**Место и роль сольных каденций в музыкальной культуре эпохи**

А.М. Меркулов

В последние десятилетия все большее внимание исполнителей привлекает проблема каденции солиста к произведениям времен барокко и венского классицизма. При этом одни исполнители сочиняют собственные каденции, которые затем звучат в концертах, фиксируются с помощью звукозаписи, публикуются в нотных изданиях. Другие разыскивают и исполняют старые рукописные или давно опубликованные (но также практически неизвестные) каденции, которые воспринимаются слушателями как новые и принадлежащие самому солисту. Третьи же обращаются с просьбой написать каденцию к знакомому композитору и т. д. Наиболее часто такие каденции можно встретить, например, в интерпретации тех инструментальных концертов, для которых сам автор не оставил каденций. Хотя есть немало примеров, когда и сохранившиеся авторские каденции заменяются иными.

Отмеченные проявления творчества в жанре каденции (имеющие, кстати сказать, самые разные — подчас диаметрально противоположные — стилистические ориентиры) обусловливают все возрастающий интерес к историческим знаниям в этой области. В сведениях такого рода испытывают потребность исполнители и на клавишных, и на струнных, и на духовых инструментах, а также вокалисты. Стремление к осведомленности на сей счет проявляют и концертирующие виртуозы, и учащиеся, и педагоги, и музыкальные критики, и композиторы. Усилению внимания к этой важной сфере музыкального искусства немало способствует, разумеется, деятельность приверженцев исторически достоверной, т.н. аутентичной манеры исполнения.

Однако на русском языке до сих пор, к сожалению, не было опубликовано ни одной специальной работы, посвященной каденции солиста. А посему настоящая статья, хочется надеяться, в какой-то степени сможет восполнить этот пробел.

Различные источники XVIII – начала XIX века дают возможность представить тогдашнее искусство солиста в исполнении каденций. Наиболее ценны образцы выписанных, т.е. зафиксированных в нотном тексте каденций той эпохи – к счастью, их сохранилось не так мало, как об этом принято думать. По-своему важны содержащиеся в мемуарах и дневниках наблюдения музыкантов тех лет по данному поводу. Наконец, достаточно подробные (хотя, разумеется, всякий раз субъективно окрашенные) сведения по интересующему нас предмету можно найти в некоторых музыкальных лексиконах, композиторских трактатах и исполнительских руководствах того времени. Здесь формулируются основные правила и требования, описываются (со знаком «плюс» или – большей частью – со знаком «минус») типичные образцы жанра и реакция на них публики, даются методические советы по сочинению надлежащих каденций и подчас приводятся – в качестве ориентиров – выписанные примеры каденций. Среди всех этих работ – книги по истории музыки, инструментальные и вокальные трактаты, разного рода памфлеты, комментарии и воспоминания, энциклопедии и словари. А в ряду авторов – знаменитые композиторы, исполнители и теоретики того времени, в т.ч. Б. Марчелло, И.Г. Вальтер, И.Й. Кванц, К.Ф.Э. Бах, Дж. Тартини, К.В. Глюк, Ж.-Ж. Руссо, Ч. Бёрни и др.

Правда, к положениям об «истинном искусстве» игры каденций, содержащихся в трудах XVIII века, приходится подходить с известной осторожностью, принимая во внимание особенно сильное тогда противостояние ученых-теоретиков и практиков-исполнителей (а с третьей стороны, и ряда композиторов), не говоря уже о расхождениях внутри каждого из этих кланов (у всякого своя истина!). Вот почему только на основе учета и систематизации максимально широкого круга дошедших до наших дней исторических свидетельств и документов (а они, как выясняется, в чем-то совпадают, но нередко и противоречат друг другу) можно воссоздать сколько-нибудь объективную, полную и, скажем сразу, весьма пеструю картину бытования такого специфического жанра музыкального искусства, каким является каденция солиста. Вообще, распространенное и поныне убеждение, что в эпоху барокко и венского классицизма все музыканты якобы придерживались единых правил в сочинении и исполнении (равно как умели не только исполнять, но и сочинять музыку и, как частный случай, с ходу импровизировать те же каденции) – не более, чем миф.

Какова же была в означенное время, так сказать, «теория» и «практика» в сочинении и исполнении сольной каденции, какими были ее смысловая роль и музыкальное содержание, ее интонационно-мелодические и метро-ритмические особенности, ее строение и тональный план, ее размеры и виртуозность? И, вообще, в чем заключалась здесь «сверхзадача» солиста и насколько выступление с каденциями было распространено?

Большая вставная каденция становится общепринятым явлением с конца XVII – начала XVIII века, когда ее обозначали словами solo, tenuto или ad arbitrio, помещаемыми в нотах над паузой либо ферматой. Наряду со словом Cadenza (Kadenz, Cadence) для этих же целей использовали слова Capriccio и Point d'Orgue (кстати, в таком значении известный термин «органный пункт» используется во Франции до сих пор)1. В некоторых трактатах синонимом каденции считалась фантазия, а сама каденция обрастала эпитетами: свободная, произвольная, украшенная, финальная, заключительная, задержанная, «импровизируемая», «фантазируемая». Последние названия весьма условны и потому взяты в кавычки: как правило, каденции не импровизировались и не фантазировались, они большей частью сочинялись и выучивались заранее!

Впрочем, отсутствие в нотном тексте каких-либо предписаний играть каденцию не являлось препятствием для солиста ее исполнить. Для этого подходил любой неустойчивый аккорд перед окончанием пьесы или арии (либо части сонаты или концерта). Более того, желающий непременно выступить с каденцией мог начать ее и на заключительной тонике, а уже после этого solo еще раз звучал отыгрыш tutti или сопровождающего инструмента.

Как отмечал в своем трактате «Опыт наставления по игре на поперечной флейте» (1752) знаменитый немецкий флейтист и композитор И.Й. Кванц, смыслом каденции, ее основной задачей «… является не что иное, как желание напоследок еще раз поразить слушателя и усилить впечатление от пьесы в целом»2.

В другом месте того же трактата Кванц написал об этом более подробно и ярко: «Величайшая их [каденций – А.М.] красота состоит в том, что они должны, как нечто неожиданное, изумить слушателя свежей и неординарной манерой и в то же самое время вызвать в нем высшую степень волнения и страсти, что имеет большой спрос»3.

Весьма важным представляется следующее наблюдение немецкого теоретика и композитора Д.Г. Тюрка: «Подавляющая часть публики наиболее внимательна именно тогда, когда исполняется каденция, и в эти критические мгновения ожидает даже большего, чем от прозвучавшего до этого произведения»4.

Во многом сходные высказывания находим и в «Трактате о музыке» Дж. Тартини (1754): «У той же аудитории, которая самому сочинению не уделяла или уделяла очень мало внимания, я всегда находил живой интерес во время обычно импровизировавшихся каденций»5. «В наше время, – продолжал он, – слушатели любят слушать подобные вещи»6.

А вот еще одно показательное свидетельство очевидца: «Когда начинается излюбленный пассаж, в публике наступает внезапная тишина. Это похоже на то, как замирает стая гусей после ружейного выстрела, чтобы потом загоготать с удвоенной силой»7.

Роль каденции определялась и ее местом в форме с точки зрения науки об ораторском искусстве, которая оказывала известное влияние на творчество музыкантов XVIII века – композиторов и исполнителей. Специалист в этой области пишет: «В риторической диспозиции выделялась «трогающая» или «патетическая» часть, специально предназначенная «для возбуждения страстей». Она вводилась перед заключением или входила в само заключение. Ее функции: с одной стороны – привнесение элемента неожиданности, с другой – усиление главного аффекта, мысли. В музыке аналогией этой части могут служить импровизационные каденции, также помещаемые обычно перед заключением в произведениях самых различных жанров: в концертах, ариях, сольных инструментальных пьесах (клавирных сонатах, рондо, фантазиях и др.)»8.

Об увлечении исполнителей того времени каденциями (иногда повальном) свидетельствует то, что и И.Й. Кванц и К.Ф.Э. Бах использовали, говоря об этом явлении, слово «мода». Ч. Берни в дневниках своих путешествий по европейским странам в 1770 и 1772 годах постоянно отмечал услышанные им многочисленные образцы каденций – неудачных («жалкие», «скучные», «искусственные» и т. д.) и удачных («отличные», «весьма умелые и поистине патетичные и приятные», «заслуживавшие бурных аплодисментов в первых оперных театрах Европы»). Концертмейстер оркестра Фридриха Великого Ф. Бенда, с которым английский музыкант беседовал в Потсдаме в октябре 1772 года, рассказал о знаменитом итальянском скрипаче Ф. Джардини (1716–1796), выступление которого он слышал 20 лет назад, но навсегда сохранил, в частности, «ясное и приятное воспоминание об изящной манере его игры, изобретательной фантазии в экстемпорированных [импровизируемых. – А.М.] каденциях …»9.

Уже в конце XVIII столетия немецкий пианист И.П. Мильхмейер для обрисовки ситуации употребил выражение «горячка каденций». А австрийский композитор К. Диттерс фон Диттерсдорф констатировал, что каденции были в большом ходу в прошлом (тогда их именовали «каприччо»), но остались столь же, если не более популярными и в новое время: «Теперь мания варьирования и фантазирования стала настолько распространенной, что всюду на концертах, как услышишь фортепиано, можешь не сомневаться, что будешь щедро одарен раскудрявыми темами».

Не следует полагать, что повальное увлечение каденциями было только во второй половине XVIII века. Еще И. Кунау в романе «Музыкальный шарлатан» (1700) предостерегал музыкантов, выступающих в церкви, от «развязных пассажей, колоратур и прочих легкомысленных вещей», считая, что «на святом месте виртуоз не должен проявлять тщеславия, характерного для театра»10. Над засильем каденций иронизировал Б. Марчелло в своем знаменитом памфлете «Модный театр» (1720). Также высмеивал такого рода преувеличения в своем трактате и прославленный итальянский певец-кастрат П.Ф. Този: «Каждая ария имеет три каденции и все три – финальные. Вообще говоря, в настоящее время учеба певцов заключается в том, чтобы заканчивать каденцию в первой части арии обильными пассажами, а оркестр ждет, во второй части доза пассажей увеличивается, а оркестр скучает, в последней каденции глотка певца приходит в состояние флюгера во время урагана, а оркестр зевает»11.

Глюк писал об этой традиции как о «глубоко и сильно укоренившемся предрассудке». Это веяние затронуло не только вокальную практику и не только в Италии и Германии. Французский писатель, теоретик и композитор Н.Э. Фрамери, дополняя своего соотечественника Ж.-Ж. Руссо, специально подчеркивал: «Во Франции "органные пункты" (т.е. каденции) в инструментальной музыке очень распространены, как и повсюду»12.

Атмосферу концертных выступлений выдающихся артистов и силу особого воздействия на слушателей их искусства (в том числе и в сфере каденций) передают некоторые свидетельства очевидцев.

Рассказывая о музицировании Генделя за органом во время исполнения его собственных ансамблевых сочинений, свидетель происходящего восторгался «красноречивыми вставленными пассажами solo, растягивавшими кадансы и задерживавшими внимание слушателя в очаровательной неопределенности, что производило удивительный эффект… В момент, когда Гендель только собирался прикоснуться к инструменту, воцарялась глубокая тишина, люди сидели, затаив дыхание, и жизнь, казалось, останавливалась»13.

А вот как описан современником один из концертов знаменитого скрипача Пьера Гавинье в начале 1750-х годов: «Появляется г. Гавинье; <…> Он берет скрипку; прелюд. Какие звуки слышите вы! Какой смычок! Сколько силы и грации! <…> Он захватил все мое существо, я – в восторге! Он говорит сердцу; все сверкает под пальцами его. Итальянская и французская музыка исполняется с тем же нервом, с тою же точностью. Какой блеск в каденции! Фантазии его нежны и трогательны. <…> Он всего достигает; он все может имитировать»14.

Н.М. Карамзин в своих известных «Письмах русского путешественника» так писал 29 апреля 1790 года о выступлении любимых им певцов французской оперы: «Ничто в этом концерте не трогало меня так сильно, как один прекрасный дуэт Лаиса и Руссо. Они пели — оркестр молчал — слушатели едва дышали … несравненно!»15.

Приведем также свидетельство ученика Бетховена Фердинанда Риса, исполнившего в 1804 году в одном из выступлений собственную и весьма трудную каденцию в Третьем фортепианном концерте своего учителя, который руководил оркестром: «Каденция все же удалась, и Бетховен был так обрадован, что громко закричал «браво». Его возглас одушевил публику…»16.

Отказ исполнителя от игры каденции чаще всего воспринимался как фиаско солиста, что не могло не отразиться и на впечатлении от прозвучавшего сочинения. Красноречивое описание такого случая оставил И.П. Мильхмейер: «Одна исполнительница покраснела, бедная, до кончиков пальцев, когда подошла к злополучной каденции, и этим достаточно ясно показала слушателям, что она не способна на изобретение, и что ее воображение не может подсказать ей ни малейшей мысли. После того как все инструменты уже за несколько тактов вперед подготовили каденцию и слушатели в глубокой тишине ждали достойную одобрения блестящую каденцию, они были горько разочарованы, услышав простую трель, которую перепуганная исполнительница в довершение всего и сыграла-то плохо»17.

Избалованная и взыскательная публика обычно не только не прощала солисту, если он не играл каденции, но и была недовольна, если каденция была маленькой и скромной, лишенной множества эффектных исполнительских рамплиссажей. Даже каденции сомнительного, с точки зрения ряда знатоков, достоинства (переполненные, например, заезженными пассажными формулами) принимались аудиторией «на ура». Это явствует из следующих наблюдений знаменитого немецкого флейтиста И.Г. Тромлица в его «Обстоятельной и основательной школе игры на флейте», увидевшей свет спустя 40 лет после кванцевского флейтового «Опыта»: «Если каденция слишком длинна, затем все равно раздается «брависсимо»! Я надеюсь, что меня поймут правильно – я имел в виду нескончаемое пустозвонство перед заключительной трелью, на которое концертант имеет право или, вернее, которое он должен делать, если не хочет провала; и очень часто, когда солист исполняет самый красивый концерт чисто и правильно, но в конце не добавляет этого музыкального хлама (Spielkram) или же дает его в сокращенном объеме, то вся его игра идет насмарку, как бы он ни старался. Поскольку все это знают, то не уходят со сцены, не выложив всю эту мишуру. И какого только убожества тут не наслушаешься! … В самом деле, было бы лучше иногда заканчивать просто хорошей трелью… Высказав все это, я не утверждаю, что красивая, соответствующая предмету каденция не дает эффекта; если она принадлежит целому, имеет соразмерную длину и сделана со вкусом и пониманием, то она действительно прекрасна»18.

Но и высокообразованные музыканты, известные композиторы, исполнители и знатоки, резко выступавшие против засилья примитивных каденций, все же предпочитали даже в узком кругу услышать сочинение с «импровизируемыми» вставками. «Все мы, – вспоминал на страницах своей «Автобиографии» Диттерсдорф, – даже Бонно, Глюк и Трани были в восхищении от красоты концертов [Бенды – А.М.], и Райнхардт исполнил их действительно очень чисто и мило; но я не был доволен, что там, где предполагались каденции, он не играл их, а сразу исполнял трель… Остальные шесть концертов, еще не сыгранные Райнхардтом, я [через некоторое время – А.М.] исполнил с исключительной старательностью и не упустил случая на указанных местах сыграть настоящие каденции. Из разговоров слушателей, среди которых Глюк был самым оживленным, я понял, что этого не ожидали, но были довольны»19.

Говоря о необходимости исполнения каденций и возражая лишь против излишеств в этой области, Кванц объяснял: «Нельзя отрицать, что каденции, если они исполняются так, как нужно, и в нужном месте, становятся подлинным украшением. Но надо признать также, что там, где каденции нехороши, особенно в пении, они превращаются во зло. Если не делают каденции, то это считают большим недостатком. Но кое-кто закончил бы пьесу с большей честью, если бы не делал никакой каденции. Между тем, каждый, кто поет или играет соло, хочет или должен делать каденции» [курсив мой – А.М.]20.

Отказ от исполнительских добавлений более категорично критиковал Този, выступавший лишь против переизбытка каденций. «Певец, пусть даже самый скромный, украшающий свое исполнение вымыслом, – писал он, – заслуживает большего уважения, чем певец более известный, но не решающийся на это»21.

Если солист не играл каденции (а такой вариант, как видим, в те времена был возможен), то это, по всей вероятности, свидетельствовало либо о его неумении сочинять каденции или малоопытности в этом деле, а, значит, о недостаточной зрелости и невысоком творческом уровне, либо о его нежелании импровизировать в данный момент вследствие нелучшей исполнительской формы или плохого расположения духа. Еще И.А. Шайбе в своем «Критическом музыканте» (1745) писал: «Искусный музыкант может (в первой или последней частях концерта) добавить так называемое Каприччо в соответствии со своим мастерством… Позволена свобода … разрабатывать каденцию или нет в зависимости от того, имеет ли исполнитель для этого силы и настроение» [курсив мой – А.М.]22.

Известный английский органист и педагог немецкого происхождения А.Ф.К. Колман в разделе о каденциях своего трактата (1799) отмечал: «Это обычное дело – ввести Фантазию (Fancy) между квартсекстаккордом и главным [тоническим – А.М.] аккордом». Далее, правда, обращаясь к молодым композиторам и исполнителям, он серьезно предупреждал их: «Всем тем, у кого нет подлинных знаний в области гармонии и композиции, не следует вовсе писать или импровизировать какие-либо фантазируемые каденции, ибо ничто более не может так оскорбить музыкальное ухо или так испортить впечатление от концерта и так скомпрометировать автора или исполнителя, как плохая каденция» [курсив мой – А.М.]23.

Разные варианты решения проблемы заключительной каденции невольно описал К.Ф.Э. Бах во 2-й части своего «Опыта об истинном искусстве игры на клавире» (1762), чтобы дать аккомпаниатору подробные советы на все случаи жизни, дабы он был во всеоружии в любой ситуации: и когда «у исполнителя нет охоты остановиться на каденции, несмотря на знак ферматы», и когда «для создания должного аффекта» он играет украшенную каденцию в месте, где в нотах фермата вообще не указана, и когда каденция дана просто в виде трели, и когда солист склонен демонстрировать в каденции все «свои красоты» (в последнем случае рекомендуется, в частности, предварительно хорошо выдержать гармонию квартсекстаккорда, чтобы «слушатель привык к ней и тем самым как следует подготовился к каденции»)24. Следует учесть при этом: говоря о различных вариантах и констатируя, что «заключительные каденции бывают как с украшениями, так и без них», «берлинский» Бах тем не менее писал в 1-й части своего трактата (1753), касаясь вопроса об украшении фермат, что они «часто употребляются с хорошим эффектом, привлекая особое внимание», что лишь «в крайнем случае можно обойтись без украшений, состоящих из множества мелких нот», и что ферматы над нотами, особенно в медленных и возвышенных пьесах, «должны быть украшены во избежание некоторой глуповатости», а «те, кто не умеют мастерски исполнять здесь развитые украшения, могут на худой конец ограничиться исполнением … длинной трели» [везде курсив мой – А.М.]25.

Заметим, что у Тромлица, как и ранее у Кванца, мысль об отказе от каденции возникает лишь как реакция на неудачную каденцию, а не потому что она вообще не нужна – наоборот, утверждается ее целесообразность. Нельзя также не учитывать, что авторы трактатов адресовали свои размышления прежде всего юным неопытным неискушенным исполнителям, стремясь предостеречь их от ошибок или, на худой конец, выбрать меньшее из двух зол. Разумеется, что для сколько-нибудь серьезного концертанта замена каденции на обычную трель выглядела бы как нонсенс, особенно в тех случаях, когда к каденции однозначно подводит оркестровое тутти26. Кстати, Кванц специально указывал, что под словом «каденция» он не имеет в виду трель, «которую некоторые французы обозначают словом cadence». Вспоминается и замечание автора первого немецкого музыкального энциклопедического словаря И.Г. Вальтера (1732) о том, что, «когда французы называют свою трель (tremblement) словом Cadence, это незаконно, так как случайное в каденции выдают за сущность» [курсив мой – А.М.]27.

Итак, значение каденции во 2-й половине XVIII века было достаточно велико. Как своего рода итог части каденция нередко соизмерялась с самой частью по важности и силе воздействия. Более того: для многих слушателей и артистов она была «ключевым моментом» концерта.

**Список литературы**

1 Не зная, что под Point d'Orgue подразумевается каденция солиста, читатель едва ли поймет смысл следующего фрагмента из книги Стендаля «Жизнь Россини» (1823), изданной в переводе на русский без необходимого комментария: «Россини дошел до того, что певцы теперь не имеют уже возможности даже сочинить органный пункт; почти каждый раз они видят, что Россини украсил его так, как ему хотелось» (См.: Стендаль. Жизнь Россини. – М.: Музыка, 1988. – С. 510–511).

2 Цит. по: Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. – М., 1975. – С. 21

3 Quantz J.J. Versuch einer Anweisung die Flцte traversire zu spielen. – Berlin, 1752. – S. 157

4 Tьrk D.G. Klavierschule… – Leipzig u. Halle, 1789. – S. 313

5 Цит. по: Гинзбург Л. Джузеппе Тартини. – М., 1969. – С. 188

6 Цит. по:Tartini G. Traitй des Agrйments de la Musique. – Celle – N.Y., 1961. – P. 118

7 Цит. по: Хэриотт Э. Кастраты в опере. – М., 2001. – С. 82

8 Захарова О. Риторика и клавирная музыка XVIII века // Музыкальная риторика и фортепианное искусство / Сб. науч. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 104. – М., 1989. – С. 19

9 Бёрни Ч. Музыкальные путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. – М.- Л., 1962. – С. 187

10 Kuhnau J. Der musikalische Quacksalber (Dresden, 1700). – Berlin, 1900. – S. 255–256

11 Tosi P.F. Opinioni dei cantori antichi e moderni. – Bologna, 1723; eng. trans. Ed. by J.E. Galliard, 1742. – P. 128

12 Цит. по.: Arger J. Les agrйments et le Rythme. – Paris, 1917. – P. 79

13 Hawkins G. A General History of the Science and Practice of Music. Vol. 5. – London, 1776. – P. 356–357

14 Цит. по: Струве Б. Пьер Гавинье как скрипач-исполнитель и педагог // Очерки по истории и теории музыки. Сборник исследований и материалов. Вып. 2. – Л., 1940. – С. 283

15 Нечто аналогичное отмечал и слушатель концертов в 30-х годах ХХ столетия: «Большой зал филармонии. Хейфец играет каденцию из концерта Брамса. Зал захвачен гениальным исполнением гениальной музыки. Все замерли, не смея дышать, словно боясь нарушить напряженно-блаженную тишину. Но вот каденция закончилась, вступил оркестр, чары развеялись и слушатели вздохнули все разом. Это был вздох одной богатырской груди. Такая тишина в зале — высшая награда, высшее блаженство для исполнителя» (см. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.-Л., 1964. – С. 151).

16 Цит. по: Друскин М. Фортепианные концерты Бетховена. – М., 1959. – С. 36

17 Цит. по.: Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч.1. – М., 1962. – С. 130

18 Tromlitz J.G. Ausfьhrlicher und grьndlicher Unterricht die Flцte zu spielen. – Leipzig, 1791. – S. 298

19 Dittersdorf K. D. von. Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert (1799). – Mьnchen, 1967. – S. 62–63.

В данном случае особенно интересна положительная реакция Глюка, который, как известно, был категорически против каких бы то ни было исполнительских добавлений в свои оперы. В 1769 и 1773 годах он писал: «Я не применяю трелей, пассажей и каденций, на которые так щедры итальянцы. …Более или менее длинная остановка на той или иной ноте, изменение темпа, слишком большой подъем силы голоса, некстати сделанная апподжатура, трель, пассаж, рулада могут в такой опере, как моя, разрушить целую сцену, а в обыкновенной опере ничего не испортить и даже украсить» ( Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М., 1971. – С. 483–484). Впрочем, по мнению одного из исследователей, «мы несколько преувеличиваем влияние реформ Глюка на среднего композитора 70–80-х гг. XVIII века. Что бы ни говорили ученые мужи, публика по-прежнему ждала потрясений, и колоратуры по-прежнему множились со скоростью лягушачьей икры в пруду» (Хэриотт Э. Указ. соч. – С. 18).

20 Quantz J.J. Op. cit. – S. 153

21 Цит. по: Хэрриот Э. Указ. соч. – С. 33

22 Scheibe J. A. Critischer Musicus. – Leipzig, 1745. – S. 636

23 Kollmann A.F.Chr. An Essay on Practical Musical Composition … – London, 1799. – P. 23

24 См.: Bach C. Ph. E. Versuch ьber die wahre Art das Klavier zu spielen. Theil II. – Berlin, 1762. – S. 259–262

25 Цит. по: Юшкевич Е. Карл Филипп Эммануэль Бах. «Опыт истинного искусства клавирной игры». Книга I (1753) / Пер. с нем.: Дипломная работа / Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 1994. – С. 57, 98–99 (рукопись)

26 Совершенно неудобоваримо это и в наши дни, что со всей очевидностью показал недавний случай с нашим замечательным музыкантом, исполнявшим в Большом зале Московской консерватории один из поздних моцартовских фортепианных концертов, к которому не сохранилась авторская каденция. В месте, где композитор предписал исполнение каденции и где, после соответствующей оркестровой подготовки, все предвкушали услышать «нечто», пианист ограничился (как можно уже догадаться) лишь короткой заключительной трелью, чем поверг публику в недоумение. По залу буквально прокатился вздох разочарования, и слушатели стали озадаченно переглядываться.

27 Walthern J. G. Musicalisches Lexicon. – Leipzig, 1732. – S. 125