

Санкт-Петербургский государственный университет

Тулякова Ольга Владимировна

СБОРНИК

«MUSICALISCHE CLAVIERKUNST UND VORRATSKAMMER»

ИОГАННА ГЕНРИХА БУТТШЕТТА

Выпускная квалификационная работа

Уровень образования: магистратура

Направление 50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Основная образовательная программа ВМ.5082

«Историческое исполнительство

на клавишных музыкальных инструментах»

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор А. А. Панов

Рецензент:
кандидат искусствоведения,
профессор М. Г. Людько

Санкт-Петербург
2023

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ И.Г.БУТТШТЕТТА	8
<i>Краткая биография.....</i>	<i>8</i>
<i>Теоретические труды и полемика с Иоганном Маттезоном</i>	<i>12</i>
<i>Музыкальное наследие</i>	<i>15</i>
Глава 2. MUSICALISCHE CLAVIERKUNST UND VORRATHSKAMMER.....	17
<i>Структура сборника.....</i>	<i>18</i>
<i>Титульный лист, фронтиспис и предисловие автора.....</i>	<i>20</i>
<i>Таблица украшений</i>	<i>23</i>
Глава 3 КОМПОЗИЦИЯ СБОРНИКА	27
<i>Praeludium, capriccio in d.....</i>	<i>27</i>
<i>Aria и 12 вариаций (F)</i>	<i>31</i>
<i>Praeludium, Ricercar in C.....</i>	<i>33</i>
<i>Praeludium, Fuga in G.....</i>	<i>36</i>
<i>Praeludium, Canzon, Menuet, Menuet (d).....</i>	<i>39</i>
<i>Suite in D, Suite in F.....</i>	<i>45</i>
<i>Suite in D: Allamand. Courante. Sarabande. Menuet. Aria</i>	<i>46</i>
<i>Suite in F Allemande. Courante. Sarabande. Air—Double—Da capo. Menuet</i>	<i>47</i>
Глава 4. СРАВНЕНИЕ ПРИЖИЗНЕННОГО И СОВРЕМЕННОГО ИЗДАНИЙ.....	48
Глава 5. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРОБЛЕМЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И .Г. БУТТШТЕТТА.....	76
<i>Орган Предигеркирхи города Эрфурт.....</i>	<i>76</i>
<i>Выбор регистровки</i>	<i>81</i>
<i>Использование орнаментики.....</i>	<i>85</i>
Заключение	86
Литература и источники	88
Приложение	94

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования.

Данная работа посвящена сборнику музыкальных произведений Иоганна Генриха Буттштетта (1666-1727г) «Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer», изданному в 1713 г.

Интерес к музыке семнадцатого – восемнадцатого века проявляется как со стороны исследователей, так и в области исполнительства. Это подтверждает и появление новых научных трудов, посвящённых творчеству малоизвестных композиторов, отдельным музыкальным жанрам, школам и другим проблемам, связанным с органной музыкой барокко. Ведется работа по изданию сборников сочинений незаслуженно забытых композиторов, по расшифровке и переводу первоисточников. Музыканты-исполнители стремятся расширить свой репертуар посредством произведений той эпохи, совершенствуя своё мастерство в исторически-ориентированной практике.

В настоящее время исследований на русском языке о творчестве И.Г. Буттштетта нет. Диссертация Эрнеста Циллера, посвященная Буттштетту, написанная в 1934 году, была переиздана в 1971 году на немецком языке. Основной акцент в ней сделан на биографии композитора, также выполнен краткий анализ его произведений и достаточно подробно обсуждается теоретический труд *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna* в контексте музыкально-теоретических взглядов Буттштетта.

В 1975 году была защищена диссертация А. Лин Норрис, посвященная Буттштетту и его хоральным обработкам (Sweet Briar College, Штат Вирджиния, США). В данной работе подробно рассматривается типология немецких хоральных обработок, на основе чего анализируются произведения Буттштетта. Небольшой раздел посвящен биографии композитора.

В 2006 году издательством Schott было опубликовано полное собрание органных произведений И.Г. Буттштетта под редакцией Клауса Бекмана,

содержащее его вступительную статью. Это единственное современное издание органного наследия композитора.

В 2013 году Скотт М. Эльсхольц в Университете Индианы защищает докторскую диссертацию под названием «Открывая забытый кабинет: «Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer» Иоганна Генриха Буттштетта». Основную часть работы занимает подробный музыкальный анализ произведений сборника, сделан сравнительный анализ прижизненного и современного изданий.

Краткие статьи о Буттштетте можно найти во всех музыкальных энциклопедиях.

Из вышесказанного можно заключить, что творчество И.Г. Буттштетта на сегодняшний день в русскоязычной научной и справочно-энциклопедической литературе не фигурирует, а за рубежом представлено небольшим количеством исследований.

Объектом исследования является единственный дошедший до нас изданный сборник композиций Иоганна Генриха Буттштетта «Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer», **предметом** — особенности, содержание данного сборника, возможности использования в концертной и учебной деятельности.

Целью работы является обобщение сведений о композиторе и его произведениях, характеристика его работы, введение в исполнительскую практику музыки из «Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer» Буттштетта. В связи с этим поставлены следующие **задачи**:

- изучение вышеуказанной литературы;
- изучение и анализ нотного материала;
- сбор и систематизация сведений о И.Г.Буттштетте и его сборнике «Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer»;
- описание произведений сборника;
- сравнительный анализ изданий разного времени;

- сбор и анализ информация об инструментах, которые были в распоряжении автора, для понимания принципов регистровки его произведений;
- изучение барочных трактатов и современных исследований, позволяющее правильно интерпретировать данную музыку.

Практической задачей является введение в исполнительский и учебный репертуар произведений И.Г.Буттштетта как достаточно типичных для той эпохи, но при этом обладающих своими особенностями.

Цели и задачи исследования определяют структуру работы, состоящей из введения, пяти глав, заключения, списка литературы и источников. В работу включены также 8 приложений.

Первая глава содержит основные библиографические сведения о жизни и творчестве Буттштетта, необходимые для понимания исторических условий существования музыки того времени, об известном музыкальном наследии композитора. Также затрагивается музыкально-теоретический спор между Буттштеттом и Маттезоном. Возможно, именно потерпев сокрушительное поражение в этом диспуте, Иоганн Генрих отказывается от идеи опубликовать многотомное продолжение «*Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer*», и единственным последующим опубликованным произведением стала «*Opera Prima Sacra*» (1720).

Во **Второй главе** раскрывается состав сборника, подробно изучаются титульный лист, фронтиспис и предисловие автора, которое является ключом ко всему содержимому сборника и позволяет нам ознакомиться не только с произведениями Буттштетта, но и с его взглядами на музыкальное искусство. Не остается без внимания и таблица орнаментики Буттштетта.

Третья глава посвящена отдельным произведениям сборника. Рассмотрены особенности каждого произведения, выделены его яркие черты и типичные для того времени элементы. Проведены аналогии с произведениями современников Буттштетта.

В **четвертой главе** произведено сравнение прижизненного и современного изданий. Безусловно, часть редакторских изменений при работе над сборником Буттштетта вполне ожидаема: три нотосоца, а не два, как в оригинале; используются современные ключи (скрипичный и басовый); добавлены не указанные паузы; тактовые линии добавлены или смещены, при необходимости, чтобы восполнять нерелевантное количество долей в оригинале. Кроме того, выявлен ряд неточностей, которые никак не отмечены К. Бекманом и не объясняются в комментариях. Для наглядности материал представлен в таблицах, где кроме текстового описания несовпадений представлены изображения тактов в изданиях 1713 и 2006 годов.

Пятая глава посвящена проблемам интерпретации произведений Буттштетта. Каждый осведомленный исполнитель понимает, что требуется не только изучить теоретические источники, но и с особым вниманием отнестись к особенностям инструмента, для которого были написаны произведения. Поэтому в главе рассматривается орган Предигеркирхи, где Буттштетт служил органистом 36 лет. Используя информацию об органе Компениуса в сочетании со сведениями из других исторических источников, современный исполнитель может сделать выводы относительно подходящих регистровых решений для музыки Буттштетта.

При написании работы методологической основой послужило сочетание исторического, источниковедческого, аналитическо-исполнительского и компаративистского подходов. Источниковедческий подход основан на трактатах того времени и на изданиях произведений Буттштетта. Неотделимой составляющей результатов исследования является аналитическо-исполнительский метод, основанный на личном исполнительском опыте и на удачных интерпретационных решениях других исполнителей-органистов.

Перевод специализированной литературы и цитат потребовали применения семантического анализа, так как перевод требует знания

профессиональной музыковедческой терминологии и учёта особенностей последней в контексте времени и страны создания труда.

Научная новизна работы не только в том, что впервые в отечественной литературе изучается творчество И.Г. Буттштетта и его сборник «Музыкальная кладовая клавирного искусства», но и в практической направленности работы.

Практическая ценность данной работы в том, что результаты исследования могут быть использованы концертирующими органистами для расширения репертуара барочной музыки, могут быть полезны музыковедам, а также могут найти применение в практических органичных курсах – таких как история органного и клавирного искусства, методика обучения игре на старинных клавишных инструментах. Результаты исследования могут помочь исполнителям в интерпретации не только музыкального наследия Буттштетта, но и клавирного репертуара той эпохи в целом.

ГЛАВА 1. ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ И.Г.БУТТШТЕТТА

Краткая биография

Сведений об Иоганне Генрихе Буттштетте – музыкальном теоретике, композиторе и органисте – относительно немного. Однако статья в «Музыкальном лексиконе» Иоганна Готфрида Вальтера (1732), посвященная Буттштетту, практически в два раза объемнее статьи, посвященной Дитриху Букстехуде.

Источники¹ указывают, что Буттштетт родился 25 апреля 1666 года в местечке Биндерслебен близ города Эрфурт в Тюрингии. Эрфурт с населением почти восемнадцать тысяч человек был крупнейшим городом Тюрингии и торговой и культурной столицей региона. После Тридцатилетней войны и при выборном архиепископстве Майнца Эрфурт стал уникальным экуменическим (то есть двухконфессиональным) городом, где почти двадцать процентов жителей исповедовали католицизм. Благодаря такому культурному и экономическому значению и разнообразию Эрфурт привлекал в свои церкви лучших музыкантов того времени: члены семьи Бахов (в том числе Иоганн Амброзиус, отец Иоганна Себастьяна) были хорошо известны как городские музыканты; Иоганн Пахельбель работал, преподавал и сочинял здесь более двенадцати лет; и, конечно же, Мартин Лютер шесть лет учился в Эрфуртском университете и стал монахом в августинском монастыре. Именно в такой среде Иоганн Генрих Буттштетт провел почти всю свою жизнь, изучая и практикуясь в своем искусстве.

Члены семьи Буттштеттов некоторое время жили в районе Эрфурта — это имя было довольно распространено в городских записях по крайней мере за столетие до рождения Иоганна Генриха. Семья Буттштеттов может быть условно разделена на две ветви, одна из которых посвятила себя науке, а другая – ремеслу (кожевенные мастера, меховщики), хотя отец музыканта (его также звали Иоганн Генрих) отказался от семейного ремесла, чтобы стать

¹ Данные приведены на основе статей, посвящённых И.Г.Буттштетту, в MGG2, NGD2, [Ziller].

протестантским священником. Он учился в университете города Эрфурт и, начиная с 1664 года, стал священнослужителем в Биндерслебене. Кроме того, он обладал достаточными знаниями и любовью к органу, поскольку община Биндерслебена поблагодарила его за помощь в приобретении инструмента для прихода. [Ziller, с. 5].

Следует отметить, что существует три возможных варианта написания фамилии Иоганна Генриха [Ziller, с. 4]:

- "*Buttstedt*" довольно распространено, так как оно встречается в документах того времени, в первую очередь, в контракте композитора в Эрфуртской Предигеркирхе, и было написанием, использованным Эрнстом Людвигом Гербером в его биографическом словаре музыкантов (1790).

- "*Buttstädt*" использовалось отцом музыканта, а также самим композитором в деловой переписке с его подписью (хотя музыкальных рукописей не сохранилось). Именно такое написание предпочитает биограф композитора Эрнст Циллер.

- "*Buttstett*" - наиболее распространенный вариант, встречающийся в академической литературе, начиная с музыкального словаря Иоганна Готфрида Вальтера (1732), и именно такое написание использовалось на титульных листах публикаций Иоганна Генриха.

Таким образом, поскольку данная работа посвящена сборнику «*Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer*», подписанному «Иоганн Генрих Буттштетт», то данное написание будет использоваться далее.

Иоганн Генрих был старшим из трех сыновей и одной дочери. Интересно отметить, что все сыновья посещали гимназию в Биндерслебене под руководством Давида Адлунга, чей сын Якоб Адлунг сменил Буттштетта в Предигеркирхе и стал влиятельным музыкальным ученым и теоретиком, автором трактата «*Musica Mechanica Organoedi*» (1768).

Мало что известно о ранних годах жизни Иоганна Генриха Буттштетта. Вероятнее всего, первые уроки музыки он получал у своего отца. С 15 лет он обучается в Эрфуртской гимназии, где особое внимание уделялось

преподаванию музыки. Известно, что Буттштетт учился у Иоганна Пахельбеля – скорее всего, начиная с 1684 (хотя, возможно, уже в 1678 году), по 1690. То, что Буттштетт был учеником Пахельбеля, подтверждает он сам: «Как я слышал от моего благословенного учителя, прославленного Господина Пахельбеля».²

После назначения Пахельбеля придворным органистом в Штутгарте, (после 12 лет службы в Предигеркирхе) его ученик Николаус Веттер заменял его на этом посту в течение одного года. После отъезда Н.Веттера в 1691 году Иоганн Генрих Буттштетт становится органистом Предигеркирхе 19 июля того же года. До своего назначения в Предигеркирхе Буттштетт работал органистом и учителем в лютеранской приходской Реглеркирхе в 1684-87 годах, а затем органистом и преподавателем латыни в Кауфманнскирхе (Купеческой церкви) и школе. Прежняя должность, скорее всего, была частью ученичества, в то время как более крупную должность в Кауфманнскирхе можно считать его первой работой с полной занятостью. Интересно, что, начиная с 19 мая 1690 года, во время своего пребывания в Кауфманнскирхе, Буттштетт уже был назначен в Предигеркирхе в качестве сборщика податей. Подобно двойной роли Дитриха Букстехуде в качестве органиста и веркмейстера (счетовода) в Мариенкирхе в Любеке, Буттштетту было поручено собирать пошлины и вести финансовые книги церкви. После назначения органистом Предигеркирхе, Буттштетт остался веркмейстером и продолжал исполнять обе роли до самой своей смерти.

В предисловии к *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna* Буттштетт пишет о своей более чем 25-летней деятельности в евангелических и католической церквях Эрфурта³. Но, к сожалению, кроме нескольких сохранившихся латинских месс, никаких других подробностей о его служении католической церкви не известно.

² Предисловие к Buttstett, Johann Heinrich. *Musicalische Clavier=Kunst und Vorraths=Kammer*. Leipzig: Johann Herbord Klossen, 1713.

³ "...nunmehr 25jährigen Thätigkeit an evangelischen und katholischen Kirchen".

Должность в Предигеркирхе была престижной и разносторонней. Детали этой должности прописаны в контракте Иоганна Пахельбеля, датированном 19 июня 1678 года, и были переформулированы в списочной книге церкви за 1693 год под заголовком «Инструкция для г-на Буттштетта – органиста Предигеркирхе»⁴.

Органист должен был предварять пение хора общиной тематической прелюдией, основанной на её мелодии, и он должен был сопровождать пение на протяжении всех строк. Формулировка ясно дает понять, что он не должен был импровизировать прелюдию, а должен был тщательно подготовить ее заранее. Также было указано, что каждый год в День Святого Иоанна Крестителя, 24 июня, он был обязан не только пройти повторную поверку, но и продемонстрировать свой профессиональный прогресс за прошедший год в получасовом концерте в конце дневной службы, используя все ресурсы и возможности органа «в восхитительной и благозвучной гармонии».

Кроме того, как и большинство его современников, Буттштетт должен был содержать в порядке все органы. Он отвечал за проведение двух воскресных служб в 9 утра и 2 часа дня, в дополнение к субботней вечерне и великим праздникам. Однако Буттштетт не служил кантором в Предигеркирхе, за время его работы эту роль исполняли по меньшей мере четыре разных музыканта [Ziller, с .18].

12 июля 1687 года Буттштетт женился на Марте Ламмерхирт (троюродной сестре Элизабет Ламмерхирт, матери Иоганна Себастьяна Баха). Их старший сын Иоганн Лаврентий родился в 1688 году, и у них было по меньшей мере еще шесть мальчиков и три девочки, хотя предполагается, что многие умерли совсем молодыми, поскольку о четырех детях ничего не упоминается, кроме записей о рождении. Так как Буттштетт занимал, возможно, самую престижную должность церковного музыканта в Эрфурте, он быстро и легко получил официальное гражданство города в 1693 году. Тем

⁴ Полный текст инструкции на немецком языке см. в приложении 1.

не менее, в предисловии к «Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer» Буттштетт несколько раз упоминает о большом Хаускройце («домашнем кресте»), который ему приходилось терпеть и терпеть, возможно, имея в виду домашнюю жизнь, часто посещаемую смертью. Его жена умерла от чахотки в 1711 году, менее чем за два года до издания сборника.

Буттштетт умер 1 декабря 1727 года и был похоронен на общественном кладбище Предигеркирхе. Длительное время церковный двор был заброшен. Ни надгробие, ни могила Буттштетта не сохранились. Также до нас дошло мало упоминаний о нем и его творчестве современниками [Ziller, с. 21].

Однако известность Буттштетта в значительной степени основана на его публичной и длительной дискуссии с выдающимся музыкальным теоретиком, композитором и критиком Иоганном Маттезоном.

Теоретические труды и полемика с Иоганном Маттезоном

С 1713 года начался публичный спор двух музыкантов – Иоганна Маттезона и Иоганна Генриха Буттштетта. Основными направлениями, по которым возникли прения, были дихотомия стилей, теория жанров, модальная система.

В 1713 году Маттезон опубликовал первую из серии работ по теории музыки, эстетике, риторике и истории – «Das neu-eröffnete Orchestre (Вновь открытый оркестр)». Этот трактат из трех частей, посвященный музыкальной номенклатуре, правилам композиции и музыкальной критике, был одним из первых, кто представил двадцать четыре мажорных и минорных тона в качестве основы для всей современной музыкальной композиции. Маттезон высмеивал предыдущих авторов, в частности, Афанасия Кирхера и его работу «Musurgia universalis» (1650), за приверженность древним церковным обычаям. Например, о явном пропуске Кирхером до-минора он заявляет: *“Не было бы праздным любопытством исследовать, было ли это грубой ошибкой или самым глубоким невежеством, что этот самый привлекательный ключ*

не заслуживал места ни в автентических, ни в плагальных или транспонированных модусах (*Modis*), ни даже в церковных или григорианских тонах. В глупость древних трудно поверить, а тем более – оправдать ее”⁵.

Хотя Маттезон видел место для сохранения церковных модусов в духовной музыке, он считал их совершенно неподходящими для современной композиционной практики. Полное опровержение теории Маттезона Буттштетт опубликовал в своем труде в *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna*⁶. Уже на титульном листе Буттштетт указывает⁷:

«*Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna*⁸, или заново изданная, старая, истинная, единственная и вечная Основа музыки, противопоставленная *Das neu-eröffnete Orchestre* и разделенная на две части, в которых, и, конечно же, в первой части, опровергаются ошибочные мнения автора Оркестра относительно тонов или модусов в музыке. Во второй части, однако, показана истинная основа музыки; сольмизация Гвидо Аретинского не только защищена, но и показана её особая польза при проведении фугатного ответа; наконец, также будет утверждаться, что когда-нибудь каждый будет создавать музыку на небесах с теми же слогами [сольмизации], которые используются здесь на земле».

В своем определении модусов Буттштетт пытается повернуть время вспять – к середине 16 века, до Д. Царлино. Буттштетт защищает церковные модусы, утверждая, что расположение полутона является единственным критерием для различения модусов. Буттштетт выступает в защиту средневековой сольмизации с тремя гексахордами. По сути, он призывал к возвращению композиционных практик 15 века.

⁵ Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, (Hamburg: Schiller, 1713): 245, цитата по Lester, Joel. *Between Modes and Keys: German Theory, 1592-1802*. Pendragon, 1989 с. 116-7.

⁶ Год опубликования во многих источниках значится 1717, но этого не может быть, так как ответ Маттезона “*Das beschützte Orchestre*” вышел в 1717 году. Более верным является предположение К.Ф.Бекера, который указывает 1714-16 годы [Ziller, с. 81].

⁷ См. приложение 2.

⁸ Необходимо обратить внимание, что название работы некорректно указано как *Ut, re, mi, fa, sol la...* в *Musicalisches Lexicon* Иогана Готфрида Вальтера (1732) и после этого появляется в неверном правописании во многих источниках.

Буттштетт также возражает против подразделения Маттезоном музыкальных стилей на три группы (церковный стиль, театральный стиль и камерный стиль), предпочитая довольно громоздкую классификацию Кирхера из девяти частей⁹. Подводит итог спору Георг Бюлов: «В целом, он [Буттштетт] считал, что Маттезон ведет музыкантов к хаосу, отказываясь от правил музыки, которые действовали более 100 лет»¹⁰.

Маттезон ответил Буттштетту в 1717 году изданием *Das beschützte Orchestre* (Защищенный оркестр), «беспощадной сатирой на опус Буттштетта» [Lester, p. 121]. На фронтиспise изображена надгробная плита для Гвидо д'Ареццо (рис.1), а подзаголовок – игра слов с названием труда Буттштетта:

“Ut, mi, sol, re, fa, la — Todte [мертвая] (nicht Tota) Музыка”¹¹.



Рисунок 1. Фронтиспис «Das beschützte Orchestre».

Хотя Буттштетт снова ответил в 1718 году «*Der wider das “Beschützte Orchestre” ergangenen öffentlichen Erklärung* (Официальное разъяснение против “Защищенного оркестра”)», он не мог сравниться с остроумным и интеллектуально превосходящим его Маттезоном. Этот спор был последней битвой консервативной немецкой музыкальной теории, которая была явно выиграна новым теоретическим подходом к музыке и понимаю искусства, возникшим под влиянием итальянской и французской музыки.¹²

⁹ Collins, Paul. *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*. London: Ashgate, 2005 – стр. 24

¹⁰ NGD2, том 4, стр.693

¹¹ См. приложение 3

¹² NGD2, том 4, стр.693

Возможно, именно потерпев сокрушительное поражение в этом диспуте, Иоганн Генрих отказывается от идеи опубликовать многотомное продолжение «*Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer*» со своими клавирными произведениями. Единственным опубликованным произведением стала его «*Opera Prima Sacra*» (1720), состоящая из четырех латинских месс, но она, к сожалению, утрачена.

Музыкальное наследие

Произведения Буттштетта сегодня в основном забыты и практически не исполняются. В своем предисловии к «*Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer*» Буттштетт заявил, что у него в рукописях более тысячи сочинений, которые когда-нибудь будут готовы к публикации. Но, возможно, из-за обстоятельств, упомянутых выше, после 1713 года он не опубликовал ни одного произведения для органа или клавесина, и большинство его рукописей утрачено.

Тем не менее, возможно, благодаря многочисленным ученикам, которые копировали его работы и распространили их по всей Центральной Германии, некоторые композиции все еще существуют и заслуживают упоминания. В Книге Андреаса Баха содержатся два свободных произведения – прелюдия соль мажор из *Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer* и Фуга ми минор, которые, вероятно, были скопированы Иоганном Кристофом Бахом. Из свободных произведений также существуют пять фуг, приписываемых Буттштетту (две из которых являются поддельными) и одна Прелюдия и фуга.

Учитывая требования контракта к его должности в Предигеркирхе, сохранилось большое количество хоральных обработок Буттштетта (около 40). Они представлены разнообразными формами [Ziller, с. 48-49]:

- два бициния
- двадцать хоральных обработок (одиннадцать с *cantus firmus* в верхнем голосе, в семи мелодия проводится в басу, две – комбинированной формы)

- шесть хоральных партит
- семь хоральных фуг.

Следует также сказать, что о каких-либо произведениях Буттштетта, созданных до 1691 года, то есть до начала его работы в Предигеркирхе, ничего не известно.

В контексте композиторского творчества Буттштетта важен 1708 год – год, который Макс Зейфферт определяет как год создания «Плауэнской органной книги».¹³ Большое количество хоральных обработок Буттштетта содержится в этой книге. Следовательно, все они написаны до 1708 года. До этого времени Иоганн Генрих в основном занимался хорами и хоральными партитами. В *Musicalisches Lexicon* Иогана Готфрида Вальтера указано, что в 1705 году было напечатано «Allein Gott in der Hoh sei Ehr» с двумя вариациями и «плохим» хоралом. В 1706 году были написаны «Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst» с тремя вариациями. До настоящего времени эти произведения не обнаружены.

В рукописи Георга Каттерпуса 1695 года сохранилась месса Соль мажор «Благовещение Девы Марии». Эта самое старое сохранившееся произведение Иоганна Генриха [Ziller, с. 71]. Как было сказано выше, в 1720 году была издана «Opera Prima Sacra», состоящая из четырех латинских месс.

Известны несколько фрагментов евангелической церковной музыки [Ziller, с. 79] – вероятнее всего, из кантаты «Ein Mensch ist in seinem Leben»¹⁴ и из траурной музыки по эрфуртскому советнику Юнгку.

Особое место в музыкальном наследии занимает сборник «Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer», прижизненное издание которого дошло до нас и является предметом этого исследования.

¹³ <https://archive.org/details/ArchivFrMusikwissenschaft021920/page/370/mode/2up?q=buttstedt&view=theater>
Max Seiffert Das Plauener Orgelbuch von 1708 - стр 371

¹⁴ «Человек в своей жизни подобен траве» - цитата из Послания апостола Петра.

ГЛАВА 2. MUSICALISCHE CLAVIERKUNST UND VORRATHSKAMMER

«Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer» - «Музыкальная кладовая клавирного искусства» - задумывалась Иоганном Генрихом Буттштеттом как первый том из серии его работ. Мы не знаем, почему другие тома так и не были изданы (или не дошли до нас), и можем лишь строить предположения, но этот сборник – прекрасный образец музыки Центральной Германии, позволяющий нам познакомиться не только с произведениями Буттштетта, но и с его взглядами на музыку. Согласно И.Г. Вальтеру, сборник был посвящен мэру Эрфурта графу Бойнебургу¹⁵.

Изданный в Лейпциге в 1713 году Иоганном Гербольдом Клоссом сборник, по-видимому, пользовался популярностью и приносил прибыль. Он был внесён в каталоги для следующих Лейпцигских торговых ярмарок¹⁶: Пасха 1713 года, День Св. Михаила 1715 года, Пасха и День Св. Михаила 1716 года, Пасха 1717 года и День Св. Михаила 1724 года [Ziller, с. 58]. Поэтому неудивительно, что до наших дней дошло достаточно большое количество копий этого издания.

Роберт Эйтнер во втором томе «Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts» указывает, что в 1716 году было выпущено второе издание сборника Буттштетта, но Эрнст Циллер доказал, что издание было только одно – 1713 года [Ziller, с. 58].

¹⁵ Иоганн Готфрид Вальтер, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, 122.

¹⁶ Считается одной из самых старых ярмарок в мире, была основана в 1190 году майсенским маркграфом Отто. В Лейпциге до сих пор проводятся две ежегодные ярмарки: в третье воскресенье после Пасхи и в день Святого Михаила (29 сентября).

Структура сборника

Сборник состоит из 44 листов. Перед музыкальным текстом Буттштетт помещает подробное предисловие, которое будет рассмотрено ниже, а на последней странице расположена таблица фигур орнаментики, большинство которых не используются в *Clavierkunst*. Над сборником работало несколько гравёров, поскольку стили обозначений существенно различаются во всей коллекции.

Замысловатый фронтиспис (см. приложение 4) был выгравирован на меди Якобом Петрусом из Эрфурта (который позже стал гравёром фронтисписа для книги Буттштетта «*Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna*»). В предисловии Иоганн Генрих подробно объясняет значение фронтисписа.

Автор включает в сборник следующие произведения:

I. *Praeludium, Capriccio* (ре минор)

II. *Aria (with 12 variations)* (фа мажор)

III. *Praeludium, Ricercar* (три строфы) (до мажор)

IV. *Praeludium, Fuga* (соль мажор)

V. *Praeludium, Canzon* (шесть частей), *Menuet, Menuet* (ре минор)

VI. (Сюита в ре мажоре)

Allemande, Courante, Sarabande, Menuet, Aria

VII. (Сюита в фа мажоре)

Allemande, Courante, Sarabande, Air—Double—Da capo, Menuet

Первые пять частей — это произведения для органа, а сюиты предполагают исполнение на клавире. Части I, III, IV и V содержат прелюдии (свободной композиции), за которыми следуют имитационные произведения различных жанров: Каприччио, Ричеркар, Фуга и Канцона. В пятую часть также включены два менуэта, которые не вписываются в схему Буттштетта. Но всё становится очевидным, если посмотреть на издание 1713 года — канцона занимает лишь 1 строчку на странице, а вся остальная страница была

бы пустой – непозволительная роскошь, видимо поэтому Иоганн Генрих заполняет место двумя небольшими менюэтами.

Произведение под номером два – Ария и двенадцать вариаций. Подобные композиции были популярны у композиторов Центральной Германии, таких как Иоганн Пахельбель, Иоганн Кристоф Бах, Иоганн Филипп Кригер. Эрнст Циллер сравнивает Арию Буттштетта с Арией «Eberliniana pro dormente Camilli variata» Иоганна Кристофа Баха¹⁷, где гармоническая основа темы остается неизменной практически во всех вариациях [Ziller, с. 64].

Номера VI и VII у Буттштетта не названы сюитами, хотя, бесспорно, ими являются. Буттштетт полностью следует форме сюиты; порядок танцев в них почти одинаковый: Allemande, Courante, Sarabande, Menuet, Aria, только ария и менюэт во второй сюите поменяны местами.

У сборника не наблюдается какой-то общей тональной схемы, но важно отметить, что Буттштетт не использует тональности дальше ре-минора.

В этот сборник не включены произведения, основанные на хорале, и большая их часть скорее всего не исполнялась на воскресных богослужениях. Но вполне вероятно, что часть этих произведений могла быть исполнена Буттштеттом на ежегодном концерте-экзамене в Предигеркирхе, где можно было показать всю яркость, красоту и мощь регистров органа в прекрасной акустике церкви.

¹⁷https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/b/b5/IMSLP671215-PMLP1077063-jcbach_eberlin_breitkopf.pdf

Титульный лист, фронтиспис и предисловие автора

Титульный лист «Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer» содержит название, имя композитора, место издания, имя издателя (см. приложение 5). Год издания не указан – лишь надпись – «Gedruckt in diesem Jahre» (напечатано в этом году)¹⁸. Также на титульном листе находится криптограмма, состоящая из букв J.H.K. (Johann Herbord Kloss¹⁹) и их зеркального отражения.

Фронтиспис выполнен в духе того времени. Многозначность композиции, символичность требует интеллектуальных усилий и знаний для ее осмысления. Вверху страницы изображен треугольник, содержащий три языка огня и расходящиеся лучи света, которые символизирует Святую Троицу. Под ним – знамя, которое держат ангелы, со словами из латинской мессы: «Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth»²⁰. Затем следует второе знамя, которое держат херувимы и на котором изображен нотоносец с нотами до – соль – ми. Ниже снова изображен перевернутый треугольник, внутри которого надпись «Omne Trinum perfectum»²¹. Бутштетт в предисловии²² пишет, что к такому фронтиспису его побудили слова Иоганна Крюгера из восьмой главы «Synopsis Musica» (Берлин, 1630): «Эта истинная гармоническая триада [то есть трезвучие] есть подлинный корень единства, всё совершенно и совершенно гармонично, как только могут быть в мире тысячи и тысячи звуков, все из которых, однако, надо уметь отнести к одной части этой триады, либо в простом унисоне, либо в сложном (в октаву), могут быть отнесены к Величайшей Божественной Тайне, поклоняющейся только единству света и тени. Я не знаю, может ли быть что-нибудь яснее на свете».

¹⁸ Год издания - 1713 - указан у Иоганна Готфрида Вальтера, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, 122.

¹⁹ Имя издателя

²⁰ Свят, Свят, Свят Господь Бог Саваоф

²¹ Всякая троица совершенна

²² Предисловие см. приложение 6

Главное место на фронтисписе отведено фигурам трех добродетелей: Pietas, Charitas, Humilitas²³

Буттштетт пишет²⁴: «... поскольку они [три добродетели] также представляют собой *Triadem perfectam* и неразрывно связаны друг с другом. Ибо как может богобоязненность быть без любви к ближнему? И если проявляется истинная любовь, то она связана со смирением. Соответственно этому три «сестринские» добродетели, ни одна из которых не может существовать без других, могут также представлять очень хорошую аллегорию *Triados harmonicæ*, которую я мог бы описать еще более подробно, если бы я не считал уместным избегать многословия, применяться к духу времени и стараться излагать свои мысли кратко».

В предисловии Буттштетт обосновывает, почему его сборник носит название «Музыкальная кладовая клавирного искусства». Цитируя Венцеслава Филоматиса и Преториуса, Буттштетт хочет показать, что «для исполнения на клавишных музыкальных инструментах фуг и ричеркаров, необходимо мастерство, и то, что они являются самым прекрасным и лучшим, что есть в музыке».

Что же касается «кладовой», то «... дело обстоит еще плохо. Однако число больших фуг и ричеркаров, с контрапунктом и без него, составляет несколько сотен, частично уже разработанных, частично отложенных и запланированных: фугетты, короткие прелюдии и маленькие фантазии различного рода — такие, как те, что исполняются в католических церквях во время хоральных и вечерних служб, около 1000 я намерен представить любителям, а также продолжать работу над начатыми хоралами, которые предназначены для исполнения в католических церквях. Кроме того, я намерен издать еще нечто особенное (над чем я сейчас работаю), не считая того, что может мне прийти на ум относительно токкат, сонат, увертюры и сюит.

²³ Сострадание, Милосердие, Смирение

²⁴ Буттштетт, предисловие к *Musicalische Clavier=Kunst und Vorraths=Kammer*. Leipzig: Johann Herbord Klossen, 1713.

Соответственно запаса достаточно, поэтому ни у кого не найдется причин справедливо обвинить меня в некоем хвастовстве в *заглавии*.»

Часть предисловия фактически является предвестницей будущего спора с Маттезоном - Буттштетт пишет, что сольмизация Гвидо Аретинского, «которая из-за своей несомненной пользы для музыки является лучшей и не такой сложной, как считается, следует отметить, что это поняли многие знаменитые *органисты* – такие, как *Фробергер*, *Каспар Керль*, и я сам слышал от моего блаженной памяти наставника, знаменитого господина *Пахельбея*, что господин Векер из Нюрнберга очень любил и хвалил ее.» Он не развивает эту мысль здесь, но позже, в «*Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna*», поднимет её снова.

Стиль изложения, использование цитат на латыни, знание различных трудов предшественников говорит о нем как о человеке очень образованном, сведущем в теоретических, риторических, богословских вопросах своего времени.

Оканчивается предисловие²⁵ словами: «Когда Всевышний призовет меня к себе, я все же надеюсь прежде поведать миру свою добрую волю и на смертном одре, наряду с духовными упражнениями, насладиться *Agia* знаменитого капельмейстера господина Эрлебаха, которая гласит:

Честность и порядочность – это то, что доставляет мне наслаждение,
 Льстивых мыслей
 Ошибочное начало
 Будет побеждено искренностью!»

Несмотря на то, что это первый и, видимо, единственный изданный том произведений Буттштетта, он позволяет нам не только познакомиться с его

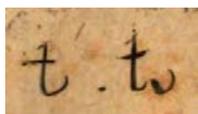
²⁵ Полный перевод предисловия см. приложение 7.

музыкой, но и узнать личный взгляд Иоганна Генриха на музыкальную композицию своего времени.

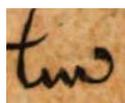
Таблица украшений²⁶

На последней странице «Музыкальной кладовой клавирного искусства» Буттштетт помещает таблицу украшений (см. приложение 8), о которой он упоминает в предисловии. Большинство из указанных в таблице украшений не встречаются в нотном тексте сборника, и можно предположить, что Буттштетт планировал использовать эти украшения в продолжении своего «Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer», которое так и не было создано.

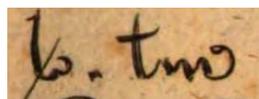
Ниже рассмотрены все украшения и пометки из таблицы.



Обозначает обычную [ordinarium] или короткая [breven] трель



Обозначает длинную [longum] трель. К сожалению, в таблице нет расшифровки этого украшения, и мы не можем с полной уверенностью сказать, с какой ноты нужно начинать играть трель – с верхней вспомогательной или с основной. Если до середины 17 века трель обычно исполнялась с основной ноты, то к моменту издания сборника Буттштетта меняется принцип исполнения трели – теперь преобладает исполнение трели с верхнего вспомогательного звука. Если исходить из приверженности Иоганна Генриха старинным музыкальным традициям, то трель следует исполнять с основной ноты.

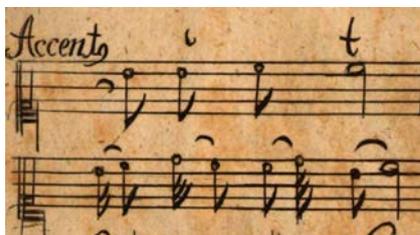


Полутрель [semitrel], обычно называемая мордентом, также не имеет расшифровки в таблице.

²⁶ Раздел основывается на описании таблицы в Buttstett, J. H., *Sämtliche Orgelwerk*. Prepared for publication by Klaus Beckmann. ED 9923. Mainz: Edition Schott, 2006, с. 93-94.

P. Pedal: M. Man:

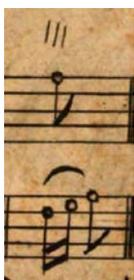
Сокращение для обозначения партии педали и указание на мануальное исполнение в произведениях для органа.



На верхней строчке обозначена нота со знаком украшения, а на нижнем нотоносце – расшифровка. *Accento* у Буттштетта – это короткий форшлаг. В тексте даны два вида форшлага: с нижней и с верхней вспомогательной ноты. На третьей ноте отсутствует символ украшения, судя по расшифровке, это нахшлаг. Четвертый пример также не ясен – знак *t* уже был указан в начале таблицы и описан как короткая трель, но расшифровка здесь совершенно этому не соответствует.



Следующая группа украшений - восходящие и нисходящие разложенные аккорды (арпеджио). Знаки восходящей и нисходящей арпеджиатуры не отличаются, вероятно, имеется в виду, что исполнитель может сам сделать выбор, как следует играть в каждом конкретном случае.²⁷ Обращает на себя внимание, что ноты расшифрованного нисходящего арпеджио указаны неверно. Исполнение предполагается на сильную долю.



Здесь в таблице указан (антиципированный?) шляйфер.



²⁷ Бекман считает, что Буттштетт заимствовал расшифровку арпеджио из музыкального словаря Т.Б. Яновки (Прага, 1701), но неправильно использовал знак нисходящего арпеджио, который должен быть за аккордом.



Coule, исполняется на сильную долю – так же, как в таблицах Шамбоньера (1670) и д'Англебера (1689). Демонстрирует как восходящий вариант, так и нисходящий.



Бекман указывает, что данное украшение расшифровано так же, как у И.Г.Вальтера в рукописном трактате «Praecepta der musicalischen Composition (Руководство к музыкальной композиции)», 1708 г.,

см. изд. Петера Бенари, 1955, с 37.



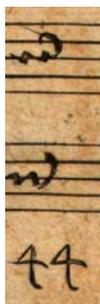
Буттштетт приводит примеры диминуционной практики, отмечая, что при диминуции с верхним вспомогательным тоном должен быть интервал малой секунды.



Иоганн Генрих помещает в таблицу расшифровку записи одной из своих самых любимых техник игры – попеременной игры правой и левой рукой быстрыми длительностями. Причем в сборнике чаще всего встречается вариант именно чередующейся игры аккордов.



Арпеджио, применяемое для всего аккорда.
(Harpeggiatura per totam Syzygiam)



Эти символы в конце таблицы никак не расшифровываются.

ГЛАВА 3 КОМПОЗИЦИЯ СБОРНИКА

Praeludium, capriccio in d

Первыми пьесами в сборнике Буттштетта являются Прелюдия и Каприччио. На то, что эти два произведения составляют цикл, указывают их практически одинаковые заключительные фрагменты, а также нумерация – оба этих произведения следуют в сборнике под общей цифрой.

Прелюдия начинается в *stylus phantasticus*²⁸, характерном для северонемецкой органной школы. Звучание первой ноты, после которой следуют длительная пауза и стремительный пассаж, не предвещает, как будет развиваться музыка. Безусловно, Буттштетт принимает во внимание акустику Предигеркирхе, чередуя в начальных тактах короткие фигуры и паузы.



Рисунок 2. И. Г. Буттштетт Прелюдия в модусе ре: начальные такты

Прелюдия состоит из нескольких разделов, каждый из которых основан на характерных мотивах. После импровизационного вступления в т. 10 начинается циркуляция тридцатьвторых, которая завершается скачком на

²⁸ Первое упоминание и описание фантазийного стиля встречается у А. Кирхера (1650): «*Stylus phantasticus* в инструментальной музыке – наиболее свободный и интересный вид композиторства. Он не сконцентрирован ни на тексте, ни на мелодии (*cantus firmus*), но направлен на воплощение творческого дара композитора (*ingenium*) и выявление скрытого смысла в созвучии (голосов), а также в изобретении взаимодействий контрапунктических образований и имитационных решений. Это распространяется на жанры, которые обычно называются фантазиями, ричеркарами, токкатами, сонатами»

Иоганн Маттезон в «*Der vollkommene Capellmeister*» (Гамбург, 1739), подробно описывает *stylus phantasticus*: «этот стиль очень свободный и нескованный в отношении композиции, пения или исполнения (инструментального), какой можно было только придумать»... «То живо, то нерешительно; то одно-, то многоголосно, то на короткое время в такт; без звуковой мощности, но не без намерения понравиться и восхитить виртуозностью» [цит. по Кийовски, 205].

октаву вниз. Следует отметить, что весь этот раздел выдержан в одноголосии, тогда как аналогичные виртуозные пассажи других немецких композиторов барокко поддерживаются педалью.

Далее фактура полностью меняется и появляется педальная партия; это подтверждает, что данное произведение написано именно для органа. Линия баса сопровождается аккордами в руках и звучит контрастом к предыдущему разделу. В акустике собора на слушателей обрушивается шквал звуков. Затем эти аккорды сменяются импровизационной каденцией в мажоре, сходной с каденциями Д. Фрескобальди и И.Я. Фробергера.

В такте 33 меняется размер на $24/32$. На органном пункте Ля многократно чередуются арпеджированные ре-минорные и ля-мажорные аккорды, после которых звучит очередная каденция. Затем он повторяет эти пять тактов на октаву выше. Такты 42 – 47 практически идентичны фрагменту из прелюдии ре минор И. Пахельбеля P.407.



Рисунок 3. И.Г. Бутштетт Прелюдия *in v*



Рисунок 4. И.Пахельбель Прелюдия ре минор P.407

Заключение столь драматической прелюдии кажется слишком простым и коротким: композитор просто чередует аккорды до и фа мажора, затем тонические и доминантные аккорды и после этого финальный каданс ре минор.

Capriccio

Композиция Каприччио делится на две большие части, но только первая является имитационной и использует заданную тему и её фрагменты. Во втором разделе каприччио используется свободный материал, который является отражением последнего раздела прелюдии.

Имитационная тема Каприччио довольно длинная - четыре полных такта, что довольно редко встречается в данном жанре. Условно её можно поделить на пять частей: поступенное движение тридцатьвторыми нотами, шестнадцатые ноты гармонического характера, далее паузы и скачки шестнадцатых, которые переходят в новое фактурное построение по типу Альбертиевых басов со скрытым двухголосьем и заканчивается тема музыкально-риторической фигурой *Circulatio*.



Рисунок 5 И.Г. Буттштетт Тема каприччио

После четырех тактов появляется реальный ответ на доминанте, сопровождаемый консонантной фигурацией, которая не является противосложением. Хотя Буттштетт и не пишет настоящего противосложения, следует отметить, что при аналогичных вводах имитационной темы сопровождающий материал в значительной степени является транспозицией материала из предыдущих случаев.

Композитор вновь и вновь проводит тему на тонике и доминанте до третьей доли двадцать первого такта, где начинается небольшая интермедия. Её материал представляет собой результат дробления последнего такта темы. Эта и последующие интермедии основаны на многократном повторении одного и того же фрагмента, что достаточно педантично и скучно.

Единственные два случая, когда Буттштетт исследует тональность, отличную от тонической и доминантной — это проведение темы в тридцать третьем и в сорок первом тактах.

Свободный раздел каприччио начинается с шестидесятого такта. Здесь Буттштетт вновь использует арпеджированную фактуру в духе Пахельбеля и проводит её в четырёх тональностях: ре мажор, соль минор, до мажор и фа мажор. Этот подраздел переходит в небольшое адажио, которое заканчивается в фа мажоре. У композитора в каприччио нет указаний на использование педали, но в адажио и гармонических аккордах свободной части уместно басовый голос передать педали.



Рисунок 6. И.Г. Буттштетт Адажио из каприччио

После адажио следует достаточно крупный арпеджированный раздел с повторяющимися гармониями. Для того, чтобы его разнообразить, исполнитель может использовать прием эхо и игру на нескольких клавиатурах, что будет стилистически верным решением.

Финал Каприччио, с такта восемьдесят четыре, практически полностью соответствует заключению Прелюдии, начинающегося в такте сорок один. Единственное отличие в Каприччио в последнем такте, который заканчивается пикардийской терцией и замедленной басовой тоникой в педали.

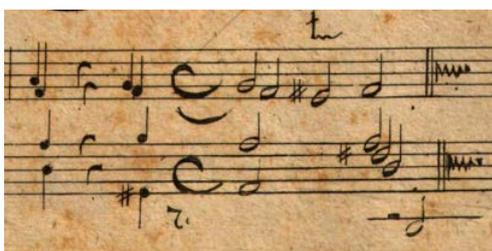


Рисунок 7. И.Г. Буттштетт Заключительные такты каприччио

Aria и 12 вариаций (F)

Данный жанр пользовался популярностью на рубеже XVII-XVIII веков. Так, в 1690 году в Лейпциге была опубликована *Aria Eberliana pro dormiente Camillo* Иоганна Кристофа Баха – ария и 15 вариаций. В 1699 г. в Нюрнберге публикуется сборник учителя Буттштетта – Иоганна Пахельбеля – *Гексахорд Аполлона*, состоящий из 6 арий с вариациями. Гендель в издании сборника сюит 1720 года включает в сюиту ре минор Арию с вариациями.

В статье НмТ одно из значений арии – инструментальная пьеса, состоящая из мелодии и гармонической и ритмической основ. Сочинение Буттштетта является педантичным варьированием различных ритмических фактур. Гармония темы не меняется ни в одной из двенадцати вариаций.

Данная пьеса дает исполнителю достаточную свободу регистровки: на мощном органе Предигеркирхе можно было показать как сольные регистры, так и использовать pleno. Кроме того, репризность всех разделов подразумевает использование разнообразных украшений, которые не выписаны автором, но являются типичным для того времени способом исполнения повторяющихся эпизодов.

Можно предположить, что модус фа в настройке органа того времени (среднетоновой) — одна из самых чисто звучащих тональностей, наполненная радостью.

Ниже приводится краткое описание основных методов варьирования, используемых в каждом разделе.



Вариация 1: Короткие гармонические аккорды в левой руке, сопровождают одноголосную мелодию



Вариация 2: Левая рука повторяет большую часть аккордов предыдущей вариации, но уже без пауз. В правой руке звучат шестнадцатые ноты, похожие на орнаментированное соло, хотя и без каких-либо украшений.



Вариация 3: В правой руке гармонические аккорды восьмыми длительностями, чередующиеся паузами. В басовом голосе пауза на долю, за которой следуют короткие арпеджированные шестнадцатые.



Вариация 4: Перестановка фактур между руками из предшествующей вариации. Только вместо аккордов восьмыми, в левой руке обозначен просто бас.



Вариация 5: В правой руке триоли шестнадцатых, а в левой руке шестнадцатые.



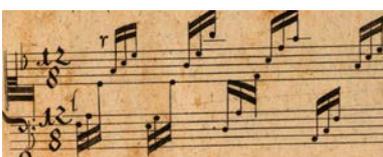
Вариация 6: Арпеджированные аккорды, разложенные между правой и левой рукой шестнадцатыми длительностями в триольной группировке.



Вариация 7: меняется фактура: в правой руке чередуются виртуозные пассажи тридцатьвторых и разложенные аккорды шестнадцатыми. У левой руки гармонические аккорды, которые переходят в фигурации тридцатьвторыми в каденциях.



Вариация 8: меняется тактовый размер на $\frac{12}{8}$, который остается неизменным во всех последующих вариациях. В верхнем голосе восьмые, а в нижнем - гармонические басы представлены мерным движением пунктирными четвертями.



Вариация 9: Фактура подобна вариации 6. Арпеджированные аккорды разложены шестнадцатыми длительностями между правой и левой рукой.



Вариация 10: Теперь гармонические аккорды в правой руке, а в левой – шестнадцатые ноты в фактуре альбертиевых басов.



Вариация 11: Инверсия предшествующей вариации: фактурные рисунки правой и левой рук поменяны местами.



Вариация 12: В финальной вариации появляется pedalная партия: быстрая смена октавных ходов. В руках же динамичная смена гармонических аккордов восьмыми и шестнадцатыми. Следует заметить, что данная фактура могла быть достаточно проблемной для воздухонагнетательной системы органа Предигеркирхи, и вызывать нехватку воздуха в мехах. Поэтому возможно, что произведение предназначалось для исполнения не на органе, а на педальном клавинофорде.

Praeludium, Ricercar in C

Эта прелюдия отличается от всех других произведений сборника – в ней явно чувствуется влияние итальянского стиля токкаты *durezza e ligature*²⁹ Фрескобальди и Фробергера – с задержаниями на сильные доли.

На протяжении всей пьесы Буттштетт использует одинаковый ритмический рисунок, в большинстве случаев в нисходящем движении (Рис. 8):

Рисунок 8. Прелюдия III, такт 4



²⁹В буквальном переводе: токката жесткостей и задержаний. Жесткостями в Италии назывались неприготовленные диссонансы, а задержания готовили эти диссонансы.

Ритм гармонических изменений медленный, торжественный. Носит импровизационный характер. Условно прелюдию можно разделить на 3 части по гармоническим построениям.

Первая структура занимает 7 тактов. Первые три строятся на тоническом органном пункте – T64-проходящие звуки в басу f-e | VI-S6 | VII-D7 | T в 4 такте. 5-7 такты – T (на басу ля)-S | D-T6-DD65 (на басу соль) | D с задержанием в среднем голосе.

На каждом этапе в разных голосах присутствует мелодический голос, который то и дело воспринимается за различные неаккордовые звуки – проходящие, вспомогательные, задержания и предъёмы.

Следующий раздел (такты 8-14) является доминантной транспозицией первого раздела. D (=T) и дальше уже по G-dur, так как совершается отклонение в эту тональность и закрепление в ней: | VI65-S6-II2 | VII-D7-D6-5 | T | VI7-S6 | D7-T (на доминантовом басу re) – DD65 | D. В средних голосах проходящие и вспомогательные звуки, задержания. Конец 14 такта – переход к 15 такту с помощью проходящих звуков.

Последний раздел с 15 такта до конца, с неожиданными гармоническими решениями и каденциями, вводящими в заблуждение: 17-19 такты – S65-II65-3 | VII-D7 | T, такты 20-22 – отклонение в a-moll через S, такты 23-30 – закрепляется a-moll³⁰, используются ступени мелодического вида, появляется отклонение в g-moll. Затем возврат в первоначальный модус. По сравнению с другими произведениями сборника, Буттштетт использует в этой прелюдии гораздо более смелые гармонии.

Ricercar

Ричеркар - композиция имитационно-полифонического склада³¹, длиною 231 такт, показывает контрапунктическую изобретательность Буттштетта. Этот ричеркар имеет много общего с ричеркаром Пахельбеля:

³⁰ II7M – D7 | t – SM =D | VIIIM3=t - II | S – T | II | VII=S - T | S7 – yM DDVII7 – DD65 | D-D7 | T ||

³¹ Wolff, Chr. RICERCAR / Christoph Wolff, New York, 1973 // HmT. 9 S.

начиная от похожих вступительных тем, введения второй темы в *Style modern* и заканчивая их комбинацией, демонстрируя свои контрапунктические искусства.

Ричеркар состоит из трёх строф. В первой строфе представлена основная тема в *Style Antico* (рис.9)

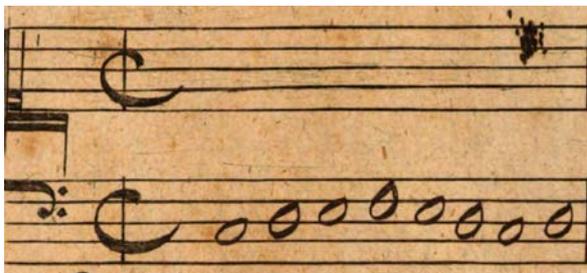


Рисунок 9. Первая тема ричеркара

Тема проводится исключительно в тонике и доминанте, представленная целыми длительностями. Большой частью четырехголосная фактура, в финале строфы в такте 43 достигает максимального пятиголосного звучания, где тема проводится в педали и альте (рис. 10). Продолжительность строфы – 49 тактов.



Рисунок 10. Ричеркар Такт 43

Во второй строфе представлена тема *style moderno* (рис.11), которая представляет совершенно иной аффект (игривая, радостная), чем первая тема (торжественная, триумфальная).



Рисунок 11. Вторая тема ричеркара

Как и первая строфа, вторая остается в рамках тоники и доминанты, за единственным исключением в тактах 123 -129, где первая часть темы проходит в минорном наклонении. Продолжительность строфы – 120 тактов. Стоит отметить, что вторая строфа полностью мануальная, в то время как в первой и третьей есть педальная партия.

Третья строфа является комбинированием первой и второй темы. Каждое проведение первой темы сопровождается проведением второй темы. Основная часть по-прежнему не выходит за рамки тонических и доминантных гармоний. Буттштетт использует различные способы контрапунктирования: инверсию, обратимость, удвоение, перестановки. Буттштетт практически не включает интермедии между проведениями тем.

Ричеркар заканчивается виртуозным пассажем, характерным для *stylus phantasticus*, и простой каденцией до мажор (рис.12).



Рисунок 12. Финал ричеркара

Praeludium, Fuga in G

Несмотря на то, что используется иная фигурация, эта прелюдия во многих отношениях очень похожа на первую прелюдию сборника. Здесь также присутствуют элементы *stylus phantasticus* – импровизационный характер изложения материала, чередование разделов с контрастной фактурой. Первые пятнадцать тактов состоят из одноголосной виртуозной линии, начинающейся с одной ноты и постепенно разрастающейся до пассажа, длящегося 3,5 такта и охватывающей диапазон трёх октав. Такты 17-20 это чередование тонических и субдоминантных гармоний, после которых Буттштетт транспонирует весь

первый раздел в доминанту. Также примечательным является использование фактуры чередования быстрых аккордов между руками (рис.13)



Рисунок 13. Прелюдия, такты 17,18

В финале прелюдии используется чередование фактур: восходящего движения аккордами и нисходящей фактуры, практически идентичной такту 43 первой прелюдии (рис. 14).



Рисунок 14. Praeludium in G, такт 53 и Praeludium in d, такт 43

Современному исполнителю в этой прелюдии придется столкнуться с определенными метроритмическими сложностями: в тактах 44-45 и 50-53 чередование гармонии идёт в разрез с иерархией сильных и слабых долей-добавление басовой ноты си усиливает гармонию си минора, в отличие от аккордов фа диез мажора, которые приходятся на сильные доли. Подобный диссонанс возникает и в движении аккордов в тактах 52-59, вынуждая исполнителя либо создавать неудобные агогические акценты, чтобы нормализовать метрическую структуру, либо просто играть ее так, как написано, без какого-либо акцента, более свободно. Буттштетт достаточно часто, кажется, пренебрегает обычными правилами метрической и ритмической группировки, тем самым придавая довольно странный, неудобный характер некоторым фрагментам сборника, одновременно создавая уникальные проблемы интерпретации для современного органиста.

Фуга

Тема фуги ритмически, мелодически и гармонически ничем не примечательна. Длина темы в пять тактов воспринимается странно, даже, возможно, неумело. До предпоследней ноты тема полностью состоит из парных восьмых нот, очерчивающих в значительной степени ступенчатый мелодический контур, который довольно монотонен. Тональный ответ ничуть не лучше и даже остается в той же тональности. (рис.15).



Рисунок 15. Фуга in G, тема и тональный ответ

Вся фуга состоит почти исключительно из вступления темы и ответа в тонической тональности. Однако эта фуга примечательна не сюжетным материалом, а скорее широким разнообразием фактур, используемых в противосложениях, а финальная интонация является одной из самых изобретательных у Буттштетта.

Первые шесть проведений темы довольно просты и включают аналогичное противосложение из чередования восьмых нот и пауз.

В такте 35 противосложение полностью изменяется - произведение начинает вызывать больший интерес благодаря совершенно иной фактуре – шестнадцатым на подобие Альбертиевых басов.



В такте 49 появляется излюбленная фактура Буттштетта – быстрое чередование аккордов восьмыми и шестнадцатыми между руками (рис. 16).

Рисунок 16. Фуга in G, такт 49

Это приводит к значительному ритмическому оживлению темы. Далее противосложения чередуются. В 80 такте вступает педаль с октавным сопровождаемая плотными чередующимися аккордами в руках, что приводит к возникновению шестиголосной фактуры.

С такта 94 начинается заключительный раздел – шесть тактов импровизационных орнаментированных аккордов *durezza* e *ligature* (перекликаются с прелюдией), быстро переходя по нескольким тональностям, останавливаются на квартсекстаккорде соль мажора. За этим следует виртуозный пассаж тридцатьвторыми нотами, который приводит к неожиданной финальной каденции. На последних нотах пассажа Бутштетт внезапно указывает си бемоль, переходя таким образом в минорный модус и пишет фигурацию, предвосхищающую то, что встречается в произведениях Баха. Но это длится недолго, и заканчивается мажорной каденцией (рис. 17).



Рисунок 17. Фуга in G, финальные такты

Praeludium, Canzon, Menuet, Menuet (d)

Praeludium

Одна из самых коротких композиций сборника – всего 25 тактов. Состоит исключительно из эпизодов фантастического стиля. Так же как первая прелюдия сборника начитается с драматического высказывания, за которым следует пауза и импровизационный пассаж. Далее фактура меняется на арпеджированные шестнадцатые, распределенные между руками (рис. 18).



Рисунок 18. *Praeludium d*, такт 6

Буттштетт чередует тонические и доминантные аккорды с кратким обращением к субдоминанте в тактах 10-11. В 13 такте – снова пассаж, напоминающий вступительный эпизод, и снова переход к арпеджированным аккордам, теперь на октаву ниже, чем в первый раз. Заканчивается прелюдия нисходящим движением шестнадцатыми к тонике.

Исполнение прелюдии предполагает продуманные варианты регистровок – возможно, арпеджированные эпизоды целиком игрались на втором мануале, в другой звучности, либо в этих разделах использовался эффект эха. Пассажные фрагменты предпочтительнее играть на *pleno*.

Canzon

В то время как прелюдия является одним из самых коротких произведений в «Музыкальной кладовой клавирного искусства», имитационная канцона, которая следует за ней, является самой длинной.

Разделенная на шесть больших частей и напоминающая вариационные техники канцон Джироламо Фрескобальди и Иоганна Каспара Керля, эта канцона является блестящим проявлением контрапунктического мастерства Буттштетта.

Тема канцоны, пожалуй, является самой впечатляющей из всей коллекции (рис.19). Протяженностью менее трех тактов, тема начинается с нисходящих скачков, очерчивающих тоническое трезвучие, за которыми следует восходящий *passus duriusculus*³², распространенная риторическая фигура эпохи барокко.³³



Рисунок 19. *Canzon d*, тема первого раздела

³² Лат. жестковатый ход

³³ Движение по полутонам или другим узким хроматическим интервалам, как восходящее, так и нисходящее. Эта фигура связана с аффектами боли и страдания.

Во всех разделах первое проведение темы – в альте. Также следует отметить, как умело Буттштетт создает в каждом разделе канцоны эффект крещендо, приводящий к каденции за счет использования более плотных фактур и повышения ритмической активности.

Во втором разделе меняется метр на $3/2$. Тема этого раздела включает повторяющиеся ноты, неожиданную паузу во втором такте темы и восходящий *passus duriusculus* с использованием пунктирного ритма (рис. 20). В зависимости от интерпретации исполнителя, второй раздел канцоны вполне может иметь совершенно иной аффект, нежели первый, что также возможно подчеркнуть сменой регистровки.



Рисунок 20. *Canzon d*, тема второго раздела

Финальное проведение темы данного раздела довольно ярко в том смысле, что оно начинается на a^2 , самой высокой ноте части, и в 81 такте тема звучит как верхний голос шестиголосной фактуры. За этим следует аккордовое повторение пунктирного мотива темы, приводящее к внезапной и продолжительной паузе, а затем к половинной каденции, единственной такой каденции, завершающей раздел в канцоне. По усмотрению исполнителя в тактах 91-94 можно изменить темп и добавить орнаментику для более эффектного и контрастного завершения раздела.

Следует отметить, что, начиная с такта 78 и далее, номера тактов в данной работе не будут соответствовать фактическим номерам тактов в издании 1713 года. По-видимому, Бекман, случайно пропускает два такта в редакторской версии сборника. Для удобства сравнения и в связи с тем, что издание Бекмана является единственным легкодоступным источником этой

музыки, нумерация, используемая в этой работе, соответствует нумерации Бекмана, несмотря на неправильное количество тактов³⁴.

Третья часть канцоны носит танцевальный характер за счет размера $12/8$. Гармония темы остаётся неизменной, но меняется ритмический рисунок - теперь тема представлена восьмью нотами, которые непрерывны на протяжении всего раздела. (рис.21)



Рисунок 21. *Canzon d*, тема третьего раздела

В четвертом разделе Буттштетт возвращается к размеру c , и тема приобретает совершенно иной характер благодаря фигуре с паузой на первую шестнадцатую (рис. 22).



Рисунок 22. *Canzon d*, тема четвертого раздела

Особенно примечательна в этом разделе способность Буттштетта создать диалог между всеми голосами. В пятом разделе Буттштетт вводит совершенно новую тему (Тема II). Эта тема, возможно, является развитием мелодического мотива d-e-f темы первой части (рис. 23).

³⁴ Подробно рассмотрено в главе 4



Рисунок 23. *Canzon d*, тема пятого раздела (Тема II)

В этом разделе Буттштетт, единственный раз во всей канцоне, смодулировал в фа мажор в такте 179. Затем, через два такта, тема проводится в теноре на октаву выше, а бас продолжается параллельными секстами. После короткой последовательности параллельных секст, тема переходит еще на октаву выше в альт. Наконец, тема вступает на d^2 сопрано, создавая кульминацию этого невероятного фактурного крещендо от одного голоса до четырехголосия.

Шестая часть – самый интересный во всем сборнике полифонический материал Буттштетта. Здесь он сочетает обе темы I и II, причем вторая тема вступает после двух долей первой, по сути, создавая двойную фугу (рис. 24).



Рисунок 24. *Canzon d*, проведение темы I и II в начале шестого раздела

Кульминация всего произведения наступает в такте 254, с последнего проведения первой темы в педали в инверсии. Это заключительное проведение темы заканчивается на органном пункте А. Как и во всех других имитационных произведениях сборника, канцона заканчивается драматическим, импровизационным разделом *stylus phantasticus*. Однако, особенно примечательно здесь то, что между тактами 268 и 278 Буттштетт

перемежает материал из предыдущей прелюдии свободным материалом, давая понять, что эти произведения предназначены для исполнения в паре.

Менуэты

Как упоминалось в главе 2, эти два ре-минорных менуэта, возможно, были добавлены в *Clavierkunst*, чтобы заполнить пустое пространство на странице, на которой заканчивается канцона. Оба – довольно короткие и состоят из двух частей, включающих как основную, так и второстепенную тему.

Первый менуэт – *da caro*, явно предназначен для клавесина, поскольку его диапазон простирается до F1, что намного ниже диапазона мануала органа. Написан в простой форме АВА, где каждый раздел повторяется. Раздел А представляет собой период в ре миноре с темой, в которой подчеркивается вторая доля такта, придавая ему некоторую схожесть с сарабандой. Раздел В в фа мажоре использует во всех тактах (кроме четырех) ритмический мотив конца первой фразы раздела А (четверть и 4 восьмые ноты), создавая ощущение единства в этом коротком произведении.

Второй менуэт, по иронии судьбы, является самым известным произведением Бутштетта. Современные издатели, как отечественные, так и иностранные, часто включают его в различные сборники нот для фортепиано, гитары, арфы.³⁵

Тема этого менуэта довольно запоминающаяся, с диалогом между сопрано и басом (рис. 25). Второй раздел написан в параллельном мажоре, что

³⁵ Например: Лёгкая музыка эпохи Барокко: для фортепиано: 1-й класс / сост. С. А. Чернышков. - Москва: Классика-XXI, 2009; *Anthology of new transcriptions and arrangements Vol.1*, M.A.Cruz, MAC PUBLICATIONS, 2007 (переложения для гитары); *Piano Literature Book 4: Original Keyboard Classics*, Randall Faber and Nancy Faber, Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2001; *The Joy of Baroque*, Denes Agay, Yorktown Press, 1974.

создает интонационный контраст при использовании тех же мотивов, что и в первой части менуэта.



Рисунок 25. Менуэт (2), такты 1-4

Suite in D, Suite in F

Обе танцевальные сюиты Буттштетта в общих чертах следуют образцу сюит, заданному Иоганном Якобом Фробергером, заключающемуся в следовании друг за другом четырех обязательных танцев – аллеманды, куранты, сарабанды и жиги. Вариант Буттштетта отличается лишь незначительно – вместо жиги в сюиты включены менуэт и ария.

Фробергер, несомненно, был образцом для Буттштетта при создании этих сюит, поскольку именно его Иоганн Генрих упоминает в своем предисловии к «Музыкальной кладовой клавирного искусства» как человека, успешно продолжавшего традицию гидоновской сольмизации.

Тем не менее, сюиты Буттштетта явно не достигают той блестящей техники тематического варьирования, характерной для работ Фробергера. Эрнст Циллер резюмирует: «В целом, судя по двум этим сюитам, в танцевальных ритмах Буттштетта нет ничего примечательного» [Ziller, с. 67]. Их включение в сборник обусловлено тем, что Буттштетт стремился продемонстрировать свои способности в написании разных жанров клавирной музыки.

Как было сказано в главе 2, Буттштетт не обозначает эти циклы словом “Suite”, а просто ставит римскую цифру и указывает название танцев. Далее выполнено краткое описание сюит.

Suite in D: Allamand. Courante. Sarabande. Menuet. Aria

Аллеманда выдержана в характерном клавесинном стиле, с арпеджированными аккордами и украшениями. Привлекает внимание мотив, который практически полностью совпадает с мотивами в хорале «Allein Gott in der Höh sei Ehr», BWV 663 И.С. Баха (рис. 26).



Рисунок 26. Аллеманда, такт 7

Куранта написана в трехдольном размере $\frac{3}{2}$, с типичным затактом в восьмую длительность. Это пьеса с большим количеством предписанной Буттштеттом орнаментики, ритмически достаточно сложная для исполнителя. Гармоническое строение части примитивно, но это компенсируется постоянными ритмическими вариациями и орнаментацией мелодии на всем протяжении. Мотивных связей между частями сюиты, по-видимому, не обнаруживается. В небольшой сарабанде Иоганн Генрих позволяет себе чуть больше гармонической свободы – отклонение в си минор. Менуэт очень похож на менуэт из пятого раздела этого сборника – те же ритмические и мелодические фигуры.

Ария примечательна линией баса, в которой на протяжении всей пьесы происходит равномерное движение восьмыми нотами, создавая ощущение исполнения пьесы дуэтом (рис. 27).



Рисунок 27. Ария, начальные такты

Suite in F Allemande. Courante. Sarabande. Air—Double—Da capo. Menuet

Аллеманда немного длиннее, чем в первой сюите. Буттштетт использует в этой пьесе широкое разнообразие ритмических и мелодических идей. В такте 10 происходит смена фактуры, которая приведет к кратковременной модуляции в ре минор (рис. 28).

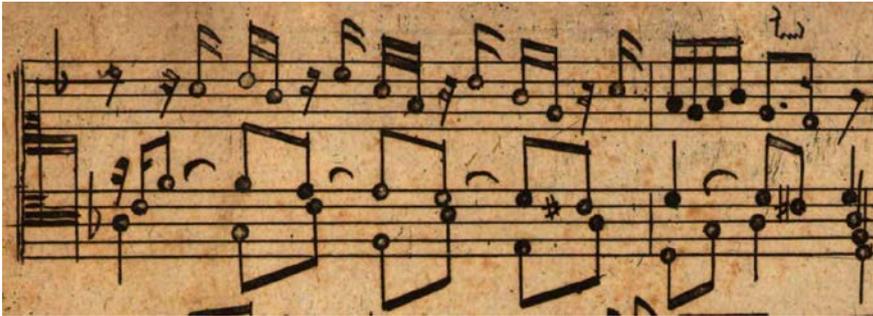


Рисунок 28. Аллеманда такты 10-11

В куранте повсеместное использование орнаментики лишает мелодию связности. Как и в предыдущей пьесе, создается впечатление, что Буттштетт пытается разнообразить мотивный материал в короткой работе, в результате ни одна из идей не получает развития. Сарабанда состоит из трех контрастных фраз по 8 тактов. Контраст достигается за счет перехода к доминанте, а затем отклонения к минору.

Air – Double – Da capo: Затакт из двух четвертных нот приводит к мысли, что первая часть является гавотом со сдержанно-радостным характером. Дубль – это вариационный вариант гавота, построенный на том же самом басу, но с изменённой на триоли фактурой в верхнем голосе. За счет этого движение танца ускоряется.

В менуэте, в отличие от других пьес сюиты, Буттштетт не обозначает орнаментiku. Однако исполнителю стоит её добавить, чтобы приукрасить достаточно простую мелодию пьесы, написанную четвертями и восьмыми.

ГЛАВА 4. СРАВНЕНИЕ ПРИЖИЗНЕННОГО И СОВРЕМЕННОГО ИЗДАНИЙ

Существует только одно современное издание сборника Иоганна Генриха Буттштетта «Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer». Этот том вышел в издательстве Schott в 2006 году под редакцией Клауса Бекмана³⁶, в рамках проекта публикации всех органных произведений И.Г. Буттштетта.

Бекман внес неоценимый вклад в развитие современной органной культуры: многие произведения органной музыки барокко стали доступны музыкантам и слушателям именно благодаря ему. Под его редакцией вышли собрания сочинений Дитриха Букстехуде, Иоганна Адама Райнкена, Георга Бёма, Иоганна Готфрида Вальтера, Феликса Шредера, Андреаса Николауса Веттера, композиторов северонемецкой органной школы и многих других.

Тем не менее, не всегда издания Бекмана объективны, он может произвольно менять текст первоисточника, чтобы отразить то, что, по его мнению, задумывал композитор.

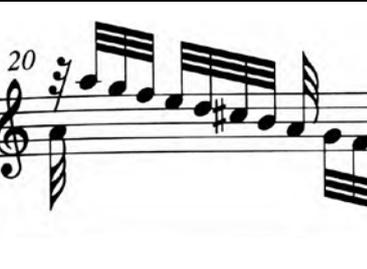
Безусловно, часть редакторских изменений при работе над сборником Буттштетта вполне ожидаема: три нотосоца, а не два, как в оригинале; используются современные ключи (скрипичный и басовый); добавлены неуказанные паузы; тактовые линии добавлены или смещены при необходимости, чтобы восполнять неправильное количество долей в оригинале. Бекман отмечает редакторские изменения пунктирными линиями или круглыми скобками. В приложении Revisionsbericht Бекман также указывает внесённые правки, хотя не всегда последовательно: идентичные задачи могут быть решены по-разному, без какого-либо комментария редактора. Разночтения, перечисленные в Revisionsbericht, ниже не рассматриваются.

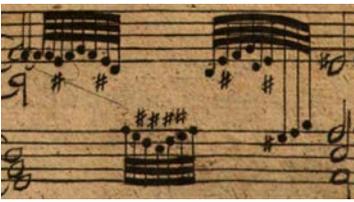
³⁶ Хотя оно основано на подготовленном Бекманом для Forum Music варианте 1995 года.

Бекман основывал свое издание на экземпляре 1713, который находится в *Staatsbibliothek* Берлина. Ниже представлен подробный сравнительный анализ прижизненного и современного изданий.

Прелюдия I

Больше всего неточностей связано с изменением группировки нот Бекманом – он строго придерживается ритмической сетки, тогда как у Бутштетта группировка периодически идёт поперёк. Было ли это случайностью или же композитор хотел целенаправленно подчеркнуть артикуляцию? Скорее всего второе, так как близость прелюдии к *stylus phantasticus* предполагает определенную свободу и риторичность высказывания. Кроме того, пропущен один повторяющийся такт, о чем Бекман не говорит ни слова.

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
11			Изменена группировка тридцатьвторых на второй доле такта. Аналогично в тактах 12-16, 19-20, 22-25
14			Такт должен быть повторен целиком. В современном издании пропущен.
20			Общее ребро у пассажа

28– 29			Шестнадцатые ноты в педали сгруппированы по две
31			Группировка третьей и четвертой доли смещена в издании 1713 г. на одну тридцатьвторую
33– 35			Все тридцать вторые ноты в правой руке должны быть сгруппированы по три. Аналогично такты 38-40
37			Тридцатьвторые сначала сгруппированы пятеркой. Так же в такте 41

Каприччио

В каприччио продолжается некоторая путаница с группировками нот. Но к ним прибавляются еще несколько проблем более серьезного характера:

- в первом проведении темы в рукописи не видно – есть или нет си-бемоль, но в дальнейшем при изложении темы в ре миноре си-бемоль нигде не прописан. Бекман же везде добавляет си-бемоль. Это такты 1, 9, 13, 45, 53, 54. Также си-бемоль у Буттштетта отсутствует в тактах 49, 50, 51. Ошибка ли это у Буттштетта или наоборот сделано преднамеренно, чтобы подчеркнуть выразительность и драматизм? У пьесы возникает немного другой характер, если исполнить её так, как записано у Буттштетта. Было бы правильнее, если бы Бекман отметил, что этих знаков в издании 1713 года нет, чтобы исполнитель мог сам решить, как исполнять.

- Бекман выписывает повторы, обозначенные у Буттшетта в тактах 78, 80, 82, но меняет при повторе последнюю ноту – первую ноту тактов 80 и 82 (соответственно у Бекмана соль и ля, а у Буттшетта подразумевается фа и соль) (рис. 29, 30). Вариант Бекмана звучит более сглажено гармонически, но должно ли так быть? Учитывая, что данные повторы можно играть на разных клавиатурах (эхо), то такая замена нот вообще не является оправданной.



Рисунок 29. Такты 78-83 Каприччио, издание 1713 года



Рисунок 30. Такты 79-84 Каприччио, издание 1713 года

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
1			Отсутствует си бемоль в издании 1713

			года. Так же в тактах 9,13,45,53,54,49,50,51.
6			В левой руке не должно быть группировки шестнадцатых. То же – в 26 такте
31			Пропущена нота до в аккорде левой руки
35			Группировка первых двух нот в верхнем голосе
45			Тридцатьвторые сначала сгруппированы пятеркой.
60			Бекман меняет размер на один такт, чтобы компенсировать потерянную долю. Обе фигуры в правой руке сгруппированы по три (+такты 64, 68, 72)
61			Группировки на второй части такта не совпадают (+такты 65, 69, 73)

62			У Бутштетта группировка первой половины такта поперек долей. То же - в тактах 66, 70, 74
93			Восьмые в басу соединены по четыре на первые две доли такта
95- 96			Бекман сделал половинные ноты целыми, чтобы окончание совпадало полностью с прелюдией.

Ария и вариации II

Большую часть изменений, которые Бекман вносит в это произведение, он отмечает в *Revisionsbericht*. Единственная проблема печати современного издания - ошибочно отсутствует знак при басовом ключе во всех частях произведения. Интересно, что 11 страницу издания 1713 года, по всей видимости, делал другой гравёр – очень заметно различается почерк (рис. 31, 32).



Рисунок 31. Фрагмент десятой страницы издания 1713 года



Рисунок 32. Фрагмент одиннадцатой страницы издания 1713 года

Ария

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
1			Бутштетт пишет знак орнамента <i>Accentus</i> на вторые шестнадцатые ноты в группах, но Бекман это упускает и никак не комментирует

Вариация 1

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
2			Тридцатьвторые ноты в правой руке сгруппированы вместе

Вариация 5

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
Все такты			Бекман меняет 32-ые в правой руке на 16-е, чтобы соблюсти количество долей в такте

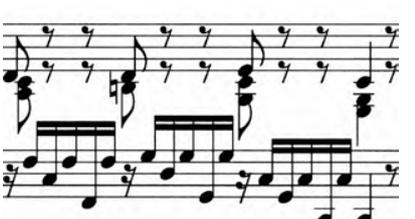
Вариация 6

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
Все такты			Бекман меняет все 32-ые на шестнадцатые

Вариация 7

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
2			Бекман меняет первые пять нот в верхнем голосе без какого-либо объяснения
3			Бекман добавляет ми в аккорд в левой руке на вторую долю такта
4			В левой руке на второй доле си должно быть с бекаром
6			В издании 1713 года нет лиги между первой и второй долей такта

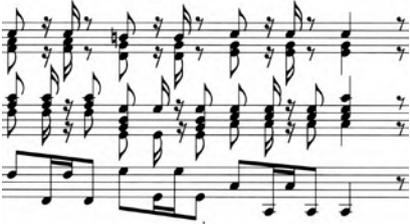
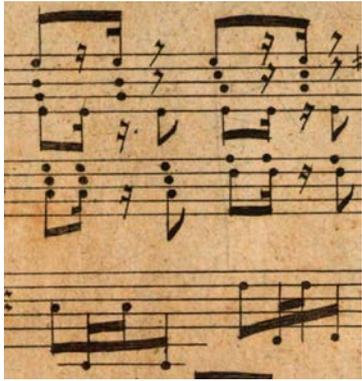
Вариация 10

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
1			У Буттштетта нет ноты ми в аккорде на вторую долю
4			В левой руке на первой доле нота больше похожа на ре, чем на до, как у Бекмана.
7			В аккорде на первую и четвертую долю нет ноты ля в издании 1713 года

Вариация 11

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
6			У Буттштетта в басу нет ноты до диез в аккорде на вторую долю, и просто нота ре на третью долю

Вариация 12

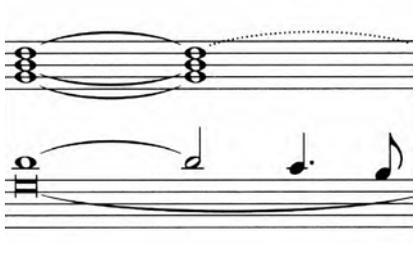
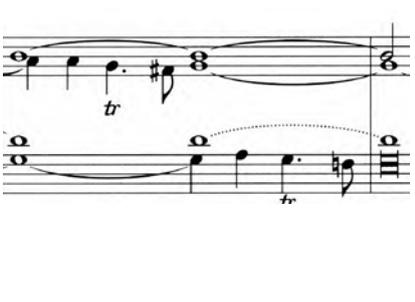
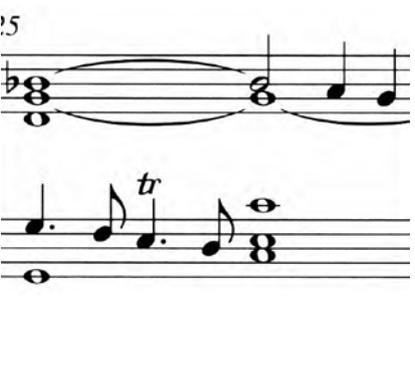
Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
Все такты кроме 6			Бекман меняет группировку в руках на протяжении всей вариации. И, как ни странно, в такте 6 он делает группировку в точности как у Буттшетта
1			На третьей доле в аккорде левой руки у Бекмана не хватает ноты ре
4			В левой руке на вторую долю у Буттшетта нет ноты си
5			В левой руке на первой доле у Бекмана пропущена нота ми

6			<p>Педадь должна быть двойной и включать ре малой октавы</p>
---	---	--	--

Прелюдия III

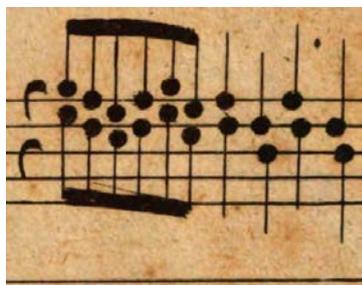
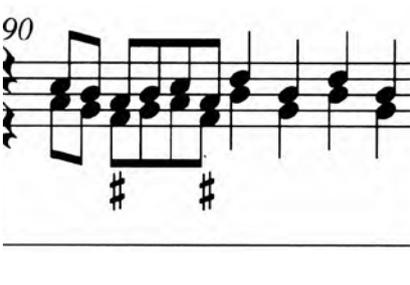
Всего несколько несоответствий, которые Бекман не указал в приложении.

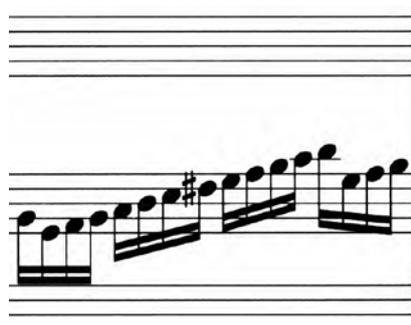
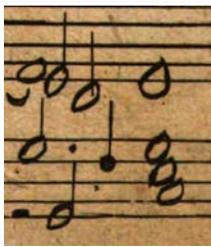
Больше всего отличий касается украшений и лиг.

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
8			<p>В теноре на ноте до должна быть трель</p>
11			<p>Лига не должна быть редакторской, так как она есть в издании 1713 года</p>
25			<p>Лиги в альтовом голосе нет у Буттшетта. Должна быть пунктирной</p>

Ричеркар III.2

В ричеркаре нет серьезных отклонений от прижизненного издания, но возникают проблемы с метром. Stanza 1 написана в размере, который, по сути, является размером 16_2 . Бекман модифицирует размер в 4_2 и из-за этого возникают проблемы в тактах 21 и 38, где Бекман на один такт вводит размер 2_2 . В Stanza 2 Бутштетт все восьмые ноты в теме объединяет одним ребром. Бекман же отделяет первые две восьмые от остальных четырех.

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
130			Проходящий знак не совсем понятен у Бутштетта. Бекман вообще ничего не ставит
190			Бекман указывает фа диез и не комментирует это, хотя у Бутштетта его нет
220-221			Неверные ноты у Бекмана: последние две восьмые в сопрано – ре, ми и фа на первую долю 221 такта, а в теноре - си, до, ре соответственно

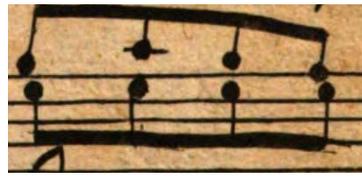
226			Все шестнадцатые сгруппированы под одно ребро. Так же – в такте 229
230-231			У Буттшетта нет указаний, что последние две ноты – педаль

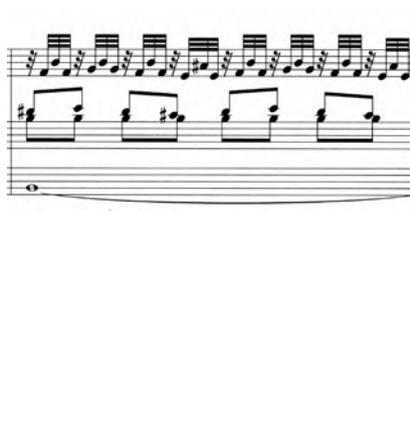
Прелюдия IV

Прелюдия соль мажор – единственная часть «Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer», которая сохранилась еще в одном варианте – она включена в *Andreas Bach Buch*.³⁷ Бекман отмечает, что версия Баха явно основана на опубликованном издании, поскольку она включает номер части, содержащийся в «Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer» (т. е. IV, хотя и записанный как 4) [Beckmann, с. 92]. Наибольшее количество ошибок содержат такты 43-45, это подробно описано у Бекмана в приложении. По-видимому, ошибки связаны с тем, что гравер пытался как можно плотнее отформатировать нотный текст.

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
13			Последние три ноты в пассаже у Буттшетта выделены группировкой

³⁷ «Praeludium von J.H.B», с. 232-234. У Циллера указано, что прелюдия под номером 45 (номер, вероятнее всего, - из списка, сделанного в конце сборника) разворот 110b-111 [Ziller, с. 58].

15			Бекман везде меняет группировку в подобных фигурах. Такты 14-15, 33-35,
17			Бекман везде меняет группировку в подобных фигурах. Такты 17-18, 37-38
19			Буттштетт группирует восьмые ноты по четыре, а не по две. То же – в 20 такте
43			На четвертой доле у Буттштетта в теноре нет ноты ми ¹
44			На первую долю у Буттштетта нет фа диеза, в теноре нет до диеза. На третьей доле басс ля, а не си как у Бекмана. На четвертой доле сопрано и альт опущены у Буттштетта
45			У Буттштетта на первой доле в сопрано ре диез и на третьей доле в альте ми, а не фа

46			<p>В издании 1713 года в педали на первой доле ля, первые четыре ноты сопрано сгруппированы под одним ребром, пять тридцатьвторых на третьей доле такта сгруппированы вместе 46.3 Five 32nd notes under one beam in MS.</p>
47			<p>Тридцать вторые ноты на первую и третью долю сгруппированы по пять</p>
48			<p>На первой доле в теноре оригинального издания нет ноты ми¹, на третьей доле восьмая нота си выглядит как ошибка, последние три шестнадцатые в такте должны быть тридцатьвторыми</p>
49			<p>У Буттштетта нота соль в альте, а не ля</p>
52			<p>Последние три восьмые в такте объединены одним ребром у Буттштетта, аналогично – в 55 такте</p>

Интересно, что в данной фуге вводится третий нотоносец для педальной партии в тактах 80-84. Возможно это связано с тем, что фактура становится семиголосной и, таким образом, композитор старается прояснить свой композиционный замысел. При этом в заключительном разделе фуги, где использование педали звучит вполне оправданно, Буттштетт не уточняет этого, Бекман же в своём варианте выделяет и выписывает педальную партию на отдельном нотоносце, хотя всё может быть исполнено мануально. В современном издании вновь не отмечены ключевые знаки в басу, так же, как и в Арии с вариациями.

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
14			В сопрано на третьей доле ре ² , Бекман меняет на до ² и никак это не комментирует.
19			Последний аккорд в правой руке должен быть соль ¹ - си ¹
23			Бекман пропускает ноту соль в аккорде на первую долю
79			Бекман пропускает ноту соль ¹ в аккорде в правой руке на первую долю

82			На третьей доле в левой руке у Буттштетта нет ми ¹ , а на четвертой доле – нет ре ¹
С 90 такта до конца			Педадь не обозначена у Буттштетта.
102			Различия в группировке тридцатьвторых нот. Так же – в 103 такте

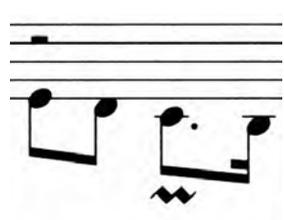
Прелюдия V.1

Самая взаимосоответствующая пьеса сборника. Даже группировка у Бекмана совпадает с Буттштеттом везде, кроме одного (четырнадцатого) такта.

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
14			У Буттштетта первые пять тридцатьвторых объединены общим ребром

Canzon V.2

Название пьесы у Буттштетта именно Canzon, а Бекман переделывает его в Canzona. Для пьесы такого объема несоответствий не много. Разделы отделены друг от друга двойными тактовыми чертами, у Бекмана же они просто отделены тактовой чертой. Ниже представлены критичные различия, влекущие за собой изменение в исполнении. Небольшие разночтения в группировках опущены.

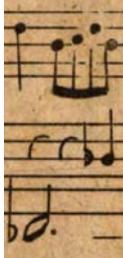
Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
5			В альте на второй доле должно быть украшение
9			Первая нота в сопрано должна быть до
12			В сопрано последняя нота должна быть фа, группировка шестнадцатых различается (также в такте 13, 21, 22, 24, 26, 27, 30, 31)
14			Восьмые сгруппированы вместе. То же – в тактах 16, 23
25			В басу до диез
29			Должна быть трель в теноре на ноте фа

93			В сопрано и теноре должны быть трели
128			Бекман меняет ритм, чтобы вписаться в размер
149			На второй доле в альте должна быть нота фа
159			Вторая нота в басу должна быть фа
173			Вторая нота в басу должна быть до
223			Тенор должен быть фа диез
239			В теноре должна быть трель на до диез
261			В сопрано должна быть трель на до диез

273			Трель на фа
275			Трель на ре
277			В альте не должно быть ноты ре
281			В теноре на ми должна быть трель
284			В сопрано на си должна быть трель

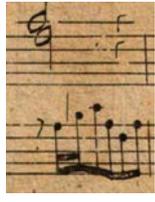
Menuet V.3

В этой небольшой пьесе всего пара неточностей. Восьмые ноты группируются Буттшетом по 4, тогда как Бекман группирует их по две.

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
7			Скорее всего, это шляйфер
19,21			Пропущен бемоль у Буттшетта – очевидно, по ошибке.

V.4 Menuet

В современном издании откуда-то появляются две ноты, которые ничем не обусловлены, и случайный знак альтерации, которого нет у Буттштетта. И, как и везде – различие в группировке: у Буттштетта все группы из двух и более восьмых группируются под одним ребром, а у Бекмана – попарно.

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
26			В верхнем голосе у Бекмана на третью долю откуда-то появляется нота си
28			В верхнем голосе у Бекмана на третью долю откуда-то появляется нота ля
30			В басу на третью ноту у Бекмана появляется фа диез

Suite VI

Буттштетт не дает сюите этот подзаголовок и Бекман заключает его в квадратные скобки. Больше всего в современном издании этой сюиты отклонений, связанных с орнаментикой.

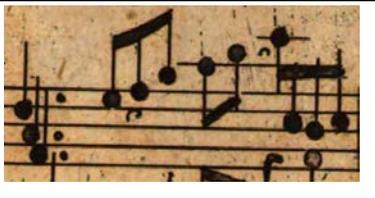
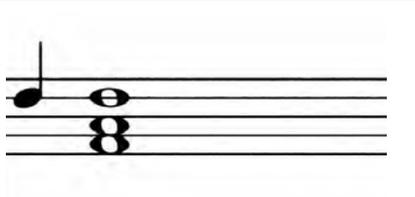
Allemand (У Бекмана Allemande)

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
2			В теноре на ноте ре должен быть мордент

3			В альте ноты фа диез нет у Буттштетта
5			В сопрано шестнадцатые на третьей и четвертой доле под одним ребром
9			В альте нота соль не видна, возможно это соль диез
10			В сопрано на ноте си первой доли должен быть <i>Accentus</i> .
11			В сопрано на третьей доле нет ноты ля у Буттштетта

Courant (У Бекмана Courante)

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
1			Первые три восьмые сгруппированы под одним ребром, то же – в 2, 4, 13 тактах
2			На ноте си в сопрано должен быть шлейфер

7			Первая доля такта – вся под общим ребром
11			В сопрано место трели непонятно, возможно – на си
13			В сопрано на нотах ре и ля должны быть <i>Accentus</i> .
16			В сопрано на четвертной ноте ре должен быть <i>Accentus</i> .

Saraband (У Бекмана Sarabande)

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
3			Восьмые – под одним ребром
11			Весь такт под одним ребром, на третьей доле должен быть <i>Accentus</i> .

Menuet

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
4			Четыре первые ноты – под одним ребром. Аналогично – такты 18 и 20

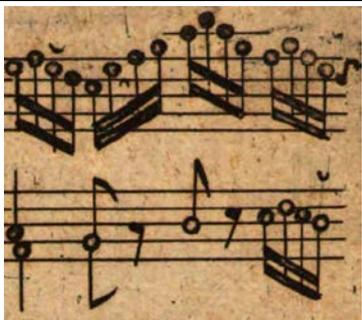
Aria

У Буттштетта все восьмые ноты объединены по четыре, у Бекмана – по две.

Suite VII.

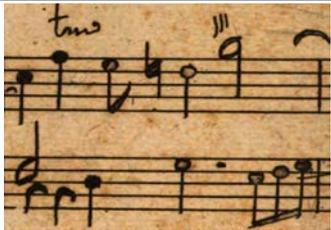
Так же, как и первой сюите, Буттштетт не даёт заголовков «Сюита». Различия практически такие же, что и в первой сюите – больше всего неточностей связано с украшениями.

Allemand (У Бекмана Allemande)

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
2			Последние три шестнадцатые ноты в сопрано у Буттштетта без пунктирного Ритма
3			Группировка тридцатьвторых нот различается
9			Все шестнадцатые сгруппированы под одним ребром. Аналогично – в такте 11
12			В сопрано на ре должен быть <i>Accentus</i> . В басу на ля должен быть <i>Accentus</i>

Courant (У Бекмана Courante)

Все группы восьмых в количестве больше трёх сгруппированы под одним ребром у Бутштетта, кроме пятнадцатого такта – в нём восьмые сгруппированы по 2.

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
6			В сопрано на ля должен быть <i>Accentus</i> . На ми – шлейфер, в басу – нота фа без точки у Бутштетта
7			На ноте ре в сопрано должен быть шлейфер
10			У Бутштетта в басу нота ре, а не фа

Sarabanda (У Бекмана Sarabande)

Все группы восьмых в количестве больше трёх сгруппированы под одним ребром у Бутштетта.

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
2			В сопрано должен быть мордент, а не трель
12			В сопрано должна быть трель на ре и <i>Accentus</i> на ми

14			В теноре на до диез должна быть трель
15			Трель в сопрано должна быть мордентом, на до диез в теноре должна быть трель
16			В сопрано должен быть на ре <i>Accentus</i> .
17			Трель в сопрано должна быть мордентом. Аналогично – в 18 и 22 тактах
20			В теноре на ми должна быть трель
23			В сопрано на соль должен быть <i>Accentus</i> .

Air

Номер такта по изданию Клауса Бекмана	Издание 1713 г	Издание 2006 г	Комментарии
0			В сопрано на до должен быть <i>Accentus</i>

1			На ноте фа в сопрано должен быть мордент
5			В теноре на ми должен быть мордент. Восьмые – под общим ребром. То же – в 7 такте
8			В издании 1713 года есть нота до на вторую долю
15			У Буттштетта нет мордента

Menuet

Все группы восьмых в количестве больше трёх сгруппированы под одно ребро у Буттштетта.

ГЛАВА 5. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРОБЛЕМЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.Г. БУТТШТЕТТА

Каждый музыкант, исполняющий старинную музыку, сталкивается с проблемой интерпретации произведений. Требуется не только изучить теоретические источники, но и с особым вниманием отнестись к особенностям инструмента для которого были написаны произведения.

При сравнении прижизненного и современного изданий «*Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer*» была показана важность работы с исходным нотным материалом, чтобы наилучшим образом определить намерения композитора. Однако, помимо редакторских неточностей, одной из самых серьезных проблем в практике исполнения на органе является выбор регистровки исполняемого произведения.

Знание специфических регистров инструмента определенного стиля имеет решающее значение для интерпретации органистом репертуара, написанного для этого инструмента. Но сложность задачи связана еще и с тем, что вплоть до XVIII века немецкие композиторы никак не освещали принципы регистровки в своих сочинениях. Каждый инструмент имел свои технические особенности, которыми, наряду с художественным вкусом, опытом и знаниями, и руководствовались музыканты, работавшие на них. К сожалению, не всегда до нашего времени сохраняется информация о том или ином инструменте, но в данном исследовании мы точно знаем на каком инструменте проработал Иоганн Генрих Буттштетт практически всю свою жизнь.

Орган Предигеркирхи города Эрфурт³⁸

Первый известный орган в Эрфуртской Предигеркирхе был построен в 1579 году Генрихом Компениусом. По свидетельствам современников, у органа были технические неисправности, и в 1589 году Валентин Фоглер был

³⁸ Основная часть информации, представленная в данном разделе, приводится по *Thekla Schneider*, “Die Orgelbauerfamilie Compenius,” *Archiv für Musikforschung* 2 (1937): 64-68.

нанят для ремонта и замены части труб и регистров. К 1647 году церковь заключила контракт с Людвигом Компениусом на полную реконструкцию инструмента. В это время органистом Предигеркирхи был Иоганн Бах (двоюродный дедушка Иоганна Себастьяна, который служил в Предигеркирхе с 1647 по 1673 г.). Людвигу предстояло создать новый инструмент, однако сохранить старый корпус органа. Старый орган, по-видимому, обладал достаточной мощностью, но Компениус надеялся сделать его более красочным и ярким с помощью множества сольных регистров. Контракт с ним был заключен 30 декабря 1647 года: материалы должен был поставлять органостроитель, кроме того, он должен был организовать и руководить слесарными и столярными работами.

Чтобы профинансировать реконструкцию, которая обошлась в общей сложности в 1547 талеров, 2 гроша и 6 пфеннигов, община провела несколько сборов средств, использовала доходы от приходского кладбища и получила небольшую сумму в 50 талеров от города Эрфурт [Ziller, с. 23]. Несмотря на то, что многие семьи после окончания Тридцатилетней войны испытывали нужду, они участвовали в сборе средств на новый инструмент. Вероятно, это говорит о заинтересованности и важности для жителей Эрфурта церковной музыки.

Инструмент Предигеркирхи был во многих отношениях идеальным примером эстетики немецкого органостроения того времени. Он включал полный ряд принципиальных голосов в каждом мануале, богатый набор регистров в педали и красочные сольные регистры, особенно на Rückpositiv. Вполне допустимо, что Oberwerk состоял из переделанных труб от предыдущего Blokwerk, и что Компениус просто добавил дополнительные восьмифутовые регистры. Характерно для инструментов того периода регистры pedalной клавиатуры были размещены в отдельных pedalных башнях, расположенных по сторонам от центральной части инструмента. Это позволяло добиться ясного и объемного звучания в акустике церкви.

Ниже приведена диспозиция органа Предигеркирхе после реконструкции в 1647-1649 годах³⁹

**Диспозиция органа Предигеркирхе
органостроитель Людвиг Компениус
1647-1649**

OBERWERK		RÜCKPOSITIV		PEDAL	
8'	Principal	4	Principal	16	Principal
16'	Gedackter Untersatz	8	Grossgedackter	16	Contra Posaune Untersatz
8'	Gross gembshorn oder Viol di Gamba	8	Quintadena	16	Fagott
8'	Gross gedackte Rohrflote	4	Liebliche Spielpfeife	2	Singender Cornett
6'	Quinta	3	Sesquialtera gedoppelt	16	Gedackt (OW)
4'	Nachthorn		Scharff III	8	Gemshorn (OW)
4'	Octave	2	Flach- or Waldflöte		
2'	Super Octava	2	Octava		
	Starke Mixtur	8	Trumpet		Pedal Tremulant Vogelgesang Копула с Rückpositiv на Pedal
	Klingende Cymbel	4	Schallmei		
		Zimbelstern (состоял из трех звезд, всего 24 колокольчика, была возможность включения – одной или всех трех звезд одновременно)			
			Sperr Ventil Tremulant		

Дианазон мануалов: CDEF —e³ (51 клавиша)

Дианазон педали: CDEF—d¹ (24 клавиши)

Клавиши изготовлены из черного дерева и слоновой кости

³⁹ На основе сравнения данных из Thekla Schneider, "Die Orgelbauerfamilie Compenius," Archiv für Musikforschung 2 (1937): 64-68, Ziller, Ernst. Der Erfurter Organist Johann Heinrich Buttstädt. Berlin: Buchhandlung des Waisenhauses G.m.b.H, 1935. Reprint, Beiträge zur Musikforschung, ed. Max Schneider, no.3. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1971 (с. 23-25) и Scott M. Elsholz Opening a forgotten cabinet : Johann Hienrich Nuttstett's Musicalische Clavier=Kunst und Vorraths =Kammer Indiana University 2013 (с. 88).

В мануалах и в педали была короткая октава, характерная для органостроения того времени. В большой октаве исключались клавиши C_{is}, E_s, F_{is}, и G_{is}. При этом звукоряд большой октавы располагался следующим образом (рис. 35):



Рисунок 35.

Удивительно, что в сборнике «Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer» есть произведение, которое не могло быть исполнено на данном инструменте. Прелюдия IV.1 включает в себя два кратких исполнения до-диез в большой октаве – такты 25 и 32, и это не ошибка редактора современного издания, так как именно так записано у Буттштетта (рис. 36) За этим исключением, все произведения сборника укладываются в диапазон органа Предигеркирхе.



Рисунок 36. Прелюдия IV.1 Такты 25 и 32.

Новый орган был достаточно большим – для управления его восьмью мехами требовалось несколько калькантов⁴⁰ [Ziller, с. 25]. Украшение проспекта органа резными виноградными лозами и головками ангелов, виднеющимися на вершине каждой башни, было также осуществлено Людвигом Компениусом.

В 1663 году община Предигеркирхи обратилась к строительной комиссии с просьбой осмотреть орган, что и было сделано 4 августа 1663. До

⁴⁰ Калькант - (от лат. calx, "пята"), человек, нагнетающий (при помощи ног) воздух в органные мехи.

того года в архивных документах не упоминается этот инструмент [Ziller, с. 27]. В официальном отчёте отмечены следующие проблемы органа: восьми- и шестнадцатифутовые регистры *Oberwerk* не были правильно интонированы; две нижние шестнадцатифутовые трубы не были слышны при игре на полной звучности, что было связано с нехваткой воздуха в системе; многие трубы были слишком тонкими и в результате деформировались; часть небольших труб была забита пылью из-за неправильного притока воздуха; также были повреждены два меха.

Это были достаточно серьезные проблемы для инструмента, и Людвиг Компениус не смог устранить все дефекты за полгода. Ко времени прибытия И. Пахельбеля орган был в значительной степени отремонтирован и, скорее всего, оставался неизменным на протяжении всего срока пребывания Бутштетта в должности, поскольку за этот период не сохранилось никакой документации по органу Компениуса.

Лишь в 1740 году преемник Бутштетта на посту органиста Предигеркирхи Якоб Адлунг нанял органостроителя Фолькланда для перестройки органа, хотя, по имеющимся сведениям, большая часть старых труб и, конечно же, корпус остались. К сожалению, во время осады Эрфурта Наполеоном в начале девятнадцатого века орган был серьезно поврежден. В 1826-1827 годах органый мастер Заальфельдер отремонтировал инструмент, увеличив его до 40 независимых регистров. Знаменитая фирма Walcker в 1898 году построила совершенно новый пневматический инструмент со всеми новыми трубами, увеличив орган до 60 регистров и добавив еще один мануал. К середине 50-х годов прошлого века состояние инструмента стало настолько плохим, что, по инициативе профессора Й. Шефера, был заключен контракт с фирмой Schuke на постройку нового инструмента⁴¹. Открытие нынешнего инструмента состоялось в 1977 году. Инструмент имеет 56 регистров (4302 трубы), механическую игровую трактуру и электрическую регистровую

⁴¹ Schuke-Orgel der Predigerkirche in Erfurt <https://www.kirchenmusik-erfurt.de/fileadmin/PDF-Orgeln/Schuke-Orgel-Predigerkirche.pdf>

трактуру. Неизменным остался лишь проспект Людвига Компениуса середины семнадцатого века (рис. 37).

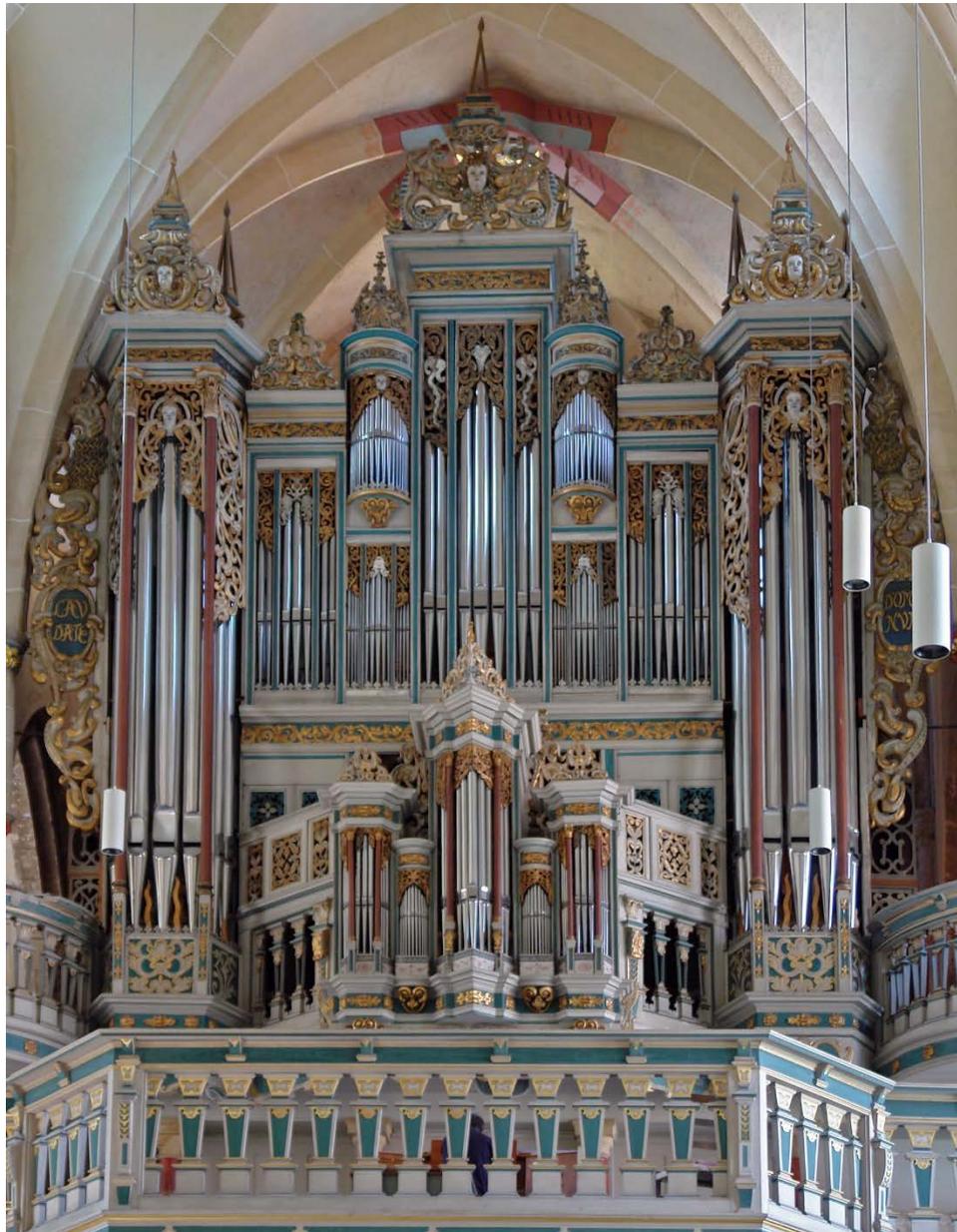


Рис.37. Орган Предигеркирхе проспект Людвига Компениуса

Выбор регистровки

Используя информацию об органе Компениуса в сочетании со знаниями из других исторических источников, современный исполнитель

может сделать предположения относительно подходящих регистровых решений для музыки Буттштетта.

Важными источниками информации о регистровке немецких органных произведений эпохи барокко, которые можно использовать для подбора регистровых вариантов, являются следующие работы:

"Continuatio ad manuductionem organicam" И.Б.Замбера (1707)

"Orgel Schlüssel" Маттеуса Хертеля (1666)

"Orgel-probe" Андреаса Веркмейстера (1698)

"Der Volkommene Kappelmeister" Иоганна Маттезона (1739)

"Syntagma Musicum" Михаэля Преториуса (второй том, 1619)

список регистровых указаний, предположительно Г. Зильбермана, найденный в прошлом веке.

"Harmonische Seelenlust" Георга Фридриха Кауфмана (1735)

(Хотя Кауфман и ученик И.Г.Буттштетта, к его регистровым указаниям следует относиться с осторожностью, так как к тому времени уже усовершенствовалась воздухопроводная система больших органов и стали возможны те регистровки (например, 16-футовые регистры в мануалах), которые на органе Буттштетта технически невозможны).

В «Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer» чаще всего Буттштетт обращается к *stylus phantasticus*, который, как уже упоминалось ранее, имеет больше общего с прелюдиями и токкатами северонемецкой органной школы, чем со стилем Иоганна Пахельбеля, представителя Центральной Германии и учителя Буттштетта.

Для произведений этого жанра характерны контрастные эпизоды, свободная форма. Таким образом в прелюдиях I.1, IV.1, V.1 могут использоваться варианты контрастов pleno мануалов:

Oberwerk: 8' *Principal*, 4' *Octave*, 2' *Octave*, *Mixture*

Rückpositiv: 8' *Grossgedackter*, 4' *Principal*, 2' *Octava*, *Scharff*

Pedal: 16' *Contra Posaune Untersatz*+16' *Principal* + *корула с Rückpositive*

В эпизодах нарастания напряжения можно еще добавить *Klingende Cymbel na Oberwerk*.

Что касается фугированных пьес, то тут можно использовать замечания об использовании различных комбинаций регистровок времен Маттезона из статьи Харальда Фогеля [Vogel, с. 35]: «Фугированные разделы могут быть регистрованы с самым широким разнообразием созвучных регистров (язычковые регистры, в особенности, могут быть использованы здесь). Поскольку северогерманские язычки имели в высшей степени хорошее качество, они могут быть использованы не только отдельно, но и в комбинации с принципалами или флейтами, а также в plenum. Такая аранжировка может быть применена в равной степени и к язычкам с резонаторами полной длины (Trompet, Posaune, Schalmel, Cornet), и к язычкам с резонаторами половинной длины (Regal, Krummhorn, Dulcian, Vox Humana). В язычковом plenum (основанном на таких низковысотных язычковых регистрах, как Trompet 16' или 8 футов, либо Dulcian 16' вместе с принципиальным хором, включающим микстуру) каждый отдельно взятый голос в полифонии проявляет собственную индивидуальность в гораздо большей степени, нежели в чисто принципиальном plenum. Язычковое plenum, таким образом, в особенности подходит для [исполнения] многих финальных фуг из северогерманских Praeludia»⁴²

Для исполнения имитационных частей и вариаций, можно предложить следующие комбинации:

<i>Ha Oberwerk:</i>	<i>Ha Rückpositiv</i>
8' Principal, 4' Octave, 2' Octave	8' Grossgedackter, 4' Principal, Sesquialtera;
8' Gross Gemshorn, 4' Nachthorn	8' Trumpet, Principal 4'
8' Rohrflöte, 4' Nachthorn	8' Quintadena, 4' Spielpfeiffe, 2' Flachflöte
16' Gedackt, 8' Rohrflöte, 4' Nachthorn	8' Quintadena, 4' Spielpfeiffe

⁴² Цитата по: Панов, с. 27-28

	8' Grossgedackter, 2' Flachflöte 8' Grossgedackter, 4' Principal 4' Spielpfeiffe
--	--

Из-за проблем с воздухонагнетательной системой этого инструмента кажется маловероятным, что Бутштетт использовал бы сразу несколько восьмифутовых регистров одновременно.

Что же касается смены регистров во время игры произведения, то она может быть осуществлена без помощи ассистента в паузы между разделами.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что все перечисленные выше регистровые рекомендации не должны быть восприняты буквально, так как каждый инструмент – уникальный и обладает своими специфическими характеристиками и тембровым разнообразием. Музыкант должен всегда исходить из тембровых и динамических особенностей каждого регистра и их сочетаний у того инструмента, который он использует. Старинные музыканты это прекрасно понимали и, как пишет Д.Г. Тюрк в своей работе 1787 года⁴³: «Каждый орган имеет свою собственную, особенную диспозицию, таким образом, я не собираюсь указывать, какие регистры должны быть использованы в той или иной ситуации. Наиболее общим правилом должно стать то, что когда органист знает свой инструмент, изучает на собственном опыте, какие регистры наилучшим образом могут прозвучать вместе, тогда, в соответствии с диспозицией конкретного органа, он может применять каждый регистр в его наилучшем употреблении» [Панов, с. 3-4].

⁴³ *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie von D. G. Türk.* Halle: Selbstverlag, in Kommission bey Hemmerde und bey Schwickert, Leipzig, 1787. (О наиважнейших обязанностях органиста. Очерк для совершенствования музыкальной литургии, написанный Д. Г. Тюрком).

Использование орнаментики

В конце своего издания Клаус Бекман дает описание и краткое изложение каждого украшения из таблицы Буттштетта, используя современную нотацию, что является бесценным ресурсом для любого потенциального исполнителя⁴⁴. О допущенных им неточностях написано ранее в главе 2.

В отличие от некоторых коллег (например, И.К. Керля, которого он цитирует в предисловии к сборнику), Иоганн Генрих Буттштетт не выписывает украшения в нотном тексте. Вся орнаментика обозначена знаками, но это не мешает исполнителю добавлять украшения в любое произведение сборника. Как и во всем остальном, при добавлении украшений, не указанных композитором, должен преобладать хороший вкус, и исполнителю рекомендуется обратиться к теоретическим источникам.

⁴⁴ См. Buttstett, Johann Heinrich. *Sämtliche Orgelwerk*. Prepared for publication by Klaus Beckmann. ED 9923. Mainz: Edition Schott, 2006, с. 94.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В представленном исследовании были решены следующие задачи:

- систематизированы сведения о жизни и деятельности И.Г.Буттштетта;
- составлен перечень неточностей и ошибок, допущенных в современном издании Schott;
- проработано каждое произведение сборника - выделены его уникальные черты; выявлено, что композиторский стиль Буттштетта представляет собой уникальное соединение различных композиционных практик, в репертуаре Иогана Генриха чувствуется влияние не только его учителя – И. Пахельбеля, но и творчества И.Я. Фробергера, И.К. Керля, Д. Фрескобальди.
- определена специфика регистровки произведений «Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer» на основе сохранившихся сведений об инструменте, на котором работал Буттштетт, жанровых особенностей сочинений и, как результат, представлены различные варианты регистровых решений;

В первой главе также описан многолетний теоретический спор о развитии музыкальной композиции с Иоганном Маттезоном, который практически уничтожил репутацию Буттштетта как композитора и теоретика. Призывы вернуться к устаревшей системе были осмеяны Маттезоном, и в результате этого Буттштетт, весьма вероятно, мог быть деморализован, что привело к тому, что ничего не известно о его творчестве в последние годы жизни.

«Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer» должен был закрепить имя Буттштетта, как серьезного композитора в культурной среде органистов Германии. Сборник получил достаточно широкое распространение на выставках Лейпцига и, по всей видимости, пользовался популярностью.

Несмотря на то, что часть композиций сборника не отличаются высоким мастерством (например, сюиты), в целом, творчество Буттштетта примечательно фигуральным многообразием, драматическими высказываниями *stylus phantasticus* и использованием фактуры нотного текста как средства создания динамического эффекта. Прослужив 36 лет органистом в Предигеркирхе, он, без сомнения, великолепно знал свой инструмент и мог использовать все его возможности, чтобы произвести настоящий фурор своими композициями на ежегодном концерте-испытании.

Хотя его искусство, возможно, было не столь мастерски развито, как у его предшественников и современников, творчество Буттштетта определенно заслуживает того, чтобы его произведения исполнялись в концертах и использовались в педагогической деятельности.

Завершить работу хотелось бы цитатой из Э. Циллера: «Буттштедт был настоящим тюрингским музыкантом, до конца своего существования тесно связанным со своим родным городом и его музыкальными традициями, глубоко религиозной личностью, человеком, который жил ради своей музыки, потому что она была целью его жизни и призванием от Бога» [Ziller, 22].

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

Условные сокращения

NGD2: The New Grove Dictionary of Music and Musicians: In 29 vol. / ed. S. Sadie; executive ed. J. Tyrrell. — 2nd ed. — Oxford : Oxford University Press, 2001.

MGG2: Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik : 29 Bände in 2 Teilen; Sachteil in 9 Bänden, Personenteil in 17 Bänden / begr. v. F. Blume ; hrsg. v. Ludwig Finscher. — 2. neubearb. Ausg. — Kassel u. a. : Bärenreiter ; Stuttgart u. a. : Metzler, 1994–2007.

HmT —Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz ; nach Hans Heinrich Eggebrecht herausgegeben von Albrecht Riethmüller ; Schriftleitung Markus Bandur. Mainz : Musikwissenschaft Franz Steiner Verlag.

1. *Apel, W.* Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700 / W. Apel. — Kassel : Bärenreiter, 1967. — 784 S.
2. *Atkinson, Ch. M.* Modus / Charles M. Atkinson, Columbus, Ohio, 1995 // HmT – 24. Auslieferung, Frühjahr 1996. — 30 S.
3. *Bartel, D.* Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998. — 471 p.
4. *Blume, F.* Buttstett, Johann Heinrich // MGG2. — *Personenteil* Bd. 3. — S. 1438-1439.
5. *Betz, M.* CAPRICCIO / CAPRICE / Marianne Betz, Leipzig. 2001 // HmT – 20. Auslieferung, Herbst 1992. — 22 S.
6. *Buelow, G.* Buttstett, Johann Heinrich // NGD2– Vol. 29 – 693–694 p.
7. *Bukofzer, M. F.* Music in the Baroque Era — From Monteverdi to Bach / M. F. Bukofzer. — New York : W.W. Norton & Co, 1947. — 764 p.
8. *Buttstett, J. H.* Musicalische Clavier=Kunst und Vorraths=Kammer. Leipzig: Johann Herbord Klossen, 1713.

9. *Buttstett, J. H.* Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La, Tota Musica Et Harmonia Æterna Leipzig : J.H. Kloss, 1717 Crüger, Johann. Synopsi Musica. Berlin, 1630.
10. *Buttstett, J. H.* Sämtliche Orgelwerke. Prepared for publication by Klaus Beckmann. ED 9923. Mainz: Edition Schott, 2006.
11. *Cannon C.B.* Johann Mattheson Spectator in music, Archon books, 1968.— 244 p.
12. *Collins, P.* The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque. London: Ashgate, 2005.— 229 p.
13. *Crivellaro, P.* Die Norrddeutsche Orgelschule: Aufführungsoraxis nach historischen Zitaten. Repertoire. Instrumente / P. Crivellaro. — Stuttgart : Carus-Verlag, 2014. — 208 S.
14. *Edler, A.* Das Echo // *Edler, A.* Geschichte der Klavier- und Orgelmusik. – Bd. 2 / Arnfried Edler ; in Verbindung mit Siegfried Mauser. – Laaber : Laaber-Verlag, 2007. – S. 640–642.
15. *Edler, A.* Geschichte der Klavier- und Orgelmusik / A. Edler in Verbindung mit S. Mauser. — Bd. 1: Von den Anfängen bis 1750. — Laaber : Laaber-Verlag, 2007. — 613 S.
16. *Edler, A.* Phantastik und Gelehrsamkeit Orgel- und Klaviermusik für die städtische Gesellschaft um 1700 / Arnfried Edler // Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition : Bericht über das Internationale Symposion der Musikhochschule Lübeck April 2000. 2. Aufl. – Kassel u. s. w. : Bärenreiter, 2006. — S. 60-71.
17. *Eitner, R.* Buttstett Johann Heinrich, Biographischbibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhundert. Bd. 2, Bertalotti-Cochereau, 1900. —S. 254.
18. *Gstrein, R.* ALLEMANDE / Rainer Gstrein, Innsbruck, 1998 // HmT – 27. Auslieferung, Herbst 1998. — 6 S.
19. *Gstrein, R.* COURANTE / Rainer Gstrein, Innsbruck, 2002 // HmT – 33. Auslieferung, Sommer 2002. —6 S.

20. *Gstrein, R. MENUETT / Rainer Gstrein, Innsbruck, 2004 // HmT – 37. Auslieferung, Sommer 2004. — 12 S.*
21. *Gstrein, R. ZARABANDA / SARABANDA / Rainer Gstrein, Innsbruck, 1991 // HmT – 20. Auslieferung, Herbst 1992. — 11 S.*
22. *Kircher, A. Musurgia universalis. T. I. Roma, 1650. — 690 p.*
23. *Lester, J. Between Modes and Keys: German Theory, 1592-1802. Pendragon, 1989.— 229 p.*
24. *Lester, J. Compositional Theory in the Eighteenth Century. Cambridge: Harvard University Press, 1992. — 355 p.*
25. *Mattheson, J. Das neu-eröffnete Orchestre. Hamburg: B. Schillers, 1713. – 187 S.*
26. *Mattheson, J. Das beschützte Orchestre. Hamburg: B. Schillers, 1717. – 302 S.*
27. *Nolte, E. V., Butt J. Pachelbel : Johann Pachelbel. / E.V. Nolte, J. Butt // NGD2. — 2001. — Vol. 18.*
28. *Norris, L. A. Johann Heinrich Buttstedt and the Orgelchoral. A.B. Thesis, Sweet Briar College, 1975. — 75 p.*
29. *Praetorius, M. Syntagma Musicum – Bd. II. De Organographia / Faksimile-Nachdruck hrsg. von Wilibald Gurlitt. – Kassel u. a. : Bärenreiter, 1968. – 236 S., XLII S.*
30. *Petersen-Mikkelsen, B. Die Melodielehre des Vollkommenen Capellmeisters von Johann Mattheson: eine Studie zum Paradigmenwechsel in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts. Eutiner Beiträge zur Musikforschung; Bd. 1/ –Eutin, 2002. – 311 S.*
31. *Ritter, A.G. Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts. In 2 Bde. – Bd. 1 / – Leipzig : Max Hesse's Verlag, 1884. – 225 S.*
32. *Ruf, W. ARIA / AIR / AYRe / ARie / Wolfgang Ruf, Mainz, 1993 // HmT – 21. Auslieferung, Sommer 1993. — 38 S.*
33. *Samber, J.B. Continuatio ad manuductionem organicam. Salzburg: Johann Baptist Mayrs seel. Wittib und Erb., 1707. — S. 269.*

34. *Scott M. E.* Opening a forgotten cabinet : Johann Hienrich Buttstett's Musicalische Clavier=Kunst und Vorraths=Kammer. Indiana University, 2013. – 102 p.
35. *Seiffert, M.* Das Plauener Orgelbuch von 1708. Archiv für Musikwissenschaft 02 1920 – 371-393 S. [электронный ресурс]. URL <https://archive.org/details/ArchivFrMusikwissenschaft021920/mode/2up?q=buttstedt&view=theater>
36. *Shannon, J. R.* The evolution of Organ Music in the 17th Century / John R. Shannon. – Jefferson ; London : McFarland & Company, 2012. – 305 p.
37. *Schenkman, W.* Portrait of Mattheson, the Editor, Together with His Correspondents // Bach, vol. 9, no. 4, October, 1978. Published by: Riemenschneider Bach Institute – p 1-10 [электронный ресурс]. URL <https://www.jstor.org/stable/41640063>
38. *Schmitz-Gropengießer, F.* CANZONA, CANZONETTA / Frauke Schmitz-Gropengießer, Freiburg i. Br., 1997 // HmT – 25. Auslieferung, Frühjahr 1997. —14 S.
39. *Schneider, T.* Die Orgelbauerfamilie Compenius. Archiv für Musikforschung, 02.1937. — 8-77 p. [электронный ресурс]. URL https://archive.org/stream/ArchivFuerMusikforschung2jg1937/ArchivFuerMusikforschung2jg1937_djvu.txt
40. *Vogel, H.* North German Organ Building of the Late 17th Century: Registration and Tuning. // Stauffer G. B., May E. (eds.). J. S. Bach as Organist: His Instruments, Music & Performance Practices. Bloomington, 1986. —31-40 p.
41. *Walther, J. G.* Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec / Johann Gottfried Walther ; hrsg. von Friederike Ramm. – Kassel : Bärenreiter, 2001. – 601 S.
42. *Werckmeister A.* Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe, oder eigentliche Beschreibung, wie und welcher Gestalt man die Orgelwercke von den Orgelmachern annehmen, probiren , untersuchen und denen Kirchen liefern

konne; auch was bey Verdigniss eines neuen und alten Wercks, so da zu renoviren voffallen mochte, nothwendig in acht zu nehmen sey ... jetzo von dem Autore selbst tibersehen, mit grtindlichen Uhrsachen bekrafftiget und zum Druck befordert. Quedlinburg: Theodor Philipp Calvisius (Johann Heinrich Sievert), 1698; 3/Leipzig: Johann Michael Teubner, 1754. — S. 112.

43. *Wolff, Chr. RICERCAR / Christoph Wolff, New York, 1973 // HmT. — S. 9.*
44. *Ziller, E. Der Erfurter Organist Johann Heinrich Buttstädt. Berlin: Buchandlung des Waisenhauses G.m.b.H, 1935. Reprint, Beiträge zur Musikforschung, ed. Max Schneider, no.3. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1971. — S. 140.*
45. *Блажевич М., Ушаков Д., Ключи к «Гексахорду» // Opera musicologica, № 3-4 [9-10], 2011. – С. 61-78.*
46. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков : учеб. пособие / Автор концепции М. В. Распутина ; ред. М. Воинова, Е. Кривицкая ; ред. коллегия Т. Бочкова, М. Воинова, Е. Кривицкая, М. Моисеева, А. Петрова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — 2-е изд., доп., испр. — М. : Музиздат, 2008. — 864 с.
47. *Кийовски, О. Особенности барочной агогики на примере stylus phantasticus // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1(12), 2013. – С. 205-208. [электронный ресурс].
URL <https://journalpmn.ru/index.php/PMN/article/view/201/203>*
48. *Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. — М. : ТЦ «Сфера», 1998. — 344 с.*
49. *Лобанова, М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы, эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. — М.; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2013. — 336 с.*
50. *Милка, А. П. Полифония : Учебник для музыкальных вузов в 2 ч. / А. П. Милка ; науч. ред. К. Южак — СПб : Композитор, 2016.*

51. *Милка, А. П.* Титульный лист как часть текста барочного музыкального произведения // Жизнь музыки. К 100-летию со дня рождения Виктора Петровича Бобровского. М.: МГК. 2009. — С. 122-134.
52. *Иванова, К.* Об украшениях в трактатах о музыке // Opera musicologica, № 2 [24], 2015. – С. 75-92.
53. *Панов, А.А.* Регистровка в немецкой органной музыке XVII-XVIII вв. Лекция по истории органного искусства / Панов Алексей Анатольевич. – Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing. 2012. – 152 с.
54. *Панов, А.А.* Терминология и регистровка в немецком органном искусстве барокко и галантного маньеризма / Панов Алексей Анатольевич. – Казань: 2003. – 592 с.
55. *Холопов, Ю.Н.* О принципах композиции старинной музыки: статьи, материалы / Ю. Н. Холопов — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. — 519 с.

ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ (САЙТЫ)

56. International Music Score Library Project: [сайт]. URL: <https://imslp.org/>
57. Répertoire International des Sources Musicales: [сайт]. URL: <https://opac.rism.info/>
58. Digitalisierte Sammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin [сайт]. URL: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/>
59. Internet Archive [сайт]. URL: <https://archive.org>
60. КиберЛенинка, научная электронная библиотека открытого доступа [сайт]. URL <https://cyberleninka.ru/search>

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение 1

“Инструкция для г-на Буттштетта - органиста Предигеркирхе”

Instruction

für

Hrn. Joh. Heinrich Buttstedt

bestellten Collect. derer

zur Collectur gehörigen

Zinssen

als

Organisten bey der Prediger Kirch.

(Fundbuch der Predigerkirche in Erfurt, Blatt 233/240.)

Wir der Christl. Evangel. Gemeinde zu denen Predigern allhier verordnete Kirch Väter, Inspectores, Eltesten und Altarleuthe in Krafft dieses Urkunden und bekennen Nachdem H. Nicolaus Vetter, bei ebengenannter Gemeinde gewesener Organist nach Rudolstadt beruffen und also durch dessen Abzug hiesiger Kirchen-Dienst erledigt worden, Wir zu dessen Wiederbestellung den Ehrenfesten und Kunsterfahrenen Hrn. Joh. Heinrich Buttstädten, gewesenen Organisten der Christl. Gemeinde zu denen Kaufmännern hieselbst auf vohrmals abgelegte Prob Zum Organisten bey vorgedachter hiesiger Prediger Kirch und Gemeinde folgender gestalt erwählt, bestellt und angenommen haben.

1. Sol Er nicht allein das Orgelwerk darinnen treulich beobachten und in fleißige Obsichten nehmen, sondern auch nach seinem besten Verstande, Wissenschaft und Gewissen tractieren, auf die Sonn- und Festtage vor- und nachmittags, wie auch nach geschlossener Neun Predigt, weniger nicht alle und jeden Sonnabend oder zu welcher Zeit sonst die gewöhnlichen Vespers gehalten werden, ingleichen auf diejenigen Predigtstage in der Woche, an welchen der Gottesdienst mit einer Music celebriert zu werden pflegt, sich jedesmahl zu rechter Zeit in der Kirchen einfinden, und wie herkommens und gebräuchlich biss zum Ende des Gottesdienstes das Orgelschlagen verrichten, die Choral Gesänge, welche Er, wie unter den heutigen bewährtesten Organisten üblich, vorher thematicè praeambulando zu tractieren sich befehligen wird, durchgehends mitspielen, desgleichen auf die boyden Schul Examina beym anfang und ende derselben das Regal und sich keiner Mühe, Kälte oder anderer Ungemach darbey verdriessen lassen, auch vorsätzlich und ohne dringende Noht keinen Ampts Tag oder Stunde versäumen oder einen anderen an seiner statt bestellen, sondern jedesmahl in Person dasselbige treulich dergestalten thun und verrichten, damit Gott zu Ehren und der Christl. Gemeinde zu Ruhm allezeit eine liebliche Harmoniâ erklingen möge.

2. Sol Er das Orgelwerk benebenst dem Regal und grossen Instrument aufm Singe Chor in guter und reiner Stimmung halten und da an einem oder anderen etwas wandelbar würde, so er selbst zu bessern nicht vermöchte, solches dem Zeitigen Hrn. Oberaltarmann Zu rechter Zeit anzeigen und dass beyseyns zum wenigsten Eine auss unseren Mittel ohnsämliche reparation geschehen möge, fleissig anhalten, auch sonst liberal gute Obsicht tragen, dass kein Frembder, die bey dem Werk befindlichen tractirer oder Windladen visitire, weniger daran schaden thue.

3. Wenn Er ohn vermeidliche Ehrschafften, als Krankheit wegen, und da ihm etwa einige ohnumgängliche Reise zu thun vorfiele (Derergleichen Er aber ohne vorhergehende Erlaubniss nicht antreten sol) seinem Amte selbst nicht fürstehen köndte, sol Er solches mit unserem Vorwissen einer anderen betrauten Person auftragen, welche mittlerer Zeit darbey er in sonderheit sich wohl fürsehen sol, damit Er den Schlüssel zur Orgel keinem verdächtigen oder sonst nicht wohlbekandten Menschen anvertrauen möge.

4. Sol Er bey diesem seinem Amble eines Gott seligen, frommen, still- und eingezogenen Lebens und Wandels zu ieder Zeit sich befeleissigen, ärgerliche Gesellschaften sambt dem überflüssigen Trunk ernstlich meiden, bey der allein selig machenden reinen Evangel. Religion ohnansetzlich beharren und darwieder nichts beginnen, noch vornehmen gegen die Herrn Geistlichen und uns sich ehr erbietig, gehorsam, und dienstwillig gegen den Cantorem und diejenigen aber, mit welchen Er der Music halber nothwendig umzugehen hat, willfärtig seind, freund- und verträglich sich bezeugen und in Summa allenthalben wie einem Christlichen Organisten wohl anstehet, eignet und gebühret sich erweisen, auch ohne unsere vorher erlangte consens keine anderweitige vocation suchen oder sich darumb bewerben.

5. Sol Er jährlich und jedes Jahr besonders auf den Festtag S. Johannis Baptistae nach geendigtem Gottesdienst des Nachmittags, zum Andenken seiner reception das gantze Orgelwerk mit allen seinen Registern und Stimmen in lieblicher und wohlklingender Harmonia eine halbe Stunde lang durchspielen und also für der beharrenden Christlichen Gemeinde sich hören lassen, wie er in seinem Amble sich bisher gebessert hat.

6. Dafür sol ihm zur Besoldung jährlich auß unserer Ober Altarmannschaft Zwey und Siebentzig Gulden in die 4 Quartale eingetheilt und auß der Collectur p. t. und auch gegenwärtiges Jahr ein Malter Gerste gegeben werden. Da aber das Korn durch Gottes Gnaden Verleihung wir da abschlagen und auf 10 biß 12 Flerinen kommen wird, alsdann ein Malter Korn dafür gegeben werden, das andere Malter Korn aber, welches der Herrschaftliche Kornhof seinem Antecessorn gegeben hat, ihm ohn Unterschied jährlich verbleiben, auch was sonst an denen gewöhnlichen Accidentien ihm gebühren wird, ohngeschmälert gereicht und sonst alles beförderliche willig erwiesen werden.

Uhrkundlich ist ihm dieser Bestallungsbrief wissentlich außgefertiget und zugestellt worden. So geschehen Erffurdts den 10. Xbr. A. 1693.

Verordnete Kirch-Väter, Inspectores, Eltesten und
Altarleuthe der Christl. Evangel. Gemeinde hierselbst.
Unterschriften.

Revers.

Daß Ich vorbeschriebenen Bestallungsbrief in allen Articulen, Clausulen und Puncten wohl erwogen, acceptiert und angenommen habe, solches bekenne Ich hiermit nicht allein, sondern verpflichte mich auch Krafft dieses dahin zum Kräftigsten demselben zu ieder Zeit treulich, fest und unverbrüchlich nach zu kommen und darwieder auf keinerley weise zu thun oder zu handeln. Zu wahrer Uhrkund habe Ich diesen Revers eigenhändig unterschrieben, mit meinem Petschafft besiegelt und solchen obwohlermelten HH. Kirchvätern, Inspectores und Eltesten wissentl. ausgehändiget. So geschehen Erffurdts am 10. Xbr. A. 1693.

L. S. Joh. Heinrich Buttstädt. mpp.

Приложение 3

Титульный лист трактата Иоганна Маттезона "Das beschützte Orchestre"
(1717)

Das
Beschützte
Orchestre,
oder desselben
Zwente Eröffnung

Worian

Nicht nur einem würckli-
chen galant-homme, der eben kein
Professions-Verwandter / sondern auch man-
chem Musico selbst die alleraufrichtigste und deutlich-
ste Vorstellung musicalischer Wissenschaften / wie sich
dieselbe vom Schulstaub tüchtig gesäubert / eigentlich
und wahrhaftig verhalten / ertheilet ; aller niedrigsten
Auslegung und gedungenen Ausbündung aber völliger
und trückerer Bescheid gegeben ; so dann endlich
des lange verbanntet gewesenen

Ut Mi Sol
Re Fa La

Todte (nicht tota) ~~Missa~~

Unter ansehnlicher Begleitung der 3. und 4. Violinen
und Bassen Modorum, als ehedaher Verwandter und Trauer-
Leute / zu Erde gebracht und mit einem Monument,
zum ewigen Andenken / besetzt wird
von

MATTHESON.

SWABING / zu finden im Dom / im Schillerischen
Buchladen / 1717.

Приложение 4
Фронтиспис «Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer»



Приложение 5
Титульный лист «Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer»



Приложение 6
 Предисловие к «Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer»

Hochgeneigter Leser!

Es kommt nichts ans Tages-Licht, es wird getadelt, und dieses habe ich bey gegenwärtiger Arbeit auch zu gewarten; Allein ich protestire wider alle Judicia, so finistrè und aus Affecten geschehen; Hat aber jemand etwas mit Grund und Bestand der Wahrheit darbey zu erinnern, bitte ich, solches schriftlich und höflich beyzubringen, worauf ich wieder bescheidenlich antworten will, jedoch dünge mir aus, daß es ein Theoreticus sey, denn mit einem blossen Practico (wiewol ich keinen verachte) mag ich nichts zu thun haben; Und so dann kan der Tertius, falls er zu dieser Kunst Lust hat, vielleicht etwas daraus lernen. Daß aber zu dergleichen Musicalischen Sachen, in specie zu Fugen und Ricercaren auf das Clavier Kunst erfordert werde, und diese das schönste und beste in Musicis seyn, bezeugen folgende Verse des Wenceslai Philomatis, worinnen zugleich einiger Unterricht von Fugen enthalten, und also lauten:

Quæ tibi principio fuerit Vox ponere visa,
 Procedat fugiens, illamque fugando sequatur:
 Altera cum simili modulamine quod Diapason
 Unifonusque creant, Diatessaron aut Diapente.
 Indiget ingenio, qui subtilesque bonasque
 Vult fabricare Fugas, nam nil præstantius illis.

Und Prætorius I. Parte Tertii Tomi pag. 21. n. 2. schreibet sub Tit.:

Fuga, Ricercar:

„Fugæ nihil aliud sunt, ait Abbas D. Joannes Nucius, quam ejusdem Thematis per distinctas Voces crebræ resultationes Pausarum interventu sibi succedentes. Dictæ sunt autem à fugando, quia Vox Vocem fugat, idem Melos depromendo. Italis vocantur Ricercari: Ricercare enim idem est, quod investigare, quærere, exquirere mit Fleiß erforschen und nachsuchen; Dieweil in Tractirung einer guten Fugen mit sonderbarem Fleiß und Nachdenken, aus allen Winkeln zusammen gesucht werden muß, wie und auf mancherley Art und Weise dieselbe in einander gefügt, geflochten, dupliret, per directum & indirectum seu contrarium, ordentlich, künstlich, und anmuthig zusammen gebracht, und bis zum Ende hinaus geführt werden könne. Nam ex hac Figura omnium maximè Musicum ingenium æstimandum est, si pro certa Modorum Natura aptas Fugas eruere, atque erutas bonæ & laudabili coheræntia rite jungere noverit.

Dieses meyne ich, sey Zeugniß genug die Kunst betreffend; den Vorrath belangend, so ist socher zwar noch schlecht; Allein der grossen Fugen und Ricercaren, welche mit und ohne Contrapunct gesetzt, bringe einige 100. zusammen, so theils schon elaboriret, theils aber inventiret und disponiret sind: Fugetten, kurze Præludia, und allerhand kleine Phantasien, wie solche in Catholischen Kirchen bey Choral-Nemptern und in Vespere wohl zu gebrauchen, bey 1000. welche alle dem Liebhaber zu communiciren, über dieses auch in denen angefangenen Choralen, wie sie in denen Evangelischen Kirchen gebraucht werden, fort zufahren, und noch etwas sonderliches, (woran-ieso horis sucecivis arbeite) ohne was mir noch an Toccaten, Sonaten, Cuverturen und Suiten einfallen wird, heraus zugeben gesonnen bin. Demnach würde es Vorrath genug seyn, daß mich niemand wegen des Titels einiger Prahlerey mit Recht zu beschuldigen Ursach findet. Wegen der Quidonischen Solmisation, welche wegen ihres sonderlichen Nutzens, so sie in Musicis hat, die beste, und so schwer nicht ist als sie gemacht wird, auch viele berühmte Organisten, als Froberger, Caspar Cherl, verstanden haben, und ich selbst von meinen seeligen Lehr-Meister dem berühmten Herrn Pachelbel gehöret habe, daß Herr Wecker in Nürnberg solche sehr geliebet und gerühmet; Wie auch wegen des 47 quadrati, hätte gern noch eine

Erinne

Erinnerung thun wollen, alleine, weil die Zeit zu kurz, muß es bis ins künftige ausgesetzt seyn lassen. Es wäre das Werck noch stärker worden, wo nicht das allzugrosse Hauß-Creuz mich mercklich gehindert, und die Kürze der Zeit zu eilen mich genöthiget hätte. Inmittelst, weil es so viel als ein Buegmein Pappier beträgt, so ist es auch zum Anfang stark genug.

Daß ich aber auf dem Kupffer-Blate oben Triadem Sanctissimam & perfectissimam Mysterii divini, und in der Mitten Triadem harmonicam perfectam gesetzt, hat mich einmal veranlasset **Johann Crüger**, wenn er in seiner *Synopsi Musica Cap. 8. de Triade Musica* also schreibt „Trinitas hæc harmonica vera ac recta radix unitrifona est omnis perfectissimæ & plenissimæ harmoniæ quæ dari in mundo potest, sonorum etiam mille & millies mille, qui tamen omnes ad unam hujus Triadis partem sive in unisono simplici, sive composito (& octava) referri posse debent, Magni istius Mysterii divinæ solum adorandæ unitrinitatis imago & umbra, an ulla luculentior in mundo esse possit nescio. Ferner hat mir hierzu Gelegenheit gegeben, der selige Herr **Andreas Werckmeister** in seinem *Hodego Curiosa Cap. V. seiner Allegorischen und Moralischen Music*, da er unter andern setzet: Wir wissen auch daß die Heydnische Music gar keine tertiam erkannt, sondern nur ihre Harmonische Zahlen von 1. 2. 3. 4. sich erstreckt haben, wie die Pythagorischen Hämmer und deren Nachfolger es genug bezeugen. Wie sie nun die Heiligen Dreieinigkeit nicht erkannt haben, also sehen wir, wie ihnen **GOTT** vorenthalten hat, daß sie keine Tertiam erkennen, und also keine vollkommene Music erlangen können. Gehen wir zur dritten Octava, welche unsere natürliche Ordnung der Zahlen uns vorzeiget, als 4. 5. 6. 8. da haben wir ein Vorbild des Neuen Testaments, worinnen **st** **GOTT** weiter offenbaret hat, denn 4. 5. 6. zeigt weiter die vollkommene Triadem oder dreieinstimmigkeit, also wenn wir dieselbe hören, es nicht anders ist, als unisonus, und ist doch ein Trifonus, und gar recht ein Unitrifonus. Kan wol etwa ein Gleichniß deutlicher vorgestellt werden, welches uns das Dreieinige göttliche Wesen in einem Spiegel zeige, als dieses? Deutlicher werden wir es wol schwerlicher finden. Wolte **GOTT**, daß nur alle fromme Christen die Musicam in sich weit verstanden, sie würden eine Hergens-Freude über diese Vorbildung empfinden. Und gleich wie die Juden den wahren Dreieinigen **GOTT** nicht erkennen, also leyden sie auch die liebliche Triadem harmonicam bey ihren Gottesdienste nicht; Aber bey den Sauff-Gelagen wird leyder! sie mich denn zu viel von ihnen gemißbrauchen. So wird auch ein jedweder Liebhaber der edlen Music leicht abnehmen, warum die 3. Tugend-Bilder Pietas, Charitas, Humilitas, dem Kupffer-Blate einverleibet seyn, weil auch diese Triadem perfectam präsentiren, und unzertrennet beyammen stehen. Denn wo kan Gottesfurcht seyn ohne Liebe, so sich an dem Nächsten erweist und spüren lässet? Und wo die Liebe sich aufrichtig findet, so ist selbe mit der Demuth verbunden. Können demnach die 3. verschworsterten Tugenden, deren keine ohne die andere seyn kan, ebenfals ein feines Gleichniß Triados harmonicæ darstellen, welches ich noch viel weitläufftiger ausführen könnte, wo ich nicht Weitläufftigkeit zu verhüten, mich zu gleich in die Zeit schicken, und der Kürze zu befeisigen vor dienlich erachtete. Ich habe zwar ein grosses Werck angefangen, doch hoffe es durch **Gottes** Gnade auszuführen; Solte ich aber durch schweres Hauß-Creuz ferner gehindert werden, so heist es: Ut desint Vires, tamen est laudanda Voluntas: Da aber der höchste **GOTT** durch den zeitlichen Tod über mich gebiethen werde, so meyne ich dennoch der Welt meinen guten Willen erst gezeigt zu haben, und werde auf meiner Todt-Bette, nebst denen geistlichen Übungen, meine Freude an des berühmten Capell-Meisters **Herr Erlebachs** Aria haben, welche heist:

**Ehrlich und redlich ist was mich vergnügt,
Schmeichlender Sinnen
Falsches Beginnen
Wird durch Aufrichtigkeit doch noch besiegt!**

P. S. Die zu Ende angehängte Tabelle expliciret einige Maniren.



Приложение 7

Перевод предисловия к «*Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer*»

Hochgeneigter Leser!

Благосклонный читатель!

ES kommt nichts ans Tages=Licht, es wird getadelt, und dieses habe ich bey gegenwartiger Arbeit auch zu gewarten; Allein ich *protestire* wider alle *Judicia*, so *sinistrè* und aus *Affecten* geschehen; Hat aber jemand etwas mit Grund und Bestand der Warheit darbey zu erinnern, bitte ich, solches schriftlich und höflich beyzubringen, worauf ich wieder bescheidenlich antworten will, jedoch dünge mir aus, daß es ein *Theoreticus* sey, denn mit einem blossen *Practico* (wiewol ich keinen verachte) mag ich nichts zu thun haben; Und so dann kan der *Tertius*, faß er zu dieser Kunst Lust hat, vielleicht etwas daraus lernen. Daß aber zu dergleichen *Musicalischen* Sachen in *specie* zu *Fugen* und *Ricercaren* auf das Clavier Kunst erfordert werde, und diese das schönste und beste in *Musicis* seyn, bezeugen folgende Verse des *Wenceslai Philomatis*, worinnen zugleich einiger Unterricht von *Fugen* enthalten, und also lauten:

ЭТО не становится известным, это порицается, и этого мне при данной работе следует ожидать. Однако я протестую против всех суждений, таких происходящих роковым образом и в запальчивости. Но если некто с полным основанием вспомнит об истине, я прошу изложить это в письменном виде и вежливой форме, на что я отвечу соответствующим образом, однако я надеюсь, что это будет теоретик, ибо с практиком я не хотел бы иметь ничего общего (хотя я вовсе не презираю подобных). И, таким образом, кто-то третий, имеющий склонность к этому искусству, может чему-нибудь научиться. Тот факт, что для подобных музыкальных занятий, в особенности для исполнения на клавишных музыкальных инструментах фуг и ричеркаров, необходимо мастерство, и то, что они являются самым прекрасным и лучшим, что есть в музыке, подтверждают следующие высказывания Вацлава Филомата, в которых в то же время содержатся некоторые уроки фуги:

*Quæ tibi principio fuerit Vox ponere visa,
 Procedat fugiens, illamque fugando sequatur:
 Altera cum simili modulamine quod Diapason
 Unisonusque creant, Diatessaron aut Diapente.
 Indiget ingenio, qui subtilesque bonasque
 Vult fabricare Fugas, nam nil præstantius illis.*

*То, что вначале было твоим голосом,
 Пусть продолжает движение, и следует за ним
 Еще один с подобной модуляцией, как у октавы.
 И пусть создают в унисон, терцию или квинту.
 Требуется гений тонкий и хороший
 Он хочет сделать фуги, ибо лучшие их ничего нет.*

*Und Prætorius I. Parte Tertii Tomi
 pag. 21. n. 2. schreibt sub Tit:*

Fuga, Ricercar:

*„Fugæ nihil aliud sunt, ait Abbas D. Jo-
 annes Nucius, quam ejusdem Thematidis
 per distinctas Voces crebræ resultationes
 Pausarum interventu sibi succedentes.
 Dictæ sunt autem à fugando, quia Vox
 Vocem fugat, idem Melos depromendo.
 Italis vocantur Ricercari: Ricercare enim
 idem est, quod investigare, quærere, ex-
 quirere mit Fleiß erforschen und nachsu-
 chen; Dieweil in Tractirung einer guten
 Fugen mit sonderbarem Fleiß und Nach-
 dencken, aus allen Winckeln zusammen
 gesucht werden muß, wie und auf man-
 cherley Art und Weise dieselbe in einan-
 der gefügt, geflochten, dupliret per di-
 rectum und indirectum seu contrarium,
 ordentlich, künstlich, und anmuthig zu-
 sammen gebracht, und biß zum Ende hin-
 aus geführt werden könne. Nam ex hac
 Figura omnium maximè Musicum*

И

Фуга, Ричеркар:

«Фуга — это не что иное», —
 говорит аббат Д. Иоаннес Нуций, —
 как результаты движения одной и той
 же темы в разных голосах, часто сме-
 няющиеся друг друга с чередованием
 пауз. Они называются фугой, потому
 что голос преследует голос, испол-
 няющий тот же напев. Их называют
 ричеркарами: ибо ричеркар значит то
 же самое: исследовать, искать,
 отыскивать; Между тем, сочиняя фу-
 гу с необыкновенным усердием и
 рассудительностью, приходится
 искать со всех сторон сразу, одно и то
 же может быть совмещено разными
 способами, сплетено, воспроизведено
 аккуратно, искусно и изящно сведено
 вместе и доведено до конца. Так как
 это важнее всего, то музыкальное
 мастерство следует оценивать по
 тому, умеет ли музыкант создавать

ingenium æstimandum est, si pro certa Modorum Natura aptas Fugas eruere, atque erutas bonà und laudabili cohærentia rite jungere noverit.“

Dieses meyne ich, sey Zeugniß genug die Kunst betreffend; den Vorrath belangend, so ist solcher zwar noch schlecht; Allein der grossen *Fugen* und *Ricercaren*, welche mit und ohne *Contrapunct* gesetzt, bringe einige 100. zusammen, so theils schon elaboriret, theils aber inventiret und disponiret sind: *Fugetten*, kurtze *Præludia*, und allerhand kleine *Phantasien*, wie solche in *Catholischen Kirchen* bey *Choral-Aemptern* und in *Vespern* wohl zu gebrauchen, bey 1000. welche alle dem Liebhaber zu *communiciren*, über dieses auch in denen angefangenen *Choralen*, wie sie in denen *Evangelischen Kirchen* gebraucht werden, fort zufahren, und noch etwas sonderliches, (woran ietzo *horis successivis* arbeite) ohne was mir noch an *Toccaten*, *Sonaten*, *Ouverturen* und *Suiten* einfallen wird, heraus zugeben gesonnen bin. Demnach würde es Vorrath genug seyn, daß mich niemand wegen des *Titels* einiger

подходящие каждому ладу темы и правильно благозвучно их сочетать и переплестать.»

Я полагаю, что это достаточное свидетельство того, что касается искусства; относительно резерва (списка) дело обстоит еще плохо. Однако число больших фуг и ричеркаров, с контрапунктом и без него, составляет несколько сотен, частично уже разработанных, частично отложенных и запланированных: фугетты, короткие прелюдии и маленькие фантазии различного рода — такие, как те, что исполняются в католических церквях во время хоральных и вечерних служб, около 1000, я намерен представить любителям, а также продолжать работу над начатыми хоралами, которые предназначены для исполнения в католических церквях. Кроме того, я намерен издать еще нечто особенное (над чем я сейчас работаю), не считая того, что может мне прийти на ум относительно токкат, сонат, увертюры и сюит. Соответственно запаса достаточно, поэтому ни у кого не найдется причин справедливо

Prahlerey mit Recht zu beschuldigen Ursach findet.

Wegen der *Guidonischen Solmisation*, welche wegen ihres sonderlichen Nutzens, so sie *in Musicis* hat, die beste, und so schwer nicht ist als sie gemacht wird, auch viele berühmte *Organisten*, als *Froberger*, *Caspar Cherl*, verstanden haben, und ich selbst. von meinen seeligen Lehr=Meister dem berühmten Herrn *Pachelbel* gehöret habe, daß Herr *Wecker* in Nürnberg solche sehr geliebet und gerühmet; Wie auch wegen des *b quadrati*, hätte gern noch eine Erinnerung thun wollen, alleine, weil die Zeit zu kurtz, muß es biss ins künfftige ausgesetzt seyn lassen. Es wäre das Werck noch stärcker worden, wo nicht das allzugrosse Hauß =Creutz mich mercklich gehindert, und die Kürtze der Zeit zu eilen mich genöthiget hätte. Immittelst, weil es so viel als ein Buch gemein Pappier beträgt, so ist es auch zum Anfang starck genug.

Daß ich aber auf dem Kupffer=Blate oben *Triadem Sanctissimam and perfectissimam Mysterii divini* und in der Mit-ten *Triadem harmonicam perfectam* gesetzt, hat mich einmal veranlasset

обвинить меня в некоем хвастовстве в заглавии.

По поводу *Гвидоновой сольмизации*, которая из-за своей несомненной пользы для музыки является лучшей и не такой сложной, как считается, следует отметить, что это поняли многие знаменитые *органисты*, такие, как *Фробергер*, *Каспар Керль*, и я сам слышал от моего блаженной памяти наставника, знаменитого господина *Пахельбеля*, что господин Векер из Нюрнберга очень любил и хвалил ее. Так же, как и относительно *b quadrati*, хотелось бы обратиться к некоему воспоминанию, однако из-за нехватки времени придется отложить это до будущих времен. Работа могла бы быть значительно интенсивнее, если бы ей в значительной мере не препятствовал тяжкий «семейный крест» и, если бы нехватка времени не вынуждала меня спешить. Однако же, поскольку на работу ушло такое количество бумаги, которого хватило бы и на целую книгу, можно сказать, что даже начало работы весьма интенсивно.

К тому, что я на офортной пластине разместил наверху *Triadem Sanctissimam & perfectissimam Mysterii divini*, а в середине *Triadem harmonicam perfectam*, меня побудил Иоганн Крюгер, написавший в своей

Johann Crüger, wenn er in seiner *Synopsi Musica Cap. 8. de Triade Musica* also schreibt:

«*Trinitas hæc harmonica vera ac recta radix unisona est omnis perfectissimæ et plenissimæ harmoniæ, quæ dari in mundo potest, sonorum etiam mille & millies mille, qui tamen omnes ad unam hujus Triadis partem sive in unisono simplici, sive composito (& octava) referri posse debent, Magni istius Mysteriorum divinæ solum adorandæ unitrinitatis imago & umbra, an ulla luculentior in mundo esse possit nescio*»

Ferner hat mir hierzu Gelegenheit gegeben, der seelige Herr Andreas Werckmeister in seinem *Hodego Curiosa Cap. V* seiner *Allegorischen und Moralischen Music*, da er unter andern setzt: Wir wissen auch daß die Heydnische Music gar keine *tertiam* erkannt, sondern nur ihre *Harmonische Zahlen* von 1.2. 3. 4. sich erstreckt haben, wie die *Pythagorischen Hämmer* und dero Nachfolger es genug bezeugen. Wie sie nun die Heiligen Dreyeinigkeit nicht erkannt haben, also sehen wir, wie ihnen GOTT vorenthalten hat, daß sie keine *Tertiam* erkennen, und also keine

Synopsi Musica Cap. 8. de Triade Musica folgendes:

«*Эта истинная гармоническая триада есть истинный корень единства, всё совершенно и совершенно гармонично, как только могут быть в мире тысячи и тысячи звуков, все из которых, однако, надо уметь отнести к одной части этой триады, либо в простом унисоне, либо в сложном (в октаву), могут быть отнесены к Величайшей Божественной Тайне, поклоняющейся только единству света и тени. Я не знаю, может ли быть что-нибудь яснее на свете*»

Далее мне предоставил возможность для этого блаженной памяти господин Веркмайстер в *Hodego Curiosa Cap. V* своей *Аллегорической и моральной музыки*, где он в числе прочего пишет: Мы знаем также, что *Heydnische Music* не признает *терцию (tertiam)*, только ее *гармонические числа* 1, 2, 3, 4, как Пифагоровы молоты, это убедительно доказывают последователи. Поскольку они не признали Святое триединство, постольку мы видим, что БОГ отказал им в признании терции, и, следовательно, в способности создать

vollkommene *Music* erlangen können. Gehen wir zur dritten *Octava*, welche unsere natürliche Ordnung der Zahlen uns vorzeigt, als 4. 5. 6. 8. da haben wir ein Vorbild des Neuen Testaments, worinnen sich GOTT weiter offenbaret hat, denn 4. 5. 6. zeigt weiter die vollkommene *Triadem* oder drey Einstimmigkeit, also wenn wir dieselbe hören, es nicht anders ist, als *unisonus*, und ist doch ein *Trisonus*, und gar recht ein *Unitrisonus*.

Kan wol etwa ein Gleichniß deutlicher vorgestellt werden, welches uns das Dreyeinige gottliche Wesen in einem Spiegel zeige, als dieses? Deutlicher werden wir es wol schwerlicher finden. Wolte GOTT, daß nur alle fromme Christen die *Musicam* in so weit verstünden, sie würden eine Hertzens=Freude über diese Vorbildung empfinden. Und gleich wie die Juden den wahren Dreyeinigen GOTT nicht erkennen, also leyden sie auch die liebliche *Triadem harmonicam* bey ihren Gottesdienste nicht; Aber bey den Sauff=Gelagen wird leyder! sie mehr denn zu viel von ihnen gemißbrauchet.

совершенную музыку. Если мы перейдем к третьей октаве, которая предъявляет нам естественный порядок чисел 4. 5. 6. 8., то мы видим перед собой образ (модель) Нового Завета, в котором БОГ раскрыл себя, ибо 4. 5. 6. – это вновь совершенная *триада* или три единогласия, то есть ничто иное, как *Unisonus*, более того *Trisonus*, и даже *Unitrisonus*

Можно ли представить более явную аллегорию, которая показывала бы нам отражение триединой божественной сущности, чем эта? Более очевидную мы едва ли сыщем. Если бы БОГ пожелал, чтобы только все набожные христиане настолько понимали *Musicam*, они ощутили бы великую радость от полученных знаний. И так же, как евреи не признают истинного триединого БОГА, они не терпят во время своих богослужений прелестные *Triadem harmonicam*; однако во время пьяных оргий они, к сожалению, слишком сильно злоупотребляют ими. Так каждый любитель благородной

So wird auch ein jedweder Liebhaber der edlen *Music* leicht abnehmen, warum die 3. Tugend=Bilder *Pietas, Charitas, Humilitas*, dem Kupffer=Blate einverleibet seyn, weil auch diese *Triadem perfectam præsentiren*, und unzertrennet beysammen stehen. Denn wo kan Gottesfurcht seyn ohne Liebe, so sich an dem Nächsten erweist und spüren lässet?

Und wo die Liebe sich aufrichtig findet, so ist selbe mit der Demuth verbunden. Können demnach die 3. verschwesterten Tugenden, deren keine ohne die andere seyn kan, ebenfalß ein feines Gleichniß *Triados harmonicæ* darstellen, welches ich noch viel weitläufftiger aus führen könnte, wo ich nicht Weitlaufftigkeit zu verhüten, mich zu gleich in die Zeit schicken, und der Kürtze zu befließigen vor dienlich erachtete.

Ich habe zwar ein grosses Werck angefangen, doch hoffe es durch Gottes Gnade auszuführen; Solte ich aber durch schweres Hauss=Creutz ferner gehindert werden, so heist es: *Ut desint Vires, tamen est laudanda Voluntas*: Da aber der höchste GOTT durch den zeitlichen

музыки легко увидит, почему изображения трех добродетелей Благочестия, Милосердия, Смирения, нанесены на офортную пластину (медную доску): поскольку они также представляют собой *Triadem perfectam* и неразрывно связаны друг с другом. Ибо где может быть благочестие без милосердия, если оно проявляется в смирении?

И там, где любовь оказывается искренней, она связана со смирением. Соответственно этому 3 «сестринские» добродетели, ни одна из которых не может существовать без других, могут также представлять очень хорошую аллегорию *Triados harmonicæ*, которую я мог бы описать еще более подробно, если бы я не считал уместным избегать многословия, применяться к духу времени и стараться излагать свои мысли кратко.

Я начал великое дело, но надеюсь завершить его по милости Божией; Но если мне в дальнейшем помешают тяжёлые домашние хлопоты, то сказано: пусть недостает сил, следует все-таки похвалить за добрую волю. Когда Всевышний призовет меня к

Tod über mich gebiethen würde, so meyne ich dennoch der Welt meinen guten Willen erst gezeigt zu haben, und werde auf meinem Todt=Bette, nebst denen geistlichen Übungen, meine Freude an des berühmten Capell-Meisters, *Tit. Herr Erlebachs Aria* haben, welche heist:

Ehrlich und redlich ist was mich vergnügt,

Schmeichlender Sinnen

Falsches Beginnen

Wird durch Aufrichtigkeit doch noch besiegt!

Честность и порядочность- это то, что

меня радует, льстит моим чувствам

Ложное начало

все же побеждается искренностью!

P.S. Die zu Ende angehängte *Tabelle expliciret* einige *Maniren*

P.S. Таблица, прикрепленная в конце, поясняет некоторые украшения.

Приложение 7

Таблица украшений из «Musicalische Clavierkunst und Vorratskammer»

t. t. Denotat tremulum ordin: vel breuem, tmo. longum.
 b. tmo Semitrem vulgo mordant.
 P. Pedal: M. Man:

Accents *t* *|||* *Coule*

ascend: descend:

vel Circuitus Diminutio.

deorsum sursum

resolutio.

resolutio.

Harpeg: p tot: Syzyg: 44.