



Научная статья

УДК 78.034.7(430):780.614.332/.335

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.58.3.04>

«Большие скрипки» в партитурах И. С. Баха: *Violoncello, Violoncello piccolo, Violone*

Алеся Сергеевна Текучева

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, д. 13, Москва 125009, Российская Федерация
as.tekucheva@yandex.ru ✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3438-8280>

Аннотация: Вопреки устоявшимся представлениям, в эпоху барокко существовало множество разновидностей басовых струнных инструментов. Тенденция к стандартизации, наблюдавшаяся с середины XVIII столетия, привела к тому, что из большого количества равноправных вариантов выделилось два основных, которые вошли в состав классического оркестра. Остальные, оставшись в тени, надолго ушли в историю. Тем не менее, старинные словари предлагают многочисленные, не обходящиеся без путаницы названия и описания струнных басов, которые принадлежали скрипичному либо виолончельному семейству, имели разные размеры и количество струн и могли быть снабжены ладами. Так, насчитывается около 15 вариантов настройки виолонча (*violone*), а на вопрос, в каком регистре звучал этот инструмент, являлся ли он транспонирующим на октаву ниже, зачастую можно ответить лишь исходя из конкретного контекста. Не менее загадочна барочная виолончель: помимо различий в конструкции и настройке, эти инструменты располагались не только вертикально, но и горизонтально, подобно скрипке, а исполнители чередовали игру на виолончелях большего и меньшего размера в зависимости от характера партии.

Отдельная проблема связана с малой виолончелью. Ее бывает трудно разграничить с «обычной» виолончелью небольшого размера: она также имела разное количество струн и могла держаться как вертикально, так и горизонтально. Исследователи сходятся во мнении, что баховская виолончель пикколо была небольших размеров; во время игры скрипач располагал ее *da spalla* (горизонтально). Этот инструмент использовался Бахом в облигатных партиях и, возможно, принимал участие в исполнении континуо; с малой виолончелью в руках было достаточно удобно руководить барочным ансамблем.

Распространенное представление о тождестве пятиструнной и малой виолончелей ошибочно: с первой в творчестве Баха связана прежде всего Шестая сюита, тогда как для *Violoncello piccolo* был написан ряд облигатных партий в других сочинениях. Зачастую музыканты не решаются варьировать размеры инструмента и количество струн в зависимости от того, что им предстоит исполнять: расцвеченную концертную партию или же просто голос континуо; при неоправданной октавной транспозиции в нижний регистр искажается сам музыкальный материал. Все это существенно обедняет исполнительскую практику, лишая звучание колористических тонкостей, задуманных композитором.

Ключевые слова: виолончель, барочная виолончель, малая виолончель, И. С. Бах, *da gamba*, *da spalla*, *da braccia*

Для цитирования: Текучева А. С. «Большие скрипки» в партитурах И. С. Баха: *Violoncello, Violoncello piccolo, Violone* // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 3 (сентябрь 2024). С. 418–441. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.58.3.04>.

Research article

"Big Violins" in the Scores of Johann Sebastian Bach: *Violoncello, Violoncello Piccolo, Violone*

Alesya S. Tekucheva

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,

13/6 Bolshaya Nikitskaya, Moscow 125009, Russia

as.tekucheva@yandex.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3438-8280>

Abstract: Contrary to established notions, there were many species of bass stringed instruments in the Baroque era. The tendency towards standardization, observed from the middle of the 18th century, led to the fact that out of a large number of equal variants, two main ones were singled out and became part of the classical orchestra. The others, remaining in the shadows, faded into history for a long time. Nevertheless, ancient dictionaries offer numerous, not without confusion, names and descriptions of stringed basses, which belonged to the Violin or the Viol family, had different sizes and number of strings and could be equipped with frets. Thus, there are about 15 variants of tuning the *violone*, and the question in what register this instrument sounded, whether it was transposing an octave lower, can often be answered only on the basis of a specific context. The Baroque cello is no less mysterious: in addition to differences in construction and tuning, these instruments were arranged not only vertically but also horizontally, like the violin, and performers alternated between playing larger and smaller cellos depending on the nature of the part.

A special problem is related with the *violoncello piccolo*. It can be difficult to distinguish it from the "regular" small cello: it also had a different number of strings and could be played both vertically and horizontally. Researchers agree that Bach's *violoncello piccolo* was small in size; when playing, the violinist placed it *da spalla* (horizontally). This instrument was used by Bach in *obligato* parts and may have participated in the performance of continuo; with a *violoncello piccolo* in hands, it was quite convenient to lead a Baroque ensemble.

The common perception of the identity of the five-string cello and the *violoncello piccolo* is erroneous. In Bach's oeuvre the former is primarily associated with the Sixth Suite, while a number of *obligato* parts in other works were written for the *violoncello piccolo*. Often musicians do not dare to vary the size of the instrument and the number of strings depending on whether they are to perform an embellished concerto part or just a continuo line. Inappropriate octave transposition to the lower register distorts the musical material itself. All of this significantly impoverishes performance practice, depriving the sound of the coloristic subtleties intended by the composer.

Keywords: *violone*, Baroque cello, *violoncello piccolo*, J. S. Bach, *da gamba*, *da spalla*, *da braccia*

For citation: Tekucheva, Alesya S. 2024. " 'Big Violins' in the Scores of Johann Sebastian Bach: *Violoncello, Violoncello Piccolo, Violone*." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 3 (September): 418–41. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconv.2024.58.3.04>.

Многие поколения музыкантов, так или иначе воспитанные в классико-романтической традиции, привыкли связывать определенные названия инструментов с их весьма конкретным воплощением. И если обозначение виолон, все же отсутствующее в современном оркестре, еще допускает варианты интерпретации, то виолончель, пусть даже барочная, как правило, в нашем сознании прочно связывается с басовым инструментом скрипичного семейства, который имеет четыре струны, настраивается по квинтам *C–G–d–a* и располагается при игре вертикально. Однако такой ли была виолончель в старинном оркестре?

Движение к единообразию, упорядочивание, начавшееся во второй половине XVIII века, привело к тому, что инструменты были поделены на группы, каждой из которых приписывались определенные признаки, — и все «скрипки», не соответствовавшие установившемуся стандарту, стали рассматриваться как некие переходные виды, «гибриды» [22, 182]. Между тем, в начале XVIII века дело обстояло иначе. В эпоху, еще не охваченную стремлением стандартизировать музыкальное искусство, в эпоху, пестрящую разнообразием форм, жанров, тембров, размеров, составов, в эпоху, когда в Европе (и, в частности, Германии) в каждом княжестве бытовали свои локальные традиции и предпочтения, — в ту эпоху существовало великое множество разновидностей не только духовых, но и струнных инструментов. По словам Лоуренса Дрейфуса, скрипка в партитурах Баха могла обозначать самые разные вещи¹ [6, 137], а «виолон Майера» был значительно меньше, чем «виолон Маттезона» [ibid., 140]. В XVII–XVIII веках один и тот же инструмент мог в разных землях именоваться по-разному и, напротив, одно название могло определять совершенно разные инструменты.

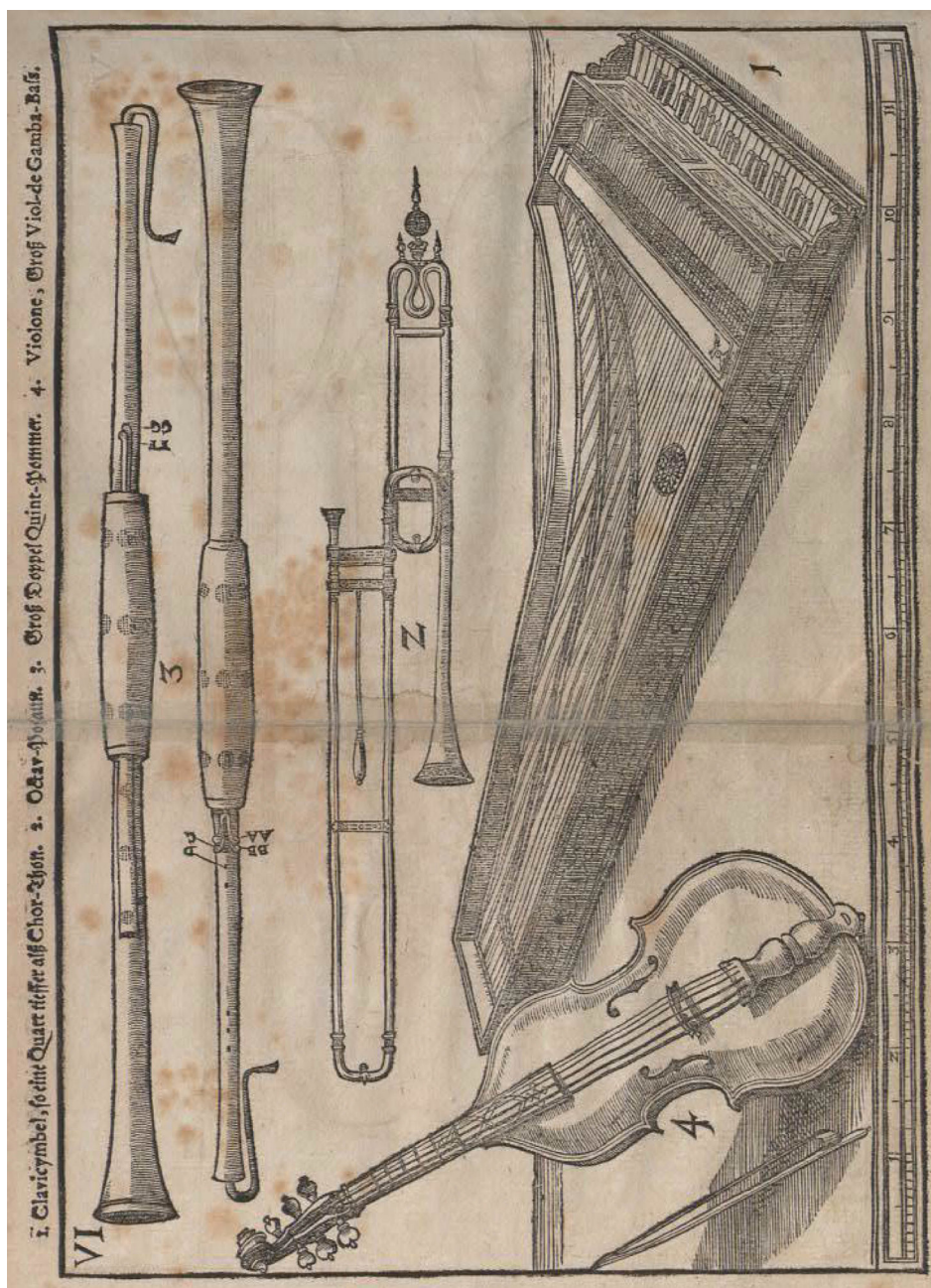
В отличие от современного контрабаса, название которого подразумевает нечто конкретное, барочный виолон (*violone*)² — собирательное понятие: так именовался самый низкий по звучанию струнный инструмент [ibid., 137]. Он принадлежал скрипичному либо виольному семейству, и в зависимости от происхождения варьировались его размер, форма корпуса, количество струн и настройка; иногда имелись лады на грифе, а также шпиль. В барочных словарях встречаются причудливые варианты определений, относящихся к басовым струнным: «большая басовая виола да гамба» (*Groß Viol. de Gamba-Bass*; см. ил. 1), «очень большая басовая скрипка» (*Gar grosse Baßgeige*) [17, 45], «очень большая басовая виола» (*Gar groß Baß-Viol.*), «малая басовая виола да гамба» (*Klein Baß-Viol de Gamba*)³, «большая басовая скрипка» (*eine grosse Bass-Geige*) [8, 210] и другие. Ульрих Принц приводит в пример даже такое название, как «басовая виола да браччо» (*Baß Viol de Braccio*)⁴.

¹ Дополняя слова Дрейфуса, можно привести в пример также и автограф партитуры Хора № 1 кантаты BWV 65 [D-B Mus. ms. Bach P 147], где строки первой и второй скрипки и альты, объединенные акколадой, обозначены *Violini* без какой-либо детализации.

² В переводе с итальянского *violone* буквально означает «большая виола» («большая скрипка»). Само по себе название, являющееся однокоренным слову *viola*, не говорит о принадлежности именно к виольному, а не скрипичному, семейству: ведь и итальянское название скрипки (*violino* — «маленькая виола») имеет тот же корень.

³ Два последних наименования см. в *Tabella universalis* 20: [17, 25].

⁴ Преториус, *Tabella universalis* 22: [17, 26]. См. также: [19, 603].



Ил. 1. Изображение виолы (Violone, Grof Viol-de Gamba-Bass; фигура 4) в трактате Преториуса *Synlagma musicum* [18, Tafel VI]

Из-за большой путаницы в названиях и разновидностях басов подчас приходится лишь по контексту догадываться, какой инструмент предполагалось использовать в исполнении того или иного произведения и в какой октаве следует читать нотный текст: в отличие от современного контрабаса, далеко не все барочные виолончели звучали октавой ниже нотной записи⁵. Эти «большие виолы» звучали в восьми- либо шестнадцатифутовом регистре и имели от трех до шести струн, настроенных преимущественно по квинтам или по квартам (во втором случае между одной из пар струн была возможна терция или секунда) [19, 602–603]. Приведем варианты настройки виолончели, которые встречаются в различных источниках⁶:

$C_1-E_1-A_1-D$ (<i>Violono Grosso</i>)	$G_1(F_1/E_1)-A_1-D-G$
C_1-G_1-D-A (<i>Violono Grosso</i>)	$G_1-C-F(E)-A-d-g$
$D_1-E_1-A_1-D-G$	$A_1-D-G-H-e-a$
$D_1-G_1-C-E-A-d$	$B_1-F-c-g$
$E_1-A_1-D-G-c-(f)$	$C-G-d-a$
$F_1-C-G-d-a$	$F-c-g-d^1$
	$G-A-d-g$

Среди баховских сочинений лишь изредка встречается обозначение *Violono Grosso*⁷, которое могло бы подсказать читающему рукопись, что партия этого, очевидно, шестнадцатифутового инструмента должна звучать октавой ниже нотной записи. Стоит, однако, заметить, что *C* либо *D* – звуки большой октавы, которые мы нередко наблюдаем в манускриптах в качестве нижней границы используемого диапазона, — записываются уже на добавочных линейках, и трудно представить себе нотный текст, где на пяти добавочных красовались бы соответствующие звуки контроктавы. Тем не менее, обилие настроек инструментов, диапазон которых начинается именно в контроктаве (например, *C*₁ или *D*₁), приводит к мысли, что, с одной стороны, шестнадцатифутовые виолончели встречались в практике (и подразумевались в нотной записи) значительно чаще, нежели уточнение *Grosso*, стоящее рядом с обозначением инструмента, и, с другой стороны, не только «большие» виолончели (то есть четырехструнные инструменты с нижним *C*₁) звучали октавой ниже нотной записи. Одновременно нельзя исключить вероятности, что исполнитель партии, диапазон которой начинается с *C*, держал в руках восьмифутовый виолончель, звучавший в одной октаве с виолончелью — так, как было написано в нотах (см. примеры настройки, приведенные выше).

⁵ В частности, расходятся во мнениях Лоуренс Дрейфус и Зигберт Рампе, предлагающие свои версии относительно того, для каких разновидностей басовых инструментов предназначены партии континуо в каждом из шести Бранденбургских концертов (см. далее в основном тексте; также: [6, 151; 21, 304–305]).

⁶ Приведено по: [19, 603–607, 622; 21, 304–305].

⁷ Фурман описывает этот инструмент как октавирующий, отличный от обычного виолончели и имеющий нижнюю струну до контроктавы: *Violine, Bass-Geige. Violine Grosso, eine Oktav-Bass-Geige / darauß das 16 füßige Contra-C* [9, 93]. Современные исследования (в частности, Зигберт Рампе) также отмечают, что «большими» виолончелями именовались лишь четырехструнные инструменты с нижней струной *C*₁ [21, 305].

Реже в рукописи можно встретить в качестве нижнего звука B_1 ⁸. Относительно Шестого Бранденбургского концерта, где этот звук появляется в нотах единственный раз, существуют различные версии ученых: по мнению Дрейфуса, здесь предполагалось использование более высокого по звучанию инструмента с нижним звуком G_1 [6, 151]; Рампе считает вероятной перестройку струны C_1 на тон ниже и, таким образом, не исключает звучания большого виолончели и в этом концерте⁹ [21, 304].

Подсказкой в решении вопроса, в какой октаве должен звучать инструмент, может стать нотный текст. Так, в автографе Четвертого и Пятого Бранденбургских концертов можно найти фрагменты, в которых партия виолончели, избегая нот C и Cis , записывается в малой октаве, оказываясь в этот момент выше, чем партия виолончели и клавесина (некоторые из этих фрагментов приведены на ил. 2). Очевидно, в данных концертах предполагалось использование транспонирующего виолончели с нижней струной D_1 , который звучал в октаву с другими басовыми инструментами, изредка сходясь с ними в унисон¹⁰.

Само указание на участие виолончели в баховском ансамбле встречается, как правило, в нотах сочинений, созданных до приезда в Лейпциг (например, название партий кантат BWV 18, 162, 185, 199 либо упоминание виолончели в числе других инструментов в партитуре BWV 119, 147, 182, 194). Обычно виолончели дублирует другие басовые инструменты, даже если его партия выписана отдельно (как во вступительной Сонате кантаты BWV 182); нередко в партитуре Бах дает указание на то, что эта «большая виола» играет вместе с другими басами, и записывает партию указанных инструментов на одной строке: *Violoncelli, Bassoni é Violoni all unison col' Organo* (BWV 119)¹¹, *Violono é Violoncello concordant Organo* (BWV 147)¹², *Bassoni e Violoni* (BWV 194/1)¹³.

⁸ Этот звук появляется единожды в первой части Шестого Бранденбургского концерта в самом конце первого раздела и затем повторяется, благодаря форме *da Capo*. Можно привести в пример также партию виолончели кантаты BWV 63 (A 21(19)), где указанный звук используется множество раз. Эта партия, созданная в 1729 году, имеет в заголовке приписку *et Organo* и нотирована в хоровом тоне (в B-dur, тогда как музыка всего ансамбля звучит в C-dur).

⁹ В таком случае можно подвергнуть сомнению общепризнанный факт, который сообщает, что в Шестом концерте встречаются две тройки инструментов разных семейств — «старого», виолончели (в том числе виолончели), и «современного», скрипичного. Однако отсутствие виолончели в числе виолончелиных инструментов могла бы восполнить виолончель (о разновидностях виолончели см. далее в основном тексте).

¹⁰ Сигизвальд Кёйкен, тем не менее, придерживается мнения, что Бах предпочитал использовать восьмифутовый виолончели (в том числе в Четвертом Бранденбургском концерте), а также виолончель небольшого размера, см. подробнее: [12].

¹¹ D-B Mus. ms. Bach P 878. No. 1. Concerto. Bl. 1r. TT. 1–2.

¹² D-B Mus. ms. Bach P 102. No. 1. Chorus. Bl. 1v. TT. 1–2.

¹³ D-B Mus. ms. Bach P 43. No. 1. Chorus. Bl. 3r. T. 112.

Название *Violoni* во множественном числе вызывает удивление: неужели при постоянной нехватке исполнительских сил Бах мог позволить себе такую роскошь, как два виолончели в ансамбле? Возможно, кантор просто допустил ошибку второпях: ведь партитуры и 119-й, и 194-й кантат создавались уже в Лейпциге — в период напряженной работы (см. датировку: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001914; дата обращения — 24.07.2024).

а

Violoncello

Violone

Continuo



б



в

Violoncello

Violon

*Cembalo
concertato*



Ил. 2. BWV 1049/3, т. 143–145 (а); т. 182–183 (б); BWV 1050/1, т. 123–125 (в)¹⁴

Если *Violone* можно дословно перевести как «большая виола», то *Violoncello* — не что иное, как «маленькая большая виола», то есть маленький виолон. Не удивительно, что и среди виолончелей эпохи барокко мы находим большое разнообразие как самих инструментов, так и их названий: *Baß Viol de Braccio*

¹⁴ D-B Am.B 78. https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000448.

(«басовая виола да браччо»)¹⁵, *Bas-Geig de bracio* («басовая скрипка да браччо»)¹⁶, *kleine Bass-Geige* («маленькая басовая скрипка»)¹⁷, *das Bassel, Bassetto* (дословно «басок»), *Violoncello, Violoncell, Violonchino* и даже *viola*¹⁸. Даниель Мерк именует виолончель «французским басом с четырьмя струнами» (*der Französische Bass mit 4. Saiten*), приводя настройку от звука си бемоль кон- троктавы¹⁹, Себастьян де Броссар называет ее «маленьким скрипичным басом с пятью либо шестью струнами» (*une Petite Basse de Violon à cinque ou six Cordes*)²⁰, а Иоганн Готфрид Вальтер поясняет, что виолончель — это итальян- ский басовый инструмент, но не такой, как виола да гамба; держат его левой рукой, как скрипку, подвешивая к пуговице платья²¹.

Как видно из определений, виолончели, вслед за виолонами, могли принад- лежать к семейству скрипичных инструментов, настраиваемых по квинтам, и к виольному семейству и имели от четырех до шести струн. В источниках встречаются следующие варианты настройки виолончелей²²:

$B_1 - F - c - g$
 $C - G - d - a$
 $C - G - d - a - d^1/e^1$
 $D - G - d - a - d^1$
 $F - c - g - d^1$
 $G - d - a - d^1/e^1$

¹⁵ Преториус, *Tabella universalis* 22: [17, 26]. Это название приводит Ульрих Принц в своем труде «Инструментарий Баха» в разделе «Виолончель»; это же название он приводит и в разделе, посвященном виолону. Преториус характеризует этот инструмент как самый низкий по тесситуре среди виол да браччо. Данный пример показывает, что границы между виолоном — самым низким инструментом в группе — и виолончелью весьма условны.

¹⁶ См. ил. 3. Примечательно, что данный инструмент, несмотря на прибавку «да браччо», на иллюстрации показан со шпилем. Любопытно следующее сопоставление: в издании «Сказания об Орфее» К. Монтеверди, вышедшем в свет в 1609 году, похожая формули- ровка имеет отношение к партии, записанной в басовом ключе (*Questo Ritornello fu sonata da duoi Violini ordinarij da braccio, vn Basso de Viola da braccio* <...>, см.: L'Orfeo Favola in musica da Claudio Monteverdi / Rappresentata in Mantova l'Anno 1607. & nouamente data in luce. Al senerissimo Signor D. Francesco Gonzaga Principe di Mantoua, & di Monferato, &c. In Venetia Apresso Ricciardo Amadino, MDCIX. P. 28). Вероятно, уточнение *da braccio* в данном случае указывало не на способ расположения инструмента при игре, а на принадлежность его к скрипичному семейству, что подтверждает иллюстрация, данная Преториусом. Упомя- нутое прежде название *Baß Viol de Braccio* из основного раздела второго тома трактата, очевидно, имеет отношение к тому же инструменту.

¹⁷ [13, 285].

¹⁸ Приведено по: [22, 182].

¹⁹ [14, 20]. Варианты настройки виолончели см. далее в основном тексте.

²⁰ [4, 247].

²¹ «*Violoncello, ist ein Italiaenisches einer Violadigamba nicht ungleiches Bass-Instrument, wird fast tractiret wie eine Violin, neml. es wird mit der linken Hand theils gehalten, und die Griffe formiret, theils aber wegen der Schwere an des Rockes Knopff gehänget*» [24]. Приведено по: [19, 558–559].

²² Приведено по: [19, 558; 22, 182].

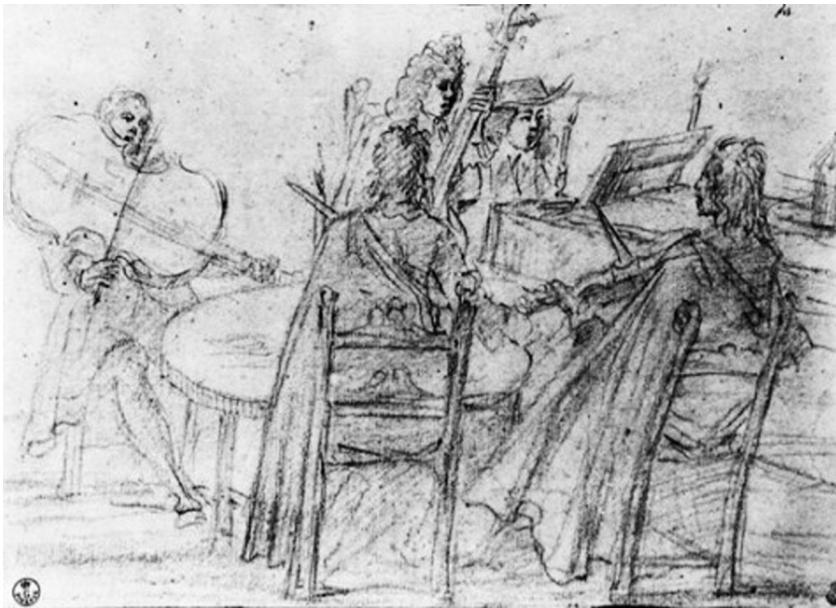


Ил. 3. Изображение виолончели (*Bas-Geig de braccio*, фигура 6) в трактате Преториуса *Syntagma musicum* [18, Tafel XXI]

По словам Марка Ваншевейка, барочные виолончели могли быть снабжены ладами и предполагали всевозможные способы игры: вертикально (*da gamba*), горизонтально (*da spalla*²³), с использованием шпилья, с опорой на табурет (см. ил. 6), подвешивая на ремешке вокруг шеи либо плеч [22, 182–183] — или (как в упомянутом выше свидетельстве Вальтера) прикрепляя к пуговице одежды.



Ил. 4. Дж. Торелли. Concertino per Camera a Violino, e Violoncello, op. 4. Партия виолончели²⁴



Ил. 5. Gabinetto Disegno e Stampi n.10756S (Флоренция, галерея Уффици) [12, 269]

²³ *Spalla* (ит.) — плечо. При игре *da spalla* исполнитель кладет инструмент на правое плечо, ведя смычком по струнам подобно тому, как это происходит при игре на скрипке (см. ил. 4, 5).

²⁴ Torelli G. 12 Concertino per camera op.4. Bologna: Mario Silvani, [1688]. [https://imslp.org/wiki/12_Concertino_per_camera%2C_Op.4_\(Torelli%2C_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/12_Concertino_per_camera%2C_Op.4_(Torelli%2C_Giuseppe))



Ил. 6. Музыкант. Гравюра Бернарда Пиккарта (1701), фрагмент [19, 584]

Велика была разница в размерах инструментов, и Иоганн Иоахим Кванц рекомендует исполнителям иметь две разные виолончели — одну, поменьше, для игры соло, другую, побольше, для игры рипиено в ансамбле²⁵. Марк Ваншевейк, будучи виолончелистом и испробовав всевозможные варианты, пришел к выводу, что перестраивать инструмент под «нужды» каждого произведения — занятие не самое благодарное, и вряд ли исполнители барокко этим занимались регулярно [22, 183]. Напротив, наличие в практике всякого рода «скрипок» подкрепляло столь разные «запросы», диктуемые нотным текстом произведений.

В «Фундаментальной школе скрипичной игры» Леопольд Моцарт сообщает: раньше виолончель «имела пять струн, нынче — только четыре». Далее, в абзаце, посвященном гамбе, мы читаем: «В наши дни и виолончель стали держать между ног, поэтому можно и ее смело называть “ножная скрипка”» [1, 17; 15, 3]. Эти строки говорят о том, что уже в середине XVIII века²⁶ многочисленные разновидности «малых больших скрипок» постепенно отходят на второй план, все чаще уступая место инструменту, ныне известному как «барочная виолончель».

МЕСТО ВИОЛОНЧЕЛИ В БАХОВСКОМ ОРКЕСТРЕ НА ПРИМЕРЕ НЕКОТОРЫХ КАНТАТ

Как и в случае с виолоном, обозначение *Violoncello* Бах использовал в ранних сочинениях, создавая для этого инструмента отдельную партию. Сохранившиеся комплекты голосов лейпцигских произведений, в отличие от ранних кантат, включают по три партии континуо без уточнения, на каких инструментах их следует исполнять. Дрейфус объясняет это тем, что именно в лейпцигский период виолончель стала регулярным участником ансамбля и постоянным исполнителем партии континуо наряду с другими инструментами, и отдельное упоминание о ней уже не требовалось [6, 134–136]. В ранних сочинениях, напротив, виолончель (как и фагот) нередко занимает промежуточное положение между группой континуо и другими оркестровыми инструментами. Например, в кантате BWV 31 «маленькая большая скрипка» звучит далеко не во всех номерах; в тех случаях, когда она участвует в исполнении, ее партия может существенно отличаться от партии континуо: так, если во вступительной Сонате виолончель, согласно веймарской партии, в целом играет вместе с другими басовыми инструментами, то в Хоре № 2 она ориентируется не столько на континуо, сколько на партию хоровых басов, поддерживая их пение и умолкая, когда они берут паузы²⁷; в Арии тенора (№ 6) виолончель звучит тогда, когда играет весь ансамбль (в данном случае — струнные),

²⁵ «Wer auf dem Violoncell nicht nur accompagniret, sondern auch Solo spielet, tut sehr wohl, wenn er zwei besondere Instrumente hat, eines zum Solo, das andere zum Ripienspielen, bei großen Musiken. Das letztere muß größer, und dicker Seiten bezogen sein, als das erstere» [20, 159].

²⁶ «Школа» Леопольда Моцарта была опубликована в 1756 году.

²⁷ Аналогичным образом ведет себя фагот в № 1.

а в тактах, где певца сопровождают лишь континуисты и, временами, первые скрипки, в партии виолончели стоят паузы, завершающиеся со вступлением средних голосов. Таким образом, этот инструмент примыкает то к одним, то к другим группам инструментов, и его позиция не определена четко.

Похожую ситуацию можно наблюдать в кантате BWV 182, в Хоре № 2 которой виолончель входит в струнную группу, наряду со скрипкой и двумя альтами, и даже в партитуре ее нотоносец помещается не рядом с континуо, а над хором, сразу после высоких струнных. Партия виолончели здесь — четвертый голос в струнной группе, которая становится равнозначным соперником (или соратником) четырехголосного хора, то присоединяясь к нему, то вступая с ним в диалог, — в то время как партия континуо ведет самостоятельную линию.

В кантате BWV 147 в Арии тенора (№ 7) различие между басовыми партиями выглядит совсем иначе: тогда как виолончель (а с ней, вероятно, виолон и фагот²⁸) исполняют «базовую» партию континуо, играя лишь опорные звуки восьмыми длительностями, клавишные инструменты расцвечивают мелодию триольными фигурациями. В партитуре этого номера²⁹ Бах помещает оба варианта на одной строке и просто пишет дополнительные штили, которые тянутся от первых звуков каждой триоли и, обращаясь в противоположную сторону, соединяются одним ребром. Такая запись присутствует лишь в нескольких начальных тактах партитуры, которую далее следует читать «по образцу» (см. ил. 7):



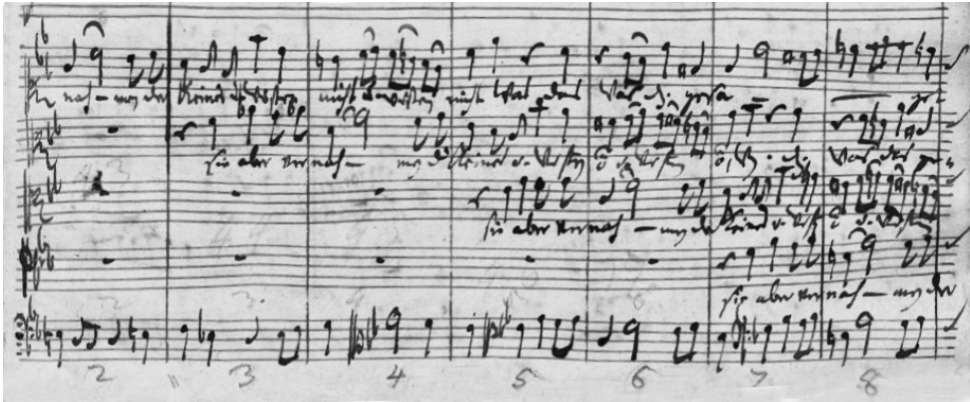
Ил. 7. BWV 147/7. Автограф партитуры³⁰, т. 1–10

²⁸ Партия фагота считается утерянной, см.: [25, 46].

²⁹ Рукопись партитуры этого, а также некоторых других номеров кантаты была создана между осенью 1727 и началом 1732 года; см.: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000969 (дата обращения: 24.07.2024).

³⁰ D-B Mus. ms. Bach P 102. https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000969

Ключи, в которых записывалась музыка для виолончели, чрезвычайно разнообразны: Бах не ограничивается привычными ныне басовым и теноровым, используя также альтовый и даже сопрановый ключи [19, 568–569]. Как правило, они появляются в связи с дублированием партий континуо певческих голосов (см. ил. 8), однако в некоторых случаях их присутствие объясняется высокой tessiturой самой мелодии (например, в Шестой виолончельной сюите, где диапазон звучания достигает g^2).



Ил. 8. BWV 22. Хор № 1, т. 43–49. Партитура³¹

Особенно любопытна одна из рукописных партий кантаты BWV 199, озаглавленная *Violoncello é Hautbois*. Этот манускрипт включает нотный текст, предназначенный для разных инструментов: партию континуо в басовом ключе (№№ 1, 3–5, 7), партию гобоя в скрипичном ключе (№№ 2, 8) и облигатную партию струнного инструмента в альтовом ключе (№ 6)³². Очевидно, эти ноты создавались с расчетом на музыканта, который умел играть на разных инструментах, что в целом не было чуждо практике того времени, однако крайне редко встречается у Баха. Обращает на себя внимание не только соседство виолончели и гобоя в одной баховской партии, но и присутствие среди «басовых» виолончельных нот текста, записанного в относительно высоком регистре в альтовом ключе. И если при переходе от первого ко второму и от седьмого к восьмому номерам Бах подписывает название нового инструмента — *Hautbois*, — а в начале третьего номера указывает, что теперь играет виолончель — *Violoncello*, — то ни перед Хоралом № 6, ни после него подобных пометок мы не найдем. Это говорит о том, что инструмент должен остаться прежним (по крайней мере, сохраняется его название), и облигатную партию в Хорале, согласно данной рукописи, также следует исполнять на виолончели.

³¹ D-B_Mus. ms. Bach P 119. https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000986

³² Номера, предназначенные для исполнения на струнном инструменте, записаны в этом экземпляре в хоровом тоне, а арии с облигатным гобоем — в камертоне (который в немецких землях звучал относительно хорового ниже на тон или полтора).

Велика вероятность, что не только Шестая сюита, которую, согласно указанию Анны Магдалены, следует играть *a cinque cordes* — «на пяти струнах», но и облигатная партия в Хорале 199-й кантаты, где верхний звук лишь немногим ниже — f^2 , также исполнялась на пятиструнном инструменте (см. также [11, 32–33]). Иоганн Маттезон, ставящий виолончель в один ряд с «басовой виолой» и виолой да спалла, пишет, что на этих «маленьких басовых скрипках» можно с большей легкостью исполнять «всевозможные быстрые вещи, вариации и манеры», нежели на «больших машинах»³³. Памятуя о том, что Кванц считает хорошим тоном иметь каждому виолончелисту по два инструмента (см. выше), можно предположить, что весьма затейливая облигатная партия в Хорале кантаты BWV 199 могла исполняться на небольшой пятиструнной виолончели, а континуо в других номерах — на виолончели большего размера.

МАЛАЯ ВИОЛОНЧЕЛЬ

Весьма таинственна в комплекте голосов 199-й кантаты и копия облигатной партии (C20 (2)), которую связывают с не менее загадочным инструментом, для коего она предназначалась, — *Violoncello piccolo*³⁴. Эта разновидность виолончели встречается в рукописях баховских сочинений всего несколько раз³⁵; среди лейпцигских произведений впервые такое обозначение появляется в кантате BWV 180, исполненной в октябре 1724 года. Дать ясное определение, что это за инструмент и каковы его размеры, весьма затруднительно: по словам Ваншевейка, исходя из названия было бы закономерно считать, что это еще меньшая басовая скрипка, нежели просто маленькая басовая скрипка, именуемая виолончелью, однако невозможно найти четкую границу между «обычной» виолончелью небольшой длины и виолончелью пикколо [22, 186–187]. В целом малая виолончель имела четыре либо пять струн³⁶ [19, 586; 22, 187]; ее могли держать вертикально либо горизонтально [3, 20–21].

³³ «*Der hervorragende Violoncello, die Bassa Viola und Viola di Spala, sind kleine Bass-Geigen in Vergleichung der grosser, mit 5. auch wol 6. Sayten, worauff man mit leichter Arbeit als auff den grossen Maschinen allerhand geschwinde Sachen, Variationes und Mannieren machen kan*» [13, 285].

³⁴ Распространенное мнение, будто Бах изобрел инструмент *Viola pomposa* и писал для него, ошибочно. Этот инструмент впервые упоминается уже после смерти композитора, в 1766 году, а традиция приписывать его изобретение Баху ведет свое начало из воспоминаний о канторе авторов второй половины XVIII века, которые, вероятно, путали *Viola pomposa* и *Violoncello piccolo*, поскольку в их время малая виолончель уже уходила в историю и практически не была известна [22, 187; 5; 3, 21].

³⁵ Среди оригинальных источников это рукописи кантат BWV 6, 41, 49, 68, 85, 115, 175, 180, 183. Все они относятся ко Второму лейпцигскому годовому циклу, кроме кантаты BWV 49, исполненной 3 ноября 1726 года.

³⁶ Принцип приводит следующие варианты настройки [19, 594]:

$G - d - a - e^1$;

$c - g - d^1 - a^1$;

$C - G - d - a - e^1$.

Кодзи Оцуки пишет о том, что в баховских партиях малой виолончели струна e^1 использовалась во всех случаях — следовательно, варианты настройки у Баха сводятся к двум: четырехструнный $G - d - a - e^1$ и пятиструнный с нижней струной C [16, 22].

Ссылаясь на «Музыкальный каталог» Иоганна Готлоба Иммануила Брайткопфа 1762 года, где представлены сочинения для *Violoncello piccolo*, *ò violoncello da braccia*, Ваншевейк утверждает, что в восприятии издателя эти инструменты были эквивалентны и на малой виолончели играли *da braccia* либо *da spalla*. В то же время, виолончелист говорит и о том, что в эпоху Баха довольно маленькие инструменты держали также и в вертикальном положении, вне зависимости от их названия (то есть от наличия уточнения *piccolo*) [22, 187]. Кодзи Оцуки, изучая сохранившиеся малые виолончели лейпцигского мастера Иоганна Кристиана Хофмана, с которым, возможно, сотрудничал Бах³⁷, обращает внимание на небольшие повреждения вокруг пуговиц этих инструментов, приходя к выводу, что в том месте закреплялись плечевые ремни и, следовательно, на всех трех инструментах играли *da spalla*³⁸ [16, 12]. В статье Светланы Солдатовой, опирающейся на исследование Ульриха Дрюнера [7], говорится о том, что малые виолончели большего размера, которые держали вертикально, исторически и географически не имели отношения к творчеству Баха (по крайней мере, лейпцигского периода) [3, 21], и кантаты Второго годового цикла³⁹ сочинялись с расчетом на маленькие виолончели пикколо (такие, как хофмановские), предполагавшие горизонтальное положение при игре. Оцуки, изучив органологические характеристики хофмановских инструментов, для которых (или им подобных) писал композитор, приходит к выводу, что баховские малые виолончели были действительно очень малы и по мензуре не слишком отличались от скрипок и альтов, вследствие чего упоминаемые партии, вероятнее всего, исполнялись скрипачами либо альтистами⁴⁰ [16, 56]. Учитывая то, что альтистам, как правило, Бах поручал не самые затейливые голоса *ripieno*⁴¹, выбор скрипача в качестве исполнителя обязательной партии *Violoncello piccolo* видится более естественным⁴².

Малая виолончель не входила в группу континуо и привлекалась в оркестр для исполнения сольных (облигатных) партий в сравнительно высокой тесситуре⁴³.

³⁷ Хофман был одним из близких друзей Баха, и предположение, что Бах писал для инструментов работы Хофмана, напрашивается само собой, однако этому нет никаких фактических доказательств [16, 60].

³⁸ Исследователь замечает при этом, что если на малых виолончелях Хофмана играли *da spalla*, это не означает, что все инструменты, на которых играли *da spalla*, назывались малыми виолончелями [16, 12].

³⁹ К ним примыкает кантата BWV 49.

⁴⁰ Кодзи Оцуки не исключает исполнения этих партий и виолончелистами, владеющими скрипичной аппликатурой [16, 56].

⁴¹ Ярким исключением из этого правила является Шестой Бранденбургский концерт. См. подробнее об иерархии музыкантов: [2, 93].

⁴² По замечанию Марка Ваншевейка, некоторые баховские партии малой виолончели, записанные в скрипичном ключе, появляются в нотах первого скрипача [22, 187].

⁴³ Исключение составляет партия континуо Мессы *Adur* BWV 234 [D-DS Mus. ms. 971, Faszikel 2, Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek], озаглавленная *Continuo pro Violoncello piccolo* и датированная приблизительно 1738 годом. По предположению Оцуки, ее играл скрипач, руководивший группой континуо [16, 24]. Оцуки не исключает также возможности использования малой виолончели, обладающей более ясным звуком по сравнению с обычными басами, в континуо наряду с большими инструментами при исполнении любых других сочинений — для более точной игры группы либо просто ради удобства руководства ансамблем, поскольку группа континуо, в отличие от скрипки, звучит, за редким исключением, во всех номерах [ibid., 58–59].

Анализируя акустические свойства этого инструмента и написанный для него нотный текст в баховских кантатах, Оцуки замечает, что Бах избегает нижней струны *C*, используя ее крайне редко. По словам исследователя, эта струна не давала достаточно яркого и мощного звука, в отличие от струн обычных виолончелей, поскольку двойная обмотка (и сравнительно большая толщина) при небольшой длине струны не позволяли ей колебаться должным образом⁴⁴ [16, 20–56].

Возвращаясь к рукописи (C20 (2)) кантаты BWV 199, стоит отметить, что нам не известны ни время создания данного экземпляра, ни имя копииста⁴⁵. Нет и указания на то, на каком инструменте следует исполнять эту партию, — тем не менее, некоторые особенности записи говорят в пользу малой виолончели: партия нотирована в скрипичном ключе и подразумевает исполнение октавой ниже⁴⁶. Такая запись использовалась Бахом исключительно для партий виолончели пикколо⁴⁷ [11, 35; 19, 59]. Клаус Хофман, автор научного комментария в издании NBA, предполагает, что эта партия была рассчитана на исполнителя, для которого чтение альтового ключа могло бы стать проблемой, ибо во всем остальном нотный текст в точности следует кётенской партии гамбы [11, 35]. Вероятнее всего, новая партия Хорала, ничем, кроме ключа, не отличающаяся от своего первоисточника, создавалась для скрипача и предполагала исполнение на малой виолончели *da spalla*.

⁴⁴ Именно поэтому детские скрипки звучат столь «глухо»: при сравнительно маленькой мензуре на них устанавливаются струны, рассчитанные на большой, «целый» инструмент, из-за чего нарушаются пропорции между толщиной струн и их длиной.

⁴⁵ Инструментовка этого номера несколько менялась с каждым повторением кантаты. Изначально, в Веймаре, облигатная партия исполнялась на альте и была записана рукой Анонима W2 в хоровом тоне в F-dur. Позднее (а, возможно, наоборот ранее, см.: [10]) появилась «мультиинструментальная» партия, о которой речь шла выше. По сравнению с предыдущей версией облигатной партии в Хорале новый вариант, как и партия гобоя, более орнаментирован; мелодия украшена фигурами с тридцатьвторыми длительностями — как отмечает Клаус Хофман, этот экземпляр был рассчитан на весьма искусного исполнителя [11, 32–33].

В Кётене появилась еще одна версия сольной партии, предназначенная теперь для виолы да гамба и записанная в альтовом ключе. В отличие от других струнных, гамба в Кётене настраивалась в камертоне, и поэтому Бах перенес эту партию в тональность G-dur. Новая версия не является простой транспозицией: композитор адаптирует ее к новому инструменту в соответствии с его регистровыми возможностями.

Партия (C20 (2)), по мысли Клауса Хофмана, не могла появиться в веймарское время, поскольку была написана на основе партии гамбы, созданной позднее, в Кётене. В свою очередь, датировка этого экземпляра кётенскими годами не имеет никаких оснований — следовательно, выбор падает на лейпцигский период. Определить время ее создания по водяному знаку не представляется возможным [ibid., 35].

⁴⁶ Это подтверждается тем, что в такте 21 стоит басовый ключ, и при исполнении соседних тактов в соответствующем регистре не будет резкого перепада в тесситуре.

⁴⁷ Запись в скрипичном ключе октавой выше была в принципе характерна для партий малой виолончели: как показывает «Музыкальный каталог» Брайткопфа, 27 из 41 сочинения для виолончели пикколо нотированы в скрипичном ключе с октавной транспозицией [19, 585].

* * *

Как мог убедиться читатель, в баховскую эпоху встречалась не одна и не две разновидности низких струнных инструментов: их было гораздо больше, и каждому поручались свои задачи. Вероятно, в одних случаях выбор того или иного варианта был обусловлен обстоятельствами конкретного исполнения и некоторые инструменты могли стать взаимозаменяемыми; в других же случаях композитор предполагал использование инструмента определенной тесситуры с определенным количеством струн.

К сожалению, в современной исполнительской практике не столь часто встретишь не только виолончель маленького размера, но даже пятиструнный инструмент. Как правило, термины *Violoncello piccolo* и пятиструнная виолончель воспринимаются как синонимы и ассоциируются исключительно с Шестой сюитой; об использовании инструмента меньшего размера или с другим количеством струн в иных сочинениях мысли, как правило не возникает. Так, исполнители кантаты BWV 199 — даже обладающие мировой известностью, как Джон Элиот Гардинер, — избирают в качестве облигатного инструмента в Хорале № 6 «обычную», большую виолончель, гамбу или же альт⁴⁸. Тем временем, если версии для виолы да гамба и альта «авторизованы», партию для большой виолончели среди сохранившихся баховских рукописей мы не найдем. Нотный текст, предназначенный для виолончели пикколо, хоть и исполняется в среднем регистре, записан в скрипичном ключе и, как говорилось ранее, рассчитан на скрипача, играющего на инструменте *da Spalla*. Разумеется, при совпадении тесситур виолончели «обычной» и маленькой «плечевой», будет существенно различаться их тембр, что для Баха, обладавшего тончайшим слухом, являлось немаловажным. Что же касается «мультиинструментальной» партии, напомним, что текст Хорала записан в ней в альтовом ключе в верхнем регистре, но предназначен для виолончели!

⁴⁸ Облигатная партия звучит на альте в записях:

- ансамбля под руководством Альфредо Бернардини (Mein Herze schwimmt in Blut. Netherlands Bach Society, Alfredo Bernardini. Walloon Church, Amsterdam, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=v9ow2SGHI94>);
- ансамбля под руководством Рудольфа Лутца (15 years J. S. Bach Foundation. Ensemble der J. S. Bach-Stiftung, Rudolf Lutz. Trogen, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=5uAlqx-5C8s> [23:33]);
- ансамбля под руководством Давида Поцци (J.S. Bach Cantata "Mein Herze schwimmt im Blut" BWV 199. Ensemble Strumentale della Mailänder Kantorei, Davide Pozzi. Milano, Chiesa Cristiana Protestante, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=LXEZ25XlcGE> [14:38]);
- ансамбля под руководством Олега Романенко (Johann Sebastian Bach (1685–1750) / Kantate zum 11. Sonntag nach Trinitatis / Mein Herze schwimmt im Blut, BWV 199 (1714) / Leipziger Fassung. Collegium Musicum Ensemble, Oleg Romanenko. Moscow, Evangelical-Lutheran St. Peter and Paul's Cathedral, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=9iWduFxFWCo>).

В записи под руководством Рафаэля Пишона облигатная партия исполняется на виоле да гамба (Bach Cantata BWV 199 Trinity XI «Mein Herze schwimmt im Blut». Ensemble Pygmalion, Raphaël Pichon. Philharmonie de Paris, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=7ONyhJfIeGc> [20:02]).

Джон Элиот Гардинер избирает для этой партии виолончель (Johann Sebastian Bach (1685–1750). Cantata BWV 199 "Mein Herze schwimmt im Blut" (1714, Weimar). English Baroque Soloists, Sir John Eliot Gardiner. Wales, St Davids Cathedral, 2000. <https://www.youtube.com/watch?v=ydCKpBxdB8w> [20:02]). Дата обращения во всех случаях — 26.07.2024.

В отличие от партии виолончели пикколо, читающейся в скрипичном ключе октавой ниже, партия в ключе *до* не транспонируется. Очевидно, при схожей с Шестой сюитой альтовой тесситуре и верхнем звуке f^2 исполнителю сподручнее взять инструмент с верхней струной d^1/e^1 , чтобы не забираться в высокие позиции, и этому инструменту надлежит быть, по заветам Кванца, меньшего размера. Тембрально звучание этой партии на небольшой виолончели будет отличаться от звучания альты, по акустическим признакам более глухого.

Если говорить о Сюите, следует заметить, что игра на четырех струнах существенно уступает игре на пяти: фрагмент Прелюдии, где у Баха звуки одной высоты (e^1) постоянно изменяются тембрально и мерцают тончайшими оттенками благодаря чередованию открытой и закрытой струны⁴⁹, — оказывается на четырех струнах в оригинальном виде не исполним. Музыканту приходится в высоких позициях играть только закрытые звуки, он использует растяжку кисти и испытывает всевозможные неудобства, влекущие за собой «задавленный» звук и весьма посредственную интонацию. Но самое удивительное — бывает и так, что два звука подряд одной высоты, которые относятся к разным голосам музыкальной фактуры и один из которых должен «звенеть», берутся на одной струне, абсолютно одинаковые по тембру, что никак не может соответствовать замыслу композитора⁵⁰.

Великое разнообразие больших, малых и совсем маленьких басовых струнных инструментов дарит нам богатейшую палитру тембровых красок. Вдумчивое использование различных ее оттенков придает звучанию барочного сочинения особый колорит — колорит эпохи, подчас вычурной или причудливой, еще не тронутой стремлением к унифицированности, стройности и гармоничности Классицизма. Игра на разнообразных инструментах предполагается в момент рождения барочного произведения; композитор, в арсенале которого имеется множество различных струнных «басов», не мыслит иначе, и порою это отражается и в нотах — как в случае с «мультиинструментальной» рукописью, где часть текста предназначена для исполнения на большой виолончели, а часть — на виолончели меньшего размера. Использование такого инструментального разнообразия сегодня даст возможность глубже проникнуть в эпоху, подарившую жизнь музыкальному творению, избавит исполнителя от необходимости подниматься в чрезмерно высокие позиции, тем самым улучшив качество звучания и приближая тембр к оригинальному, а ухо слушателя, с каждым годом становящееся всё более искушенным, сможет наслаждаться тончайшими оттенками звучания, глубже проникая в авторский замысел и, вероятно, постигая заложенный в музыке символический смысл.

⁴⁹ См. такт 23 и далее.

⁵⁰ Ср., в частности, исполнение Эйлбе Макдонах (Bach: Cello Suite No. 6 in D major, BWV 1012. Ailbhe McDonagh. Steinway & Sons label, 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=vOwBsi1smR8>; дата обращения: 26.07.2024) с интерпретацией Филипа Хайэма на пятиструнной виолончели (J. S. Bach. Six Suites for Solo Cello / Suite no. 6 in D Major BWV 1012 I. Prelude. Philip Higham 5-String Cello by Kai-Thomas Roth. Delphian Records, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=ooqnfY7maPs>; дата обращения: 26.07.2024). Последняя отличается отменным качеством и легкостью, а контраст тембров в двухголосии придает звучанию рельефность и выразительность.

Использованная литература

1. *Моцарт Л.* Фундаментальная школа скрипичной игры / пер. М. А. Куперман. 3-е изд. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017. 214 с.
2. *Насонов П. А.* Бах — аполлонический? Six Concerts à plusieurs instruments как смысловое единство // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 1 (март 2021). С. 86–117. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.005>.
3. *Солдатова С. Е.* Загадочные инструменты И. С. Баха: violoncello piccolo и viola pomposa // Старинная музыка. 2015. № 4 (70). С. 18–23.
4. *Brossard S. de.* Dictionaire de Musique, Contenant une Explication Des Termes Grecs, Latins, Italiens et François les plus usitez dans la Musique. A l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus curieux & de plus necessaire à sçavoir; tant pour L'histoire & la Theorie, que pour la Composition, & la Pratique Ancienne & Moderne De la Mufique Vocale, Instrumentale, Plaine, Simple, Figurée &c. Ensemble, Une Table Alphabetique des Termes François qui sont dans le corps de L'ouvrage, sous les Titres Grecs, Latins & Italiens; pour fervir de Supplement. Un Traité de la maniere de bien prononcer, sur tout en chantant, les Termes Italiens, Latins & François. Et un Catalogue de plus de 900. auteurs, qui ont écrit sur la musique, en toutes sortes de Temps, de Pays & de Langues. <...>. Troisieme Edition. Amsterdam: Estienne Roger, n.d. [1708]. 388 p.
5. *Brown H. M.* Viola pomposa // The New Grove Dictionary of Music & Musicians. Second Edition. Vol. 26 / ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. London: Macmillan, 2001. P. 701.
6. *Dreyfus L.* Bach's Continuo Group: Players and Practices. Harvard University Press, 1987. XII, 264 p.
7. *Drüner U.* Violoncello piccolo und Viola pomposa bei Johann Sebastian Bach. Zu Fragen von Indentität und Spielweise dieser Instrumente // Bach-Jahrbuch. Jg. 73 (1987). S. 85–112. <https://doi.org/10.13141/bjb.v19872562>.
8. *Falck G.* Idea boni Cantoris, das ist: Getreu und Gründliche Anleitung, Wie ein Music-Scholar, so wol im Singen, als auch auf andern Instrumentis Musicalibus in kurtzer Zeit so weit gebracht werden kan, daß er ein Stück mit-zusingen oder zu spielen sich wird unterfangen dörfen <...> Nürnberg: W. M. Endter, 1688. [16] Bl., 209, [3] S.
9. *Fuhrmann M. H.* Musicalischer-Trichter, Dadurch ein geschickter Informator seinen Informandis die Edle Singe-Kunst Nach heutiger Manier bald und leicht Einbringen kan: Darinn Vitiosa Ausgemustert: Obscura Erläutert: Deficientia aber Erstattet. Frankfurt an der Spree: In Verlegung des Autoris, 1706. 96 S.
10. *Hofmann K.* Anmerkungen zu Bachs Kantate «Mein Herze schwimmt im Blut» (BWV 199) // BachJahrbuch. Jg. 99 (2013). S. 205–222. <https://doi.org/10.13141/bjb.v20132982>.
11. *Hofmann K.* Mein Herze schwimmt im Blut (BWV 199) // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. I Bd. 20. Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1985. S. 13–57.
12. *Kuijken S.* A Bach Odyssey // Early Music. Vol. 38. No. 2 (May 2010). P. 263–272. <https://doi.org/10.1093/em/caq027>.
13. *Mattheson J.* Das neu-eröffnete Orchestre, oder universelle und gründliche Anleitung, wie ein Galant Homme einen vollkommnen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formiren, die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raissonniren möge. Hamburg: Bey Benjamin Schillers Wittwe, 1713. 338, [11] S.

14. *Merck D.* Compendium Musicae Instrumentalis Chelicae. Das ist: Kurtzer Begriff, Welcher Gestalten Die Instrumental-Music auf der Violin, Pratschen, Viola da Gamba, und Bass, gründlich und leicht zu erlernen seye: Erster Theil, Der Jugend und andern Liebhabern zu Gefallen aufgesetzt, und auf Begehren guter Freunde zu öffentlichem Druck befördert <...>. Augspurg: Druckts Johann Christoph Wagner, 1695.
15. *Mozart L.* Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756. 298 S.
16. *Otsuki K. K. J. S.* Bach's Violoncello piccolo: DMA Thesis. Bloomington, IN: Indiana University, Jacobs School of Music, 2020. IX, 65 P.
17. *Praetorius M.* Syntagmatis musici tomus Secundus. De Organographia. Darinnen Aller Musicalischen Alten vnd Newen, sowol Außländischen, Barbarischen, Bawrischen und unbekandten, als Einheimischen, Kunstreichen, Lieblichen und bekandten Instrumenten Nomenclatur, Intonation unnd Eigenschafft, sampt deroselben Justen Abriß vnd eigentlicher Abconterfeyung; Dann auch Der Alten und Newen Orgeln gewisse Beschreibung, Manual unnd Pedalclavier, Blaßbälge, Disposition und mancherley Art Stimmen, auch wie die Regahl und Clavicymbel, rein und leicht zu stimmen und waß in oberlieferung einer Orgeln in acht zu nehmen sampt angehegtem außführlichem Register befindlichen: Nicht allein Organisten, Instrumentisten, Orgel- und Instrumentenmachern, sampt allen des Musis zugethanen ganz nützlich und nötig, sondern auch Philosophis, Philogis und Historicus sehr lustig und anmutig zu lesen. Benebenst einem außführlichem Register. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619. [14] Bl., 236 S.
18. *Praetorius M.* Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia <...> Darinnen Eigentliche Abriß und Abconterfeyung, fast aller derer Musicalischen Instrumenten, so itziger zeit in Welschland, Engeland, Teutschland und andern Ortern ublich und vorhanden seyn: Wie dann auch etlicher der Alten, und Indianischen Instrumenten, recht und just nach dem Maßstabe abgerissen und abgetheilet. Wolfenbüttel: [Elias Holwein], 1620. [1] Bl, XLII Instrumenten-Tafeln, [2] Bl.
19. *Prinz U.* Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen. Besetzung. Verwendung. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 2005. 701 S. (Schriftenreihe der Internat. Bachakademie; Bd. 10).
20. *Quantz J. J.* Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original Berlin 1752 / mit einem Vorwort und erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. Arnold Schering. Leipzig: Christian Friedrich Kahnt Nachfolger, 1906. 311 S.
21. *Rampe S.* Violon-Instrumente / Streichinstrumente und ihre Spielpraxis // Bachs Orchestermusik. Entstehung. Klangwert. Interpretation. Ein Handbuch / hrsg. von S. Rampe und D. Sackmann. Kassel [u. a.]: Barenreiter, 2000. S. 304–306.
22. *Vanscheeuwijck M.* Recent Re-Evaluations of the Baroque Cello and What They Mean for Performing the Music of J. S. Bach // Early Music. Vol. 38. No. 2 (May 2010). P. 181–192. <https://doi.org/10.1093/em/caq030>.
23. *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec, Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt worden, oder er in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmste Umständen angeführt, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erklärt, Und zugleich die meisten vorkommende Signaturen erläutert werden <...>. Leipzig: Wolffgang Deer, 1732. [11], 659, [9] S.

24. *Walther J. G. Praecepta der Musikalischen Composition*. [Weimar, 1708] / hrsg. von P. Benary. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955. (Jenaer Beiträge zur Musikforschung; Bd. 2).
25. *Wolf U. Herz und Mund und Tat und Leben (BWV 147) // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. I Bd. 28.2. Kantaten zu Marienfesten II. Kritischer Bericht*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1995. S. 29–66.

Получено: 26 июля 2024 года

Принято к публикации: 22 августа 2024 года

Об авторе:

Алеся Сергеевна Текучева — аспирантка, преподаватель кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; преподаватель теоретических дисциплин Академического музыкального училища при Московской консерватории

References

1. Mozart, Leopold. 2017 [1756]. *Fundamental'naya shkola skripichnoy igry* [A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing]. Russian translation by Marina A. Kuperman. 3rd edition. Saint Petersburg: Lan'; Planeta muzyki. (In Russian).
2. Nasonov, Roman A. 2021. "Bach the Apollonian? Rethinking 'Six Concerts avec plusieurs instruments' as a Meaningful Set." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 1 (March): 86–117. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.005>.
3. Soldatova, Svetlana E. 2015. "Zagadochnye instrumenty I. S. Bakha: *violoncello piccolo* i *viola pomposa* [The Mysterious Instruments of J. S. Bach: *violoncello piccolo* and *viola pomposa*]." *Starinnaya muzyka* [Early Music], no. 4 (70), 18–23. (In Russian).
4. Brossard, Sébastien de. [1708]. *Dictionnaire de Musique, Contenant une Explication Des Termes Grecs, Latins, Italiens et François les plus usitez dans la Musique. A l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus curieux & de plus necessaire à sçavoir; tant pour L'histoire & la Theorie, que pour la Composition, & la Pratique Ancienne & Moderne De la Mufique Vocale, Instrumentale, Plaine, Simple, Figurée &c. Ensemble, Une Table Alphabetique des Termes François qui sont dans le corps de L'ouvrage, sous les Titres Grecs, Latins & Italiens; pour fervir de Supplement. Un Traité de la maniere de bien prononcer, sur tout en chantant, les Termes Italiens, Latins & François. Et un Catalogue de plus de 900. auteurs, qui ont écrit sur la musique, en toutes sortes de Temps, de Pays & de Langues. <...>. Troisieme Edition*. Amsterdam: Estienne Roger.
5. Brown, Howard Mayer. 2001. "Viola pomposa." *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, edited by Stanley Sadie, John Tyrrell, vol. 26, 701. 2nd edition. London: Macmillan.
6. Dreyfus, Laurence. 1987. *Bach's Continuo Group: Players and Practices*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
7. Drüner, Ulrich. 1987. "Violoncello piccolo und Viola pomposa bei Johann Sebastian Bach. Zu Fragen von Indentät und Spielweise dieser Instrumente." *Bach-Jahrbuch* 73, 85–112. <https://doi.org/10.13141/bjb.v19872562>.

8. Falck, Georg. 1688. *Idea boni Cantoris, das ist: Getreu und Gründliche Anleitung, Wie ein Music-Scholar, so wol im Singen, als auch auf andern Instrumentis Musicalibus in kurtzer Zeit so weit gebracht werden kan, daß er ein Stück mit-zusingen oder zu spielen sich wird unterfangen dörrffen* <...> Nürnberg: Wolfgang Moritz Endter.
9. Fuhrmann, Martin Heinrich. 1706. *Musicalischer-Trichter, Dadurch ein geschickter Informator seinen Informandis die Edle Singe-Kunst Nach heutiger Manier bald und leicht Einbringen kan: Darinn Vitiosa Ausgemustert: Obscura Erläutert: Deficienta aber Erstattet*. Frankfurt an der Spree: the author.
10. Hofmann, Klaus. 2013. "Anmerkungen zu Bachs Kantate 'Mein Herze schwimmt im Blut' (BWV 199)." *BachJahrbuch* 99, 205–22. <https://doi.org/10.13141/bjb.v20132982>.
11. Hofmann, Klaus. 1985. "Mein Herze schwimmt im Blut (BWV 199)." In *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, series I, vol. 20: *Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis, Kritischer Bericht*, 13–57. Kassel [a.o.]: Bärenreiter.
12. Kuijken, Sigiswald. 2010. "A Bach Odyssey." *Early Music* 38, no. 2: 263–72. <https://doi.org/10.1093/em/caq027>.
13. Mattheson, Johann. 1713. *Das neu-eröffnete Orchestre, oder universelle und gründliche Anleitung, wie ein Galant Homme einen vollkommnen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formiren, die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raissonniren möge*. Hamburg: Benjamin Schillers Wittwe.
14. Merck, Daniel. 1695. *Compendium Musicae Instrumentalis Chelicae. Das ist: Kurtzer Begriff, Welcher Gestalten Die Instrumental-Music auf der Violin, Pratschen, Viola da Gamba, und Bass, gründlich und leicht zu erlernen seye: Erster Theil, Der Jugend und andern Liebhabern zu Gefallen aufgesetzt, und auf Begehren guter Freunde zu öffentlichem Druck befördert* <...>. Augsburg: Johann Christoph Wagner.
15. Mozart, Leopold. 1756. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Johann Jacob Lotter.
16. Otsuki, Koji Karl. 2020. "J. S. Bach's Violoncello Piccolo." DMA Thesis, Indiana University, Jacobs School of Music.
17. Praetorius, Michael. 1619. *Syntagmatis musici tomus Secundus. De Organographia. Darinnen Aller Musicalischen Alten vnd Newen, sowol Außländischen, Barbarischen, Bawrischen und unbekandten, als Einheimischen, Kunstreichen, Lieblichen und bekandten Instrumenten Nomenclatur, Intonation unnd Eigenschafft, sampt deroselben Justen Abriß vnd eigentlicher Abconterfeyung; Dann auch Der Alten und Newen Orgeln gewisse Beschreibung, Manual unnd Pedalclavier, Blaßbälge, Disposition und mancherley Art Stimmen, auch wie die Regahl und Clavicymbel, rein und leicht zu stimmen und waß in oberlieferung einer Orgeln in acht zu nehmen sampt angehegtem außführlichem Register befindlichen: Nicht allein Organisten, Instrumentisten, Orgel- und Instrumentenmachern, sampt allen des Musis zugethanen ganz nützlich und nötig, sondern auch Philosophis, Philogis und Historicus sehr lustig und anmutig zu lesen. Benebenst einem außführlichem Register*. Wolfenbüttel: Elias Holwein.
18. Praetorius, Michael. 1620. *Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia* <...> *Darinnen Eigentliche Abriß und Abconterfeyung, fast aller derer Musicalischen Instrumenten, so itziger zeit in Welschland, Engeland, Teutschland und andern Ortern ublich und vorhanden seyn: Wie dann auch etlicher der Alten, und Indianischen Instrumenten, recht und just nach dem Maßstabe abgerissen und abgetheilet*. Wolfenbüttel: [Elias Holwein].

19. Prinz, Ulrich. 2005. *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen. Besetzung. Verwendung.* Schriftenreihe der Internationale Bachakademie 10. Kassel [a.o.]: Bärenreiter.
20. Quantz, Johann Joachim. 1906 [1752]. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original Berlin 1752.* Edited and commented by Arnold Schering. Leipzig: Christian Friedrich Kahnt Nachfolger.
21. Rampe, Siegbert. 2000. "Streichinstrumente und ihre Spielpraxis. Violon-Instrumente." In *Bachs Orchestermusik. Entstehung. Klangwert. Interpretation. Ein Handbuch*, edited by Siegbert Rampe and Dominik Sackmann, 304–6. Kassel [a.o.]: Bärenreiter.
22. Vanscheeuwijck, Marc. "Recent Re-Evaluations of the Baroque Cello and What They Mean for Performing the Music of J. S. Bach." *Early Music* 38, no. 2: 181–92. <https://doi.org/10.1093/em/caq030>.
23. Walther, Johann Gottfried. 1732. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec, Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt worden, oder er in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmste Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, Und zugleich die meisten vorkommende Signaturen erläutert werden <...>.* Leipzig: Wolfgang Deer.
24. Walther, Johann Gottfried. 1955 [1708]. *Praecepta der Musikalischen Composition*, edited by Peter Benary. Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
25. Wolf, Uwe. 1995. "Herz und Mund und Tat und Leben (BWV 147)." In *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, series 1, vol. 28.2: *Kantaten zu Marienfesten II, Kritischer Bericht*, 29–66. Kassel [a.o.]: Bärenreiter.

Received: July 26, 2024

Accepted: August 22, 2024

Author's information:

Alesya S. Tekucheva — Postgraduate student, Lecturer, Subdepartment of General Music History, Tchaikovsky Moscow State Conservatory; Lecturer of Academic Music College at Moscow Conservatory