Литературно-художественное приложение к проекту
«Гитаристы и композиторы»

ИСТОРИЯ ГИТАРЫ В ЛИЦАХ

03 / 2013

МАУРО ДЖУЛИАНИ

ПРАВДА И ДОМЫСЛЫ

ABC Guitar

От редактора

Материалы, представленные в настоящем номере журнала, носят в основном исторический характер. Среди них нет законченной биографии великого гитариста, которая бы охватывала его жизненный и творческий путь с учетом всех последних знаний, полученных современными учеными в разных странах мира. Думаем, такая биография Мауро Джулиани, достойная его места в мировой истории гитары, в недалеком будущем все же появится на русском языке. Однако пока она только еще ждет своего автора, и потому нам остается лишь порекомендовать нашим читателям, всерьез интересующимся личностью и творчеством Джулиани, работы иностранных авторов, в первую очередь книги американского исследователя Томаса Ф. Гека, и итальянских ученых Марко Рибони и Николо Джулиани. Тем не менее, мы надеемся, что настоящий номер журнала сможет хотя бы частично компенсировать нашим читателям недостаток информации о Джулиани и они найдут в нем для себя немало новой, полезной и интересной информации.

Как известно, в многочисленных больших и малых описаниях жизни Мауро Джулиани, созданных в разное время и разных странах за почти два столетия после его смерти, было сделано великое множество ошибок и действительные факты перемежаются в них с домыслами, вымышленными событиями, не имевшими места в реальности; достаточно сказать, что до недавнего времени не имелось даже достоверных сведений о подлинных местах и датах его рождения и смерти. Не имея возможности каждый раз отмечать и комментировать эти неточности и ошибки в ссылках и примечаниях к предлагаемым текстам, поскольку тогда они должны были бы появиться чуть ли не на каждой странице журнала, хотим заранее обратить ваше внимание на следующее: во-первых, ни одно из событий, происходивших якобы в жизни Мауро Джулиани после 1829 года, не могло иметь места в силу достоверно установленного факта его смерти 8 мая указанного выше года; во-вторых, не все события, считавшиеся ранее подлинными фактами биографии Мауро Джулиани, даже если они и не противоречат датам его жизни, получили свое подтверждение. Так, следует признать, что информация о посещении им России (или даже жизни в течение нескольких лет в Петербурге) не соответствует действительности.

Размещая в номере некоторые из таких старых публикаций, в частности статьи Филиппа Дж. Боуна и Валериана Русанова, мы предполагали своей основной целью не сообщение точных сведений о его жизни (чего нет в этих публикациях), а передачу не утратившего до сих пор своего значения их взгляда на его вклад в развитие гитары и оценку этими историками личности Джулиани.

Поскольку при подготовке номера было использовано большое количество материалов на иностранных языках, в наших переводах местами не исключены как отдельные смысловые неточности, так и шероховатости и огрехи чисто литературного характера, однако мы рассчитываем на доброжелательность нашего читателя и понимание им тех сложностей, которые возникают при столь сложной и объемной работе. Во избежание недоразумений и ненужных упреков, мы, по возможности, старались наряду с переводами сохранять рядом (либо в сноске) и оригиналы цитируемых текстов. Таким образом, у читателя всегда имеется возможность самостоятельно сопоставить перевод с первоисточником и, при необходимости, его поправить.

Виктор Тавровский

НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ ОБЛОЖКИ:

М. Джулиани; фон — фрагмент картины В. П. Петрова «Итальянский пейзаж» (1806)

Литературно-художественное приложение к проекту
«Гитаристы и композиторы»

3 (09) / 2013

ИСТОРИЯ ГИТАРЫ В ЛИЦАХ

www.abc-guitars.com • www.guitar-times.ru

СОДЕРЖАНИЕ

3 **Томас Ф. ГЕК. Предисловие к переизданию статьи о М. Джулиани.**

5 **Томас Ф. ГЕК. Мауро Джулиани (27 июля 1781 — 8 мая 1829), подтвержденные даты рождения и смерти.** *«Гитар ревю» , 1972, № 37.*

15 **Валериан РУСАНОВ. Мауро, Эмилия и Махаил Джулиани.** *«Гитара и гитаристы. Введение к истории гитары в России». «Гитарист», 1905, № 12.*

20 **Филип Дж. БОУН. Джулиани Мауро.** *Из книги «Гитара и мандолина». Лондон: Шотт и Ко, 1914.*

29 **Рецензия на сочинения Мауро Джулиани.** *«Allgemeine musikalische Zeitung», 30 марта 1808 г.*

31 **«Джулиниада»: журнал его имени.**

36 **Содержание журнала «Джулианиад» (1833-1835)**

40 **Виктор ТАВРОВСКИЙ. Своего не отдадим, но и чужого не надо.** *К истории одной «крылатой фразы».*

53 **«Я не люблю гитару...».** *Паганини и его отношение к гитаре.*

56 **Гитары Джулиани.**

74 **Несколько слов о Николае Джулиани.**

Наталья КАРАТЕЕВА. Биографии: *Гуммель, Диабелли (**35**); Майзедер, Мошелес, Молитор (**39**).*

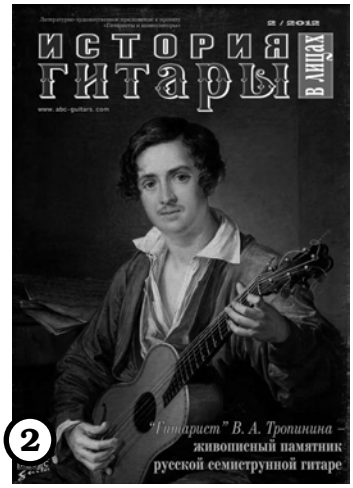
ПРИЛОЖЕНИЯ

58 **Каталог сочинений для гитары (Мауро Джулиани, Микель и Эмилия Джулиани)** *По «Справочнику музыкальной литературы» К. Ф. Вистлинга. Лейпциг, 1845.*

64 **Список сочинений М. Джулиани в порядке их нумерации.**

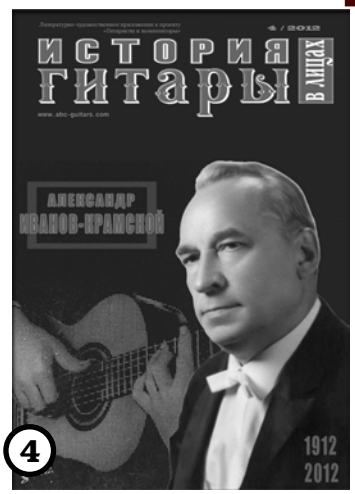
ПРЕДЫДУЩИЕ НОМЕРА ЖУРНАЛА

1



2

3



4

5 6

7

8

Главный редактор
В. В. Тавровский

Выпуски
литературно-художественного приложения к проекту «Гитаристы и композиторы»
«История гитары в лицах» распространяются только по подписке в сети Интернет в формате PDF.

Исключительное право
на распространение журнала принадлежит проекту
«ГИТАРИСТЫ и КОМПОЗИТОРЫ»

www.abc-guitars.com
www.abc-guitar.narod.ru
Сайт журнала: www.guitar-times.ru

E-mail:
nc20@bk.ru
guitar@abc-guitars.com

© «Гитаристы и композиторы»,
В. В. Тавровский, 2013

Preface by Tomas F. Heck to his Giuliani article

I send my greetings and good wishes to the many friends of the guitar, whether 6- or 7-string, who are contributing so much to the rebirth of this instrument in the new Russia. As one of the founders of the Guitar Foundation of America and its first archivist, I am especially happy to see such a strong representation of Russian guitarists (finalists and winners) at the GFA's International Concert Artist Competition. This year (2013), two Russian guitarists took first and second prizes: Anton Baranov and Artyom Dervoed. In previous years there were four Russian winners.

The article that follows, about the rediscovery of Mauro Giuliani's birth and death dates, is a story of international cooperation that brought good results. Allow me to update this old research with two recent discoveries: (1) Mauro Giuliani's older brother, Nicola, who taught music in St. Petersburg, confirms that Bisceglie was the birthplace of himself and of Mauro. The Italian scholar Marco Riboni found this testimonial by Nicola (Nicholas) Giuliani, published in French: "...mon frère et moi nous sommes nés à Bisceglia et élevés à Barletta, villes de la province de Bari, dans le royaume de Naples..." It appeared many years after Mauro's death, in Nicola Giuliani's *Introduction au code d'harmonie pratique et théorique ou nouveau système de basse fondamentale* (Paris: Hector Bossange & St. Petersburg: J. Hauer, 1847). Nicola wanted to correct the false information published in Fétis' *Biographie universelle*.

(2) On the subject of the cause of Giuliani's death in Naples, in 1829, we now have a little more information, thanks to Marco Riboni's research in 2005. He found this entry in the *Liber Defuntorum* of the Church of Santa Maria della Neve in San Giuseppe a Chiaia, near the Strada (now Via della) Cavallerizza, where a funeral mass for the famous guitarist was celebrated. It says that he died of a fever:

> On the 8th day of May 1829 ... Mauro Giuliani of Barletta died at age 40. Composer of music, son of the late Michele and widower of Giuseppa del Monaco, [he] was buried in the Congregation of Saint Ursula, having lived at Strada Cavallerizza no. 18. = Fever = ["*A dí 8. Maggio 1829 ... Morí Mauro Giuliani di Barletta di anni 40. Compositore di Musica, Figlio del fú Michele e vedovo di Giuseppa del Monaco, fú sepolto nella congregazione di S. Orsola, domiciliato Strada Cavallerizza no. 18 = Febbre =*" Vol. 11, anno 1829, p. 144, line 3.]

This information and many more discoveries about Mauro Giuliani's life and times can be found in the latest (third) version of my dissertation, *Mauro Giuliani: A Life for the Guitar*, which is available worldwide as an e-book (Kindle format) through Amazon.com or its related portals (amazon.de, –.fr, –.co.uk, –.it, –.es). I hope that soon there will be a "www.amazon.ru" portal. This is the second book published by the Guitar Foundation of America in a series called GFA Refereed Monographs. These e-books can be downloaded and read on any computer or e-reader.

Cordially,
Thomas Heck

6th August, 2013

Thomas Heck in Naples, April 2013, on the Strada Cavallerizza (now the Via della Cavallerizza), the street where Mauro Giuliani lived his final years and died, on 8 May 1829.

Томас Гек в Неаполе, апрель 2013 года, на Strada Cavallerizza (ныне Via della Cavallerizza), улице, где Мауро Джулиани провел последние годы своей жизни и умер 8 мая 1829 года.

Предисловие Томаса Ф. Гека к его статье о Джулиани

Шлю свой привет и добрые пожелания многочисленным друзьям гитары, как 6-ти так и 7-струнной, вносящим большой вклад в возрождение этого инструмента в новой России. Мне, как одному из основателей Гитарной ассоциации Америки (Guitar Foundation of America) и ее первому архивисту, особенно приятно видеть столь сильное представительство гитаристов России (финалистов и победителей) на проводимом ею Международном конкурсе исполнителей. В этом году (2013) два российских гитариста завоевали первую и вторую премии: Антон Баранов и Артем Дервоед. Еще четверо россиян стали победителями в предыдущие годы.

Публикуемая ниже статья об установлении подлинных дат рождения и смерти Мауро Джулиани рассказывает историю международного сотрудничества, принесшего хорошие результаты. Позвольте мне дополнить это старое исследование двумя последними открытиями: (1) старший брат Мауро Джулиани, Никола, который преподавал музыку в Санкт-Петербурге, подтверждает, что местом рождения и его самого и Мауро было Бишелье. Итальянский ученый Марко Рибони (Marco Riboni) нашел следующее свидетельство Николы (Николаса, Николая) Джулиани, опубликованное на французском языке: «...mon frère et moi nous sommes nés à Bisceglia et élevés à Barletta, villes de la province de Bari, dans le royaume de Naples...» [Мой брат и я родились в Бишелье и выросли в Барлетте, городах провинции Бари, в Неаполитанском королевстве]. Оно появилось много лет спустя после смерти Мауро во *«Вступлении к своду законов гармонии»* Николы Джулиани (*Introduction au Code d'harmonie pratique et theorique du nauveau systeme de basse fondamentale.* Paris: Hector Bossange & St. Petersburg: J. Hauer, 1847). Никола хотел поправить таким образом недостоверные сведения, опубликованные во «Всеобщей биографии [музыкантов и библиографическом музыкальном словаре]» Фетиса.

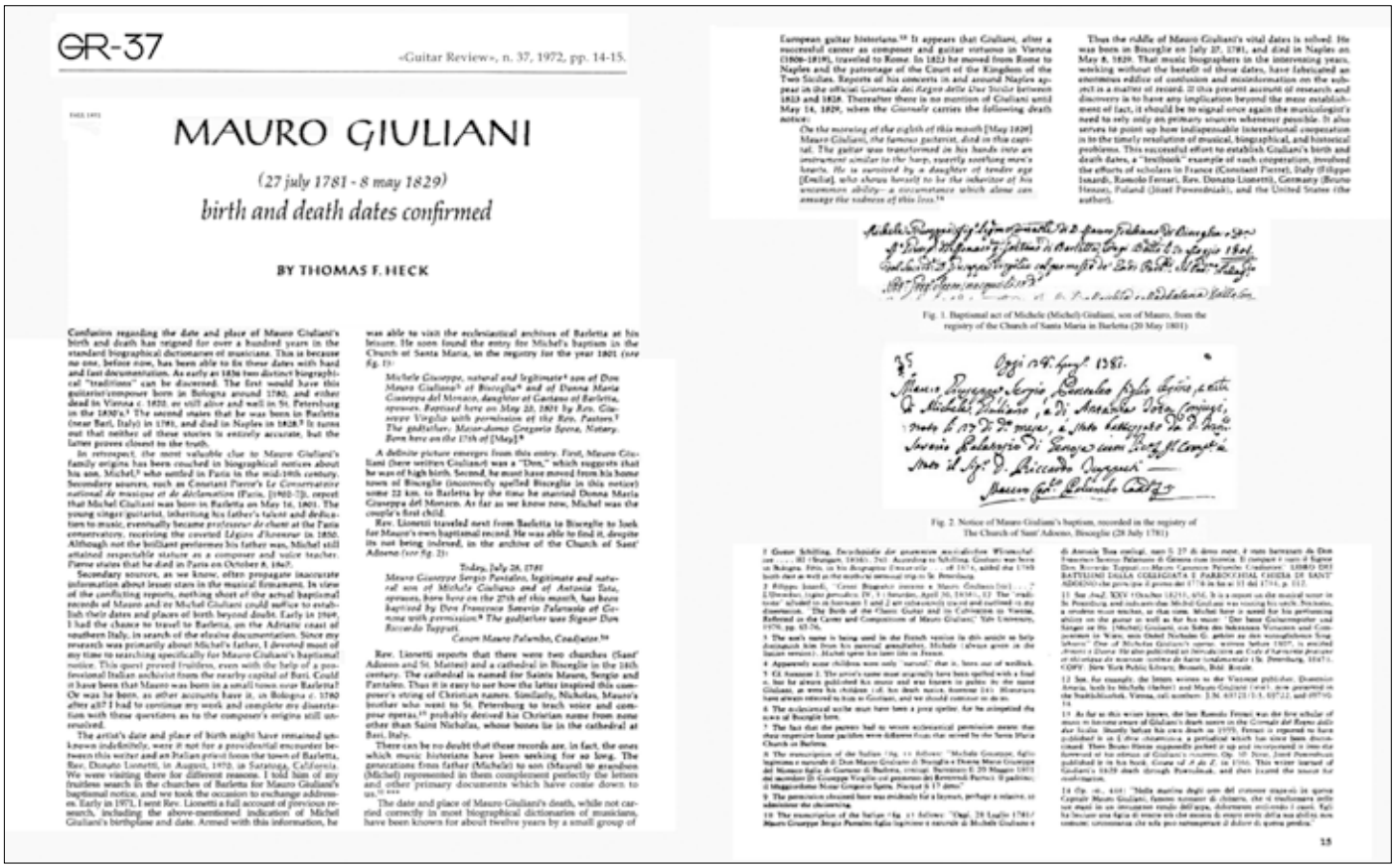
(2) По вопросу о причине смерти Джулиани, последовавшей в Неаполе в 1829 году, у нас теперь имеется немного больше информации, благодаря исследованиям Марко Рибони, проведенным им в 2005 году. Он нашел приводимую ниже запись в *Liber Defuntorum [Книге умерших*] в *церкви Санта-Мария-делла-Неве (Santa Maria della Neve)* в *Сан-Джузеппе а Кьяйя (San Giuseppe a Chiaia)*, находящейся неподалеку от улицы Кавалеридза (*Strada Cavallerizza*, ныне бульвар *Via della Cavallerizza*), где проходила панихида по знаменитому гитаристу. Согласно этой записи, он умер от лихорадки:

> 8-го мая 1829 [года]... Мауро Джулиани из Барлетты умер в возрасте 40 лет. Композитор музыки, сын покойного Микеле и вдовец Джузеппы дель Монако, проживавший на улице Кавалеридза № 18, был похоронен в Конгрегации Святой Урсулы = Лихорадка = [«*A dí 8. Maggio 1829 ... Morí Mauro Giuliani di Barletta di anni 40. Compositore di Musica, Figlio del fú Michele e vedovo di Giuseppa del Monaco, fú sepolto nella congregazione di S. Orsola, domiciliato Strada Cavallerizza no. 18 = Febbre =*» Т. 11, год 1829, с. 144, строка 3.]

Эта информация, а также многие другие открытия и находки, касающиеся жизни Мауро Джулиани и его эпохи, можно найти в последней (третьей) версии моей диссертации, *«Мауро Джулиани: жизнь ради гитары»*, которая доступна по всему миру в формате электронной книги (Amazon Kindle) через Amazon.com (Эмазон ком) или родственные ему порталы (amazon.de, –.fr, –.co.uk, –.it, –.es). Я надеюсь, что скоро появится и портал «www.amazon.ru». Это вторая книга, изданная Гитарной ассоциацией Америки в научной серии под названием *GFA Refereed Monographs* (Реферируемые монографии Джи-Эф-Эй). Эти электронные книги можно скачать и читать на любом компьютере или устройстве чтения электронных книг.

Искренне ваш,
Томас Гек

6 августа 2013 года.



GR-37 «Guitar Review», n. 37, 1972, pp. 14-15.

MAURO GIULIANI

(27 july 1781 - 8 may 1829)

birth and death dates confirmed

BY THOMAS F. HECK

MAURO GIULIANI

(27 july 1781 – 8 may 1829) birth and death dates confirmed

BY THOMAS F. HECK

«Guitar Review», n. 37, 1972, pp. 14-15.

Confusion regarding the date and place of Mauro Giuliani's birth and death has reigned for over a hundred years in the standard biographical dictionaries of musicians. This is because no one, before now, has been able to fix these dates with hard and fast documentation. As early as 1836 two distinct biographical "traditions" can be discerned. The first would have this guitarist/composer born in Bologna around 1780, and either dead in Vienna c. 1820, or still alive and well in St. Petersburg in the 1830's.[1] The second states that he was born in Barletta (near Bari, Italy) in 1781, and died in Naples in 1828.[2] It turns out that neither of these stories is entirely accurate, but the latter proves closest to the truth.

In retrospect, the most valuable clue to Mauro Giuliani's family origins has been couched in biographical notices about his son, Michel,[3] who settled

МАУРО ДЖУЛИАНИ

(27 июля 1781 – 8 мая 1829) подтвержденные даты рождения и смерти

ТОМАС Ф. ГЕК

«Гитар ревю» , № 37, 1972, с. 14-15.

Путаница относительно даты и места рождения Мауро Джулиани и времени его смерти в основных биографических словарях музыкантов царила на протяжении более ста лет. Это потому, что никто до сих пор не был в состоянии установить эти даты на основе неоспоримых документальных источников. Уже в 1836 году можно различить наличие двух сложившихся биографических «традиций». Согласно первой, этот гитарист/композитор родился в Болонье около 1780 года, и либо же умер в Вене ок. 1820 года, либо же в 1830-е гг. оставался жив и здоров и находился в С.-Петербурге.[1] Вторая утверждает, что он родился в Барлетте (близ Бари, Италия) в 1781 году и умер в Неаполе в 1828 году.[2] Выясняется, что ни одно из этих утверждений не является вполне точным, но последнее при этом оказывается ближе к истине.

В ретроспективе, наиболее ценные сведения о семье Мауро Джулиани содержались в биографических упоминаниях о его сыне Мишеле,[3] жившем в

Permission to reprint this article, first published in ***Guitar Review***, no. **37**, **1972**, pp. **14-15**, has been assumed, since all efforts to contact the editorial department of *Guitar Review* have been unsuccessful.
The author, **Thomas F. Heck**, has granted his permission to republish his article in an e-mail of **4th August 2013**.

Перепечатка статьи, впервые опубликованной в журнале «Гитар ревю», № 37, 1972, стр. 14-15, и публикация ее перевода на русский язык, осуществляются с разрешения автора, Томаса Ф. Гека, полученного по электронной почте 4-го августа 2013 года.

in Paris in the mid-19th century. Secondary sources, such as Constant Pierre's *Le Conservatoire national de musique et de declamation* (Paris, [1902-?]), report that Michel Giuliani was born in Barletta on May 16, 1801. The young singer/guitarist, inheriting his father's talent and dedication to music, eventually became *professeur de chant* at the Paris conservatory, receiving the coveted *Legion d'honneur* in 1850. Although not the brilliant performer his father was, Michel still attained respectable stature as a composer and voice teacher. Pierre states that he died in Paris on October 8, 1867.

Secondary sources, as we know, often propagate inaccurate information about lesser stars in the musical firmament. In view of the conflicting reports, nothing short of the actual baptismal records of Mauro and/or Michel Giuliani could suffice to establish their dates and places of birth beyond doubt. Early in 1969, I had the chance to travel to Barletta, on the Adriatic coast of southern Italy, in search of the elusive documentation. Since my research was primarily about Michel's father, I devoted most of my time to searching specifically for Mauro Giuliani's baptismal notice. This quest proved fruitless, even with the help of a professional Italian archivist from the nearby capital of Bari. Could it have been that Mauro was born in a small town near Barletta? Or was he born, as other accounts have it, in Bologna c. 1780 after all? I had to continue my work and complete my dissertation with these questions as to the composer's origins still unresolved.

The artist's date and place of birth might have remained unknown indefinitely, were it not for a providential encounter between this writer and an Italian priest from the town of Barletta, Rev. Donato Lionetti, in August, 1970, in Saratoga, California. We were visiting there for different reasons. I told him of my fruitless search in the churches of Barletta for Mauro Giuliani's baptismal notice, and we took the occasion to exchange addresses. Early in 1971, I sent Rev. Lionetti a full account of previous research, including the abovementioned indication of Michel Giuliani's birthplase and date. Armed with this information, he was able to visit the ecclesiastical archives of Barletta at his leisure. He soon found the entry for Michel's baptism in the Church of Santa Maria, in the registry for the year 1801 *(see fig. 1)*:

Париже в середине 19-го века. Вторичные источники, такие как *Национальная консерватория музыки и декламации* Пьера Константа* (Париж, [1902 -?]), сообщают, что Мишель Джулиани родился в Барлетте 16 мая 1801 года. Молодой певец / гитарист, унаследовав талант отца и переняв от него любовь к музыке, в конечном счете стал *professeur de chant* [преподавателем пения] в Парижской консерватории, получив в 1850 году желанный *Legion d'honneur* [орден Почётного легиона]. Хотя это и не блестящий исполнитель, каким был его отец, Мишель все же достиг заслуживающего уважения уровня как композитор и учитель пения. Пьер утверждает, что он умер в Париже 8 октября 1867 года.

Вторичные источники, как известно, часто распространяют недостоверную информацию о звездах малой величины на музыкальном небосводе. При наличии противоречивых сообщений, не что иное, как только фактические записи о крещении Мауро и/или Мишеля [Микеля] Джулиани, могли бы стать достаточными для установления дат и мест их рождения, не вызывавших бы более сомнений. В начале 1969 года у меня появилась возможность поехать в Барлетту, на побережье Адриатического моря на юге Италии, для поиска недостающих документов. Так как мои исследования в первую очередь касались отца Микеля, я большую часть своего времени посвятил поиску именно свидетельства о крещении Мауро Джулиани. Эти поиски оказались бесплодными, даже несмотря на помощь профессионального итальянского архивариуса из соседнего Бари. Не может ли быть так, что Мауро родился в каком-нибудь маленьком городке под Барлеттой? Или все же, как и говорят другие источники, он родился в Болонье ок. 1780 года? Мне пришлось продолжить работу и завершить мою диссертацию с этими вопросами о происхождении композитора, как все еще остающимися нерешенными.

Дата и место рождения музыканта могли еще неопределенно долго оставаться неизвестными, если бы не счастливая случайная встреча автора с итальянским священником из города Барлетта, преподобным Донато Лионетти в августе 1970 года в городе Саратога в Калифорнии. Мы оказались там по разным причинам. Я рассказал ему о своих бесплодных поисках свидетельства о крещении Мауро Джулиани в церквях Барлетты, и мы воспользовались возможностью обменяться адресами. В начале 1971 года, я послал преп. Лионетти подробное описание своих предыдущих изысканий, включив туда и вышеупомянутые сведения о месте и дате рождения Микеля Джулиани. Вооружившись этой информацией, он на досуге смог посетить церковные архивы Барлетты. Вскоре им была обнаружена запись о крещении Микеля в церкви Санта-Мария, в реестре за 1801 год *(см. фото 1)*:

* Речь идет о книге «Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation: Documents Historiques et Administratifs» (Paris: Imprimerie Nationale, 1900), автором которой является французский музыковед Пьер Констант (1855-1918).

Michele Giuseppe, natural and legitimate[4] son of Don Mauro Giuliano[5] of Bisceglia[6] and of Donna Maria Ciuseppa del Monaco, daughter of Caetano of Barletta, spouses. Baptised here on May 20, 1801 by Rev. Giuseppe Virgilio with permission of the Rev. Pastors.[7] The godfather: Major-domo Gregorio Spera, Notary. Born here on the 17th of [May].[8]

A definite picture emerges from this entry. First, Mauro Giuliani (here written Giuliano) was a "Don", which suggests that he was of high birth. Second, he must have moved from his home town of Bisceglie (incorrectly spelled Bisceglia in this notice) some 22 km. to Barletta by the time he married Donna Maria Giuseppa del Monaco. As far as we know now, Michel was the couple's first child.

Rev. Lionetti traveled next from Barletta to Bisceglie to look for Mauro's own baptismal record. He was able to find it, despite its not being indexed, in the archive of the Church of Sant' Adoeno *(see fig. 2)*:

Today, July 28, 1781
Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo, legitimate and natural son of Michele Giuliano and of Antonia Tota, spouses, born here on the 27th of this month, has been baptised by Don Francesco Saverio Palanusio of Genosa with permission.[9] The godfather was Signor Don Riccardo Tupputi.
Canon Mauro Palumbo, Coadjutor.[10]

Rev. Lionetti reports that there were two churches (Sant Adoeno and St. Matteo) and a cathedral in Bisceglie in the 18th century. The cathedral is named for Saints Mauro, Sergio and Pantaleo. Thus it is easy to see how the latter inspired this composer's string of Christian names. Similarly, Nicholas, Mauro's brother who went to St. Petersburg to teach voice and compose operas,[11] probably derived his Christian name from none other than Saint Nicholas, whose bones lie in the cathedral at Bari, Italy.

There can be no doubt that these records are, in fact, the ones which music historians have been seeking for so long. The generations from father (Michele) to son (Mauro) to grandson (Michel) represented in them complement perfectly the letters and other primary documents which have come down to us.[12]

The date and place of Mauro Giuliani's death, while not carried correctly in most biographical dictionaries of musicians, have been known for about twelve years by a small group of European guitar historians.[13] It appears that Giuliani, after a successful career as composer and guitar virtuoso in Vienna (1806-1819), traveled

Микеле Джузеппе, внебрачный, но узаконенный,[4] сын дона Мауро Джулиано[5] из Бишелья[6] и донны Марии Джузеппы дель Монако, дочери Гаэтано из Барлетты, супругов. Крещен здесь 20 мая 1801 года священником д[оном] Джузеппе Вирджилио с разрешения преподобных священников.[7] Крестный отец: мажордом Грегорио Спера, нотариус. Родился здесь 17-го [мая].[8]

Из этой записи выясняется следующее. Во-первых, Мауро Джулиани (здесь написано Джулиан***о***) был «Дон», из чего можно заключить, что он был высокого происхождения. Во-вторых, к моменту женитьбы на донне Марии Джузеппе дель Монако он, очевидно, уже переехал из своего родного города Бишелье (написанного в ней ошибочно Бишель***я***) примерно за 22 км. в Барлетту. Насколько мы теперь знаем, Микель был первым ребенком супружеской пары.

Преп. Лионетти поехал затем из Барлетты в Бишелье, чтобы найти запись о крещении самого Мауро. Он сумел отыскать ее, несмотря на отсутствие в сводном реестре, в архиве церкви Св. Адоина *(см. фото 2)*:

Сегодня, 28 июля 1781
Мауро Джузеппе Серджо Панталео, узаконенный внебрачный сын Микеле Джулиано и Антонии Тота, супругов, родившийся здесь 27-го [числа] сего месяца, был крещен доном Франческо Саверио Паланузио из Генозы по разрешению.[9] Крестным отцом был синьор дон Риккардо Туппути.
Каноник Мауро Палумбо, коадъютор.[10]

Преп. Лионетти сообщает, что в 18 веке в Бишелье имелось две церкви (Святого Адоина и Св. Маттео) и собор. Собор назван в честь святых Мауро, Серджо и Панталео. Таким образом, легко заметить, что последнее обстоятельство и определило выбор композитором имен при крещении. Подобным же образом – вероятно, не иначе, как по имени Святого Николая, мощи которого находятся в итальянском городе Бари, – получил свое имя и Николай, брат Мауро, отправившийся в Санкт-Петербург, где он занимался с певцами постановкой голоса и сочинением опер.[11]

Не может быть никаких сомнений, что это, на самом деле, и есть те самые записи, которые так долго искали историки музыки. Представленная в них генеалогическая цепочка от отца (Микеле) к сыну (Мауро) и к внуку (Мишель/Микеле), дополняет и придает завершенность и целостность информации, содержащейся в дошедших до нас письмах и других первичных документах.[12]

Дата и место смерти Мауро Джулиани, несмотря на то, что в большинстве биографических словарей музыкантов они приводились неправильно, уже около двенадцати лет были известны небольшой группе европейских историков гитары.[13] По-видимому, Джулиани, после успешной карьеры в

to Rome. In 1823 he moved from Rome to Naples and the patronage of the Court of the Kingdom of the Two Sicilies. Reports of his concerts in and around Naples appear in the official *Giornale del Regno delle Due Sicilie* between 1823 and 1828. Thereafter there is no mention of Giuliani until May 14, 1829, when the Ciornale carries the following death notice:

> *On the morning of the eighth of this month [May 1829] Mauro Giuliani, the famous guitarist, died in this capital. The guitar was transformed in his hands into an instrument similar to the harp, sweetly soothing men's hearts. He is survived by a daughter of tender age [Emilia], who shows herself to be the inheritor of his uncommon ability — a circumstance which alone can assuage the sadness of this loss.*[14]

Thus the riddle of Mauro Giuliani's vital dates is solved. He was born in Bisceglie on July 27, 1781, and died in Naples on May 8, 1829. That music biographers in the intervening years, working without the benefit of these dates, have fabricated an enormous edifice of confusion and misinformation on the subject is a matter of record. If this present account of research and discovery is to have any implication beyond the mere establishment of fact, it should be to signal once again the musicologist's need to rely only on primary sources whenever possible. It also serves to point up how indispensable international cooperation is to the timely resolution of musical, biographical, and historical problems. This successful effort to establish Giuliani's birth and death dates, a "textbook" example of such cooperation, involved the efforts of scholars in France (Constant Pierre), Italy (Filippo Isnardi, Romolo Ferrari, Rev. Donato Lionetti), Germany (Bruno Henze), Poland (Jozef Powrozniak), and the United States (the author).

качестве композитора и гитарного виртуоза в Вене (1806-1819), отправился в Рим. В 1823 году он переехал из Рима в Неаполь и был принят под патронаж Двора Королевства Обеих Сицилий. Сообщения о его концертах в Неаполе и его окресностях появляются в официальной *Giornale del Regno delle Due Sicilie [Газете Королевства Обеих Сицилий]* между 1823 и 1828 годами. После этого о Джулиани нет никаких упоминаний вплоть до 14 мая 1829 года, когда *Giornale* поместило следующее уведомления о его смерти:

> *Утром восьмого числа сего месяца [мая 1829] Мауро Джулиани, известный гитарист, умер в этой столице. Гитара в его руках превратилась в инструмент подобный арфе, сладкозвучно успокаивающей сердца людей. Он оставил после себя дочь нежного возраста [Эмилию], которая своими незаурядными способностями обещает стать [достойной] его наследницей — обстоятельство, которое только и может смягчить печаль этой утраты.*[14]

Таким образом, загадка дат жизни Мауро Джулиани решена. Он родился в Бишелье 27 июля 1781 года и умер в Неаполе 8 мая 1829 года. То, что музыкальные биографы в тот промежуток времени, работая без знания и учета этих дат, возвели огромное здание путаницы и ложной информации по этому вопросу, является непреложным фактом. Если на представленный здесь отчет о проведенном исследовании и сделанных находках посмотреть как на нечто большее, чем всего лишь сообщение об установлении фактов, то он еще раз дает понять, что в музыковедении всегда, когда это только возможно, следует полагаться исключительно на первоисточники. Он также служит ярким свидетельством настоятельной необходимости международного сотрудничества для своевременного разрешения музыкальных, биографических и исторических проблем. Успешные усилия по установлению дат рождения и смерти Джулиани — «хрестоматийный» пример такого сотрудничества. Этот успех был достигнут совместными усилиями ученых Франции (Констант Пьер), Италии (Филиппо Изнарди, Ромоло Феррари, препод. Донато Лионетти), Германии (Бруно Хенце), Польши (Юзеф Поврожняк) и США (автор).

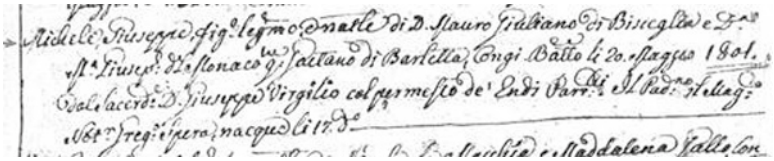


Figure 1

Baptismal act of Michele (Michel) Giuliani, son of Mauro, from the registry of the Church of Santa Maria in Barletta (20 May 1801)

Фото 1

Запись о крещении Микеле (Мишеля) Джулиани, сына Мауро, из регистрационной книги церкви Св. Марии в Барлетте (20 мая 1801 г.)

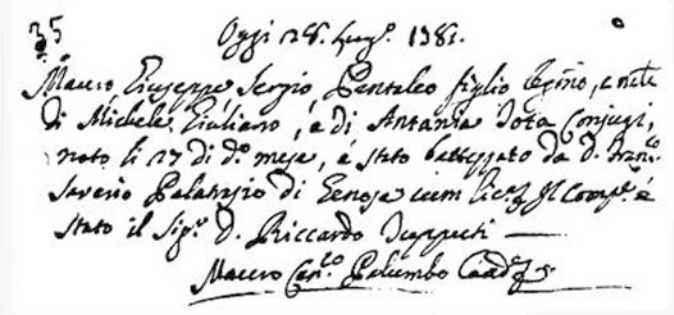


Figure 2

Notice of Mauro Giuliani's baptism, recorded in the registry of The Church of Sant'Adoeno, Bisceglie (28 July 1781)

Фото 2

Запись о крещении Мауро Джулиани, внесенная в книгу регистрации церкви Св. Адоено, Бишелье (28 июля 1781 г.)

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Gustav Schilling. *Encyclopadie der gesammten musicalischen Wissenscbaften* .... III (Stuttgart, 1836), 241. According to Schilling, Giuliani was born in Bologna. Fetis, in his *Biographie universelle*.... of 1874, added the 1780 birth date as well as the mythical terminal trip to St. Petersburg.

[2] Filippo Isnardi, "Cenni Biograrn i intorno a Mauro Giuliano [sic] ...."L'Omnibuss, foglio periodica, IV, 3 (Saturday, April 30, 1836), 12. The "traditions" alluded to in footnotes 1 and 2 are exhaustively traced and outlined in my dissertation, *"The Birth of the Classic Guitar and Its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani"*, Yale University, 1970, pp. 65-76.

[3] The son's name is being used in the French version in this article to help distinguish him from his paternal grandfather, Michele (always given in the Italian version). Michel spent his later life in France.

[4] Apparently some children were only "natural", that is, born out of wedlock.

[1] Gustav Schilling. *Encyclopadie der gesammten musicalischen Wissenschaften* .... III (Stuttgart, 1836)*, с. 241. По Шиллингу, Джулиани родился в Болонье. Фетис, в своей Всеобщей биографии... [изд.] 1874,** добавил дату рождения 1780 год, а также мифическую последнюю поездку в С.-Петербург.

* Полн. наим.: «Энциклопедия всей музыкальной науки, или Универсальный словарь музыки» ("Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst", Bd 1—6, Stuttg., 1835—38, Bd 7, Suppl., Stuttg., 1840—42). Шиллинг, Густав (1805-1880) — немецкий музыковед, лексикограф музыки и музыкальный писатель. Основатель и руководитель музыкального общества в Штутгарте, членами которого, в частности, состояли Керубини, Мейербер, Спонтини, Шпор, Шнейдер, Лахнер. В 1857 г. переселился в Нью-Йорк, где основал музыкальную школу.

** Полное наимен.: Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Фетис, Франсуа Жозеф (Francois-Joseph Fetis) (1784–1871) – известный бельгийский музыковед, музыкальный писатель и критик, композитор, педагог. «Всеобщая биография музыкантов и библиографический музыкальный словарь» – Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique – (Paris, F.-Didot, 1835-44, 2-е изд. 1860-1865, позже неоднократно переиздавалась). В книге о Джулиани (Mauro Giuliani: A Life For The Guitar, 2013) Т. Гек по поводу информации Фетиса о поездке Джулиани в Петербург в скобках замечает: «Фетис перепутал Мауро с его братом Николасом».

[2] Filippo Isnardi, «Cenni biografici intorno a Mauro Giuliano [sic] ....» L'Omnibuss, foglio periodica, IV, 3 (Saturday, April 30, 1836)*, с. 12. «Традиции», о которых говорится в примечаниях 1 и 2, исчерпывающим образом рассмотрены и описаны в моей диссертации «Зарождение классической гитары и ее развитие в Вене, отраженное в деятельности и сочинениях Мауро Джулиани», Йельский университет, 1970, с. 65-76.

* Полн. наим. источника: Isnardi, Filippo. «Cenni biografici intorno a Mauro Giuliano, communicati per la parte storica dal pregevole Sig. Filippo Isnardi, peritissimo della scienza musicale». L'Omnibus, foglio periodico IV/3 (Naples, 30 Apr 1836) p. 12.

[3] Имя сына в настоящей статье пишется во французской версии, чтобы помочь отличить его от его деда по отцовской линии, Микеле (всегда дается в итальянской версии). Мишель поздние годы своей жизни провел во Франции.

* В передаче текста статьи на русский язык мы не смогли строго придерживаться этого правила автора, поэтому имя сына Мауро Джулиани в отдельных случаях пишется как Мишель, в остальных – Микеле.

[4] Очевидно, некоторые дети были только «внебрачными», т. е. будучи рождены вне брака, так и оставались незаконнорожденными.

[5] Cf. footnote 2. The artist's name must originally have been spelled with a final o, but he always published his music and was known in public by the name Giuliani, as were his children (cf. his death notice, footnote 14). Historians have always referred to him as Giuliani, and we should continue to do so.

[6] The ecclesiastical scribe must have been a poor speller, for he misspelled the town of Bisceglie here.

[7] The fact that the parents had to secure ecclesiastical permission means that their respective home parishes were different from that served by the Santa Maria Church in Barletta.

[8] The transcription of the Italian (fig. 1) follows: "Michele Giuseppe, figlio legittimo e naturale di Don Mauro Giuliano di Bisceglia e Donna Maria Giuseppa del Monaco figlia di Gaetano di Barletta, coniugi. Battezzato li 20 Maggio 1801 dal sacerdote D. Giuseppe Virgilio col permesso dei Reverendi Parroci. II padrino: il Maggiordomo Notar Gregorio Spera. Nacque li 17 detto".

[9] The permission obtained here was evidently for a layman, perhaps a relative, to administer the christening.

[10] The transcription of the Italian (fig. 2) follows: *"Oggi, 28 Luglio 1781/ Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo figlio legittimo e naturale di Michele Giuliano e di Antonia Tota coniugi, nato li 27 di detto mese, e stato battezzato da Don Francesco Saverio Palanusio di Genosa cum licentia. II compare e stato il Signor Don Riccardo Tupputi. / Mauro Cononico Palumbo Coadiutore."* LIBRO DEI BATTESIMI DELLA COLLEGIATA E PARROCCHIAL CHIESA DE SANT'ADOENO che principia il primo del 1776 in fin ai 31 del 1784, p.112.

[11] See AmZ*, XXV (October 1823), 656. It is a report on the musical scene in St. Petersburg and indicates that Michel Giuliani was visiting his uncle, Nicholas, a resident voice teacher, at that time. Michel here is noted for his performing ability on the guitar as well as for his voice: "Der beste Guitarrespieler und Sanger ist Hr. [Michel] Giuliani, ein Sohn des bekannten Virtuosen und Componisten in Wien; sein Onkel Nicolaus G. gehort zu den vorzuglichen Singlehrern". One of Nicholas Giuliani's operas, written before 1807, is entitled *Armiro e Daura*. He also published an *Introduction au Code d'harmonie pratique et theorique du nauveau systeme de basse fondamentale* (St. Petersburg, 1847). COPY: New York Public Library; Brussels. Bibl. Royale.

[12] See, for example, the letters written to the Viennese publisher, Domenico Artaria, both by Michele (father) and Mauro Giuliani (son), now preserved in the Stadtbibliothek, Vienna, call numbers: J.N. 69721/1-3, 69722, and 69730-34.

[5] Ср. прим. 2. Фамилия музыканта в оригинале должна писаться с окончанием –*о*, но он всегда публиковал свою музыку и был публично известен под именем Джулиан*и*, как и его дети (ср. с извещением о его смерти, сноска 14). Историки всегда называли его Джулиани, и нам следует поступать так же.

[6] Церковный писец очевидно был слаб в орфографии, поскольку название города Бишелье написал здесь с ошибкой.

[7] Тот факт, что родители должны были заручиться разрешением на крещение, означает, что их собственные приходы, к которым они были приписаны, не относились к церкви Святой Марии в Барлетте и не обслуживались ею.

[8] Итальянский оригинал с которого осуществлен перевод следующий (фото 1): *«Michele Giuseppe, figlio legittimo e naturale di Don Mauro Giuliano di Bisceglia e Donna Maria Giuseppa del Monaco figlia di Gaetano di Barletta, coniugi. Battezzato li 20 Maggio 1801 dal sacerdote D. Giuseppe Virgilio col permesso dei Reverendi Parroci. II padrino: il Maggiordomo Notar Gregorio Spera. Nacque li 17 detto»*.

[9] Разрешение, о котором здесь сказано, вероятно, было получено касательно участие в обряде крещения мирянина, возможно родственника.

[10] Итальянский оригинал (фото 2), с которого осуществлен перевод: *«Oggi, 28 Luglio 1781/ Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo figlio legittimo e naturale di Michele Giuliano e di Antonia Tota coniugi, nato li 27 di detto mese, e stato battezzato da Don Francesco Saverio Palanusio di Genosa cum licentia. II compare e stato il Signor Don Riccardo Tupputi. / Mauro Cononico Palumbo Coadiutore.»* LIBRO DEI BATTESIMI DELLA COLLEGIATA E PARROCCHIAL CHIESA DE SANT'ADOENO che principia il primo del 1776 in fin ai 31 del 1784, p.112.

[11] См. АмЦ (Альгемайне музикалише цайтунг [Allgemeine musikalische Zeitung] = Всеобщая музыкальная газета; изд. в Лейпциге), XXV (октябрь 1823), с. 656. В обзоре о музыкальных событиях Санкт-Петербурга указывается, что Мишель Джулиани побывал в то время у своего дяди, Николая, местного учителя пения. Мишель известен здесь своими исполнительскими способностями как гитарист, а также как певец: *«Der beste Guitarrespieler und Sänger ist Hr. [Michel] Giuliani, ein Sohn des bekannten Virtuosen und Componisten in Wien; sein Onkel Nicolaus G. gehört zu den vorzüglichen Singlehrern»*. Одна из опер Николая Джулиани, написанная до 1807 года, называется *Armiro e Daura*. Он также опубликовал *«Вступление к своду законов гармонии» — Introduction au Code d'harmonie pratique et theorique du nauveau systeme de basse fondamentale* (Санкт-Петербург [и Париж], 1847). КОПИЯ: Нью-Йоркская публ. биб-ка; Брюссел. Корол. биб-ка.

* В русской прессе, помимо Джулиани, довольно часто встречалось также написание фамилии как Жюльяни.

[12] См., например, письма к венскому издателю, Доменико Артария, как Микеле (отца), так и Мауро Джулиани (сына), в настоящее время хранящиеся в Венской городской библиотеке (Wiener Stadtbibliothek), телефонные номера: J.N. 69721/1-3, 69722, and 69730-34.

* Артария — одна из главных и крупнейших нотоиздательских фирм Вены; владельцем фирмы был Доменико Артария (1775-1842), друг и издатель многих венских музыкантов и обладатель славившейся во всем мире коллекции автографов, украшенной именами Моцарта, Гайдна и Бетховена.

[13] As far as this writer knows, the late Romolo Ferrari was the first scholar of music to become aware of Giuliani's death notice in the *Giornale del Regno delle due Sicilie*. Shortly before his own death in 1959, Ferrari is reported to have published it in *L'Arte chitarristtca*, a periodical which has since been discontinued. Then Bruno Henze supposedly picked it up and incorporated it into the foreword of his edition of Giuliani's concerto. Op. 30. Next, Jozef Powrozniak published it in his book, *Gitara ad A do Z*, in 1966. This writer learned of Giuliani's 1829 death through Powrozniak, and then located the source for confirmation.

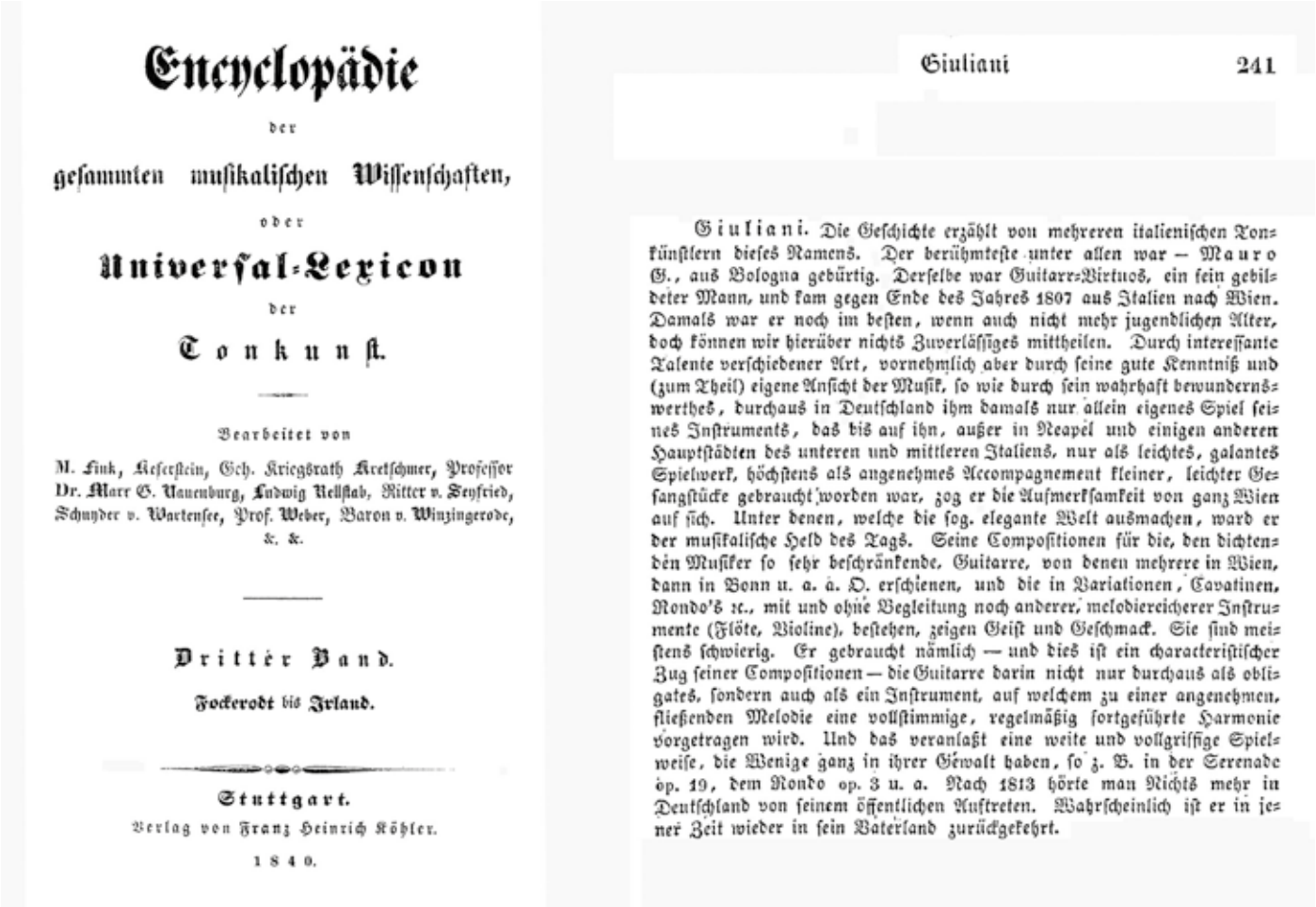
[13] Насколько известно автору, покойный Ромоло Феррари был первым ученым музыковедом, которому стало известно о сообщени о смерти Джулиани, опубликованном в *Giornale del Regno delle due Sicilie*. Незадолго до своей смерти в 1959 году, Феррари, как сообщалось, опубликовал его в *L'Arte chitarristtca*, периодическом издании, выход которого тогда же был прекращен. Затем эта информация была подхвачена Бруно Хенце*, включившим ее в предисловие к своему изданию концерта Джулиани, Op. 30. Следующим стал Юзеф Поврожняк, поместивший ее в своей книге, *Gitara ad A do Z*, в 1966 году. Автор о дате смерти Джулиани в 1829 году узнал от Поврожняка, а затем нашел подтверждающие ее источники.

* Бруно Хенце (1900-1979), немецкий педагог, композитор и гитарист. Речь идет о следующем издании: Bruno Henze, „Biographische Notiz," in *Mauro Giuliani: Studienkonzert fur Gitarre (A-dur) mit Begleitung von Streichinstrumenten*, ed. Henze (Leipzig, 1959).

[14] Op. cit., 444: "Nella mattina degli otto del corrente trapasso in questa Capitale Mauro Giuliani, famoso suonator di chitarra, che si trasformava nelle sue mani in un istrumento emulo dell'arpa, dolcemente molcendo i cuori. Egli ha lasciato una figlia di tenera eta che mostra di essere erede della sua abilita non comune; circostanza che sola puo rattemperare il dolore di questa perdita".

[14] Цит. ист., с. 444: *„Nella mattina degli otto del corrente trapasso in questa Capitale Mauro Giuliani, famoso suonator di chitarra, che si trasformava nelle sue mani in un istrumento emulo dell'arpa, dolcemente molcendo i cuori. Egli ha lasciato una figlia di tenera eta che mostra di essere erede della sua abilita non comune; circostanza che sola puo rattemperare il dolore di questa perdita".*

ГЕК, Томас Фитцсимонс (Thomas FitzSimons Heck), род. 10 июля 1943, Вашингтон, США, – американский музыковед, историк гитары. Среднее образование получил в 1957-1960 гг. во французской школе в Париже, где в то время служил торговым атташе в американском посольстве его отец Гарольд Джозеф Гек (Harold Joseph Heck, 1906-1998), впоследствии профессор, крупный специалист в области внешнеторговых отношений, автор ряда книг по вопросам внешней тогрговли; мать – Сюзанна Лидия Хольт (Susanne Lydia Holt, 1913-1995). В те же годы начал заниматься классической гитарой у Р. Маторeза (до 1961), затем учился в Мюнхене у гитариста Андрыщака. С 1961 года стал самостоятельно учиться игре на лютне. В 1965 г. получил степень бакалавра искусств в области гуманитарных наук и истории музыки в американском частном католическом университете Нотр-Дам в г. Саут-Бенд, Индиана. Затем изучал музыковедение в Йельском университете, где в 1970 году защитил докторскую диссертацию на тему «Зарождение классической гитары и ее развитие в Вене, отраженное в деятельности и сочинениях Мауро Джулиани» ("The birth of the classic guitar and its cultivation in Vienna, reflected in the career and compositions of Mauro Giuliani", изд. Йельского университета, 2 тома, 1970), в которой, в частности, приводит точные даты жизни и смерти Мауро Джулиани, впоследствии подтвержденные им документально (статья в журнале «Гитар ревю» , № 37, 1972). В период работы над диссертацией получал стипендию Фулбрайта для занятий в 1968-69 гг. исследовательской работой в Австрии (Вена). В 1995 году опубликовал в Издательстве Орфи (США) книгу «Мауро Джулиани: виртуозный гитарист и композитор» (Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer. Columbus: Editions Orphée, 1995, 1997), переизданную в 2013 году в новой редакции под названием «Мауро Джулиани: жизнь ради гитары» (Mauro Giuliani: A Life For The Guitar. Guitar Foundation of America (GFA Refereed Monographs Series), 2013). В 1971-78 гг. преподавал историю музыки в различных университетах и колледжах США. В 1977 году окончил Южнокалифорнийский университет в г. Лос-Анджелесе по специальности научное библиотековедение и с 1978 по 2000 год на протяжении 22 лет работал в музыкальной библиотеке Университета штата Огайо в г. Колумбусе, где в течение последних 10 лет вел также по совместительству курс музыкознания и преподавал в музыкальной школе при университете. Автор 12 статей о гитаристах в «Новом словаре музыки и музыкантов Дж. Грова» (The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan, 1980) –*Мауро Джулиани, Венцеслав Матейка, Джулио Регонди, Франсиско Таррега, Марк Аврелий Цани де Ферранти, Фердинандо Карулли, Луиджи Леньяни, Жан Пьер Порро, Андрей Сихра, Алоис Вольф, библиография к статье «гитара»*, и 11 дополнительных статей для этого словаря в издании 2000 года (The New Grove Dictionary of Music and Musicians II, 2000) – *Мануэль Барруэко, Хорхе Морель, Эмилио Пухоль, Турибио Сантос, Антонио Торрес, Кадзухито Ямасита, Элиот Фиск, Кристофер Паркенинг, Конрад Рагосниг, Дэвид Таненбаум, Бенджамин Вердери*, а также 10 статей для «Нового словаря американской музыки Дж. Грова» (The New Grove Dictionary of American Music. New York: Macmillan, 1986) – *Элис Арцт, Владимир Бобри, Джордж К. Крик, Софокл Папас, Дэвид Старобин, Олкот Вада Бикфорд, Шерон Айсбин, Дэвид Лейснер, семья Ромерос, Джефри Ван*. Кроме того, написал статью о М. Джулиани для немецкой энциклопедии «Музыка в истории и современности. Личности: общая энциклопедия музыки» под редакцией Ф. Блуме (Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil: allgemeine enzyklopädie der Musik / begründet von Friedrich Blume. Kassel & New York: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2002). В 1988-1992 гг. был редактором отдела критики специализированного музыкального журнала по вопросам библиотековедения ("Fontes artis musicae") Международной ассоциации музыкальных библиотек (МАМБ; Association internationale des bibliothéques musicales – AIBM). Входил в состав совета по присуждению премий за лучшие публикации Ассоциации музыкальных библиотек (1987-1989, в 1989 – председатель совета). Автор более 40 рецензий на книги о музыке и музыкантах, опубликованных (с 1970) в музыкальной периодике; множества статей в музыкальных журналах нескольких стран мира (США, Германия, Япония, Польша и др.). Выступал с лекциями по истории гитары на международных гитарных фестивалях в Италии (2000) и Австралии (2001). С начала 1980-х годов занимается исследованиями в области театральной и музыкальной иконографии, опубликовал на эту тему ряд научных работ. В 1994-1995 годах как научный стипендиат работал по теме театральной иконографии в Нидерландском Институте перспективных исследований в гуманитарных и социальных науках (Netherlands Institute for Advanced Study in the Humanities and Social Sciences, NIAS). Помимо родного языка хорошо владеет французским, итальянским, немецким, датским и испанским языками. Является президентом компании «Инсайтс консалтинг» (Insights Consulting), предоставляющей комплекс консультационных услуг библиотекам, архивам и владельцам частных книжных коллекций.



Encyclopädie

der

gesammten musikalischen Wissenschaften,

oder

Universal-Lexicon

der

Tonkunst.

Bearbeitet von

M. Fink, Keferstein, Geh. Kriegsrath Kretschmer, Professor Dr. Marx G. Unnenburg, Ludwig Rellstab, Ritter v. Seyfried, Schnyder v. Wartensee, Prof. Weber, Baron v. Winzingerode, &. &.

Dritter Band.

Fockerodt bis Irland.

Stuttgart.

Verlag von Franz Heinrich Köhler.

1840.

Giuliani 241

Giuliani. Die Geschichte erzählt von mehreren italienischen Tonkünstlern dieses Namens. Der berühmteste unter allen war — Mauro G., aus Bologna gebürtig. Derselbe war Guitarr-Virtuos, ein fein gebildeter Mann, und kam gegen Ende des Jahres 1807 aus Italien nach Wien. Damals war er noch im besten, wenn auch nicht mehr jugendlichen Alter, doch können wir hierüber nichts Zuverlässiges mittheilen. Durch interessante Talente verschiedener Art, vornehmlich aber durch seine gute Kenntniß und (zum Theil) eigene Ansicht der Musik, so wie durch sein wahrhaft bewundernswerthes, durchaus in Deutschland ihm damals nur allein eigenes Spiel seines Instruments, das bis auf ihn, außer in Neapel und einigen anderen Hauptstädten des unteren und mittleren Italiens, nur als leichtes, galantes Spielwerk, höchstens als angenehmes Accompagnement kleiner, leichter Gesangstücke gebraucht worden war, zog er die Aufmerksamkeit von ganz Wien auf sich. Unter denen, welche die sog. elegante Welt ausmachen, ward er der musikalische Held des Tags. Seine Compositionen für die, den dichtenden Musiker so sehr beschränkende, Guitarre, von denen mehrere in Wien, dann in Bonn u. a. a. O. erschienen, und die in Variationen, Cavatinen, Rondo's ꝛc., mit und ohne Begleitung noch anderer, melodiereicherer Instrumente (Flöte, Violine), bestehen, zeigen Geist und Geschmack. Sie sind meistens schwierig. Er gebraucht nämlich — und dies ist ein characteristischer Zug seiner Compositionen — die Guitarre darin nicht nur durchaus als obligates, sondern auch als ein Instrument, auf welchem zu einer angenehmen, fließenden Melodie eine vollstimmige, regelmäßig fortgeführte Harmonie vorgetragen wird. Und das veranlaßt eine weite und vollgriffige Spielweise, die Wenige ganz in ihrer Gewalt haben, so z. B. in der Serenade op. 19, dem Rondo op. 3 u. a. Nach 1813 hörte man Nichts mehr in Deutschland von seinem öffentlichen Auftreten. Wahrscheinlich ist er in jener Zeit wieder in sein Vaterland zurückgekehrt.

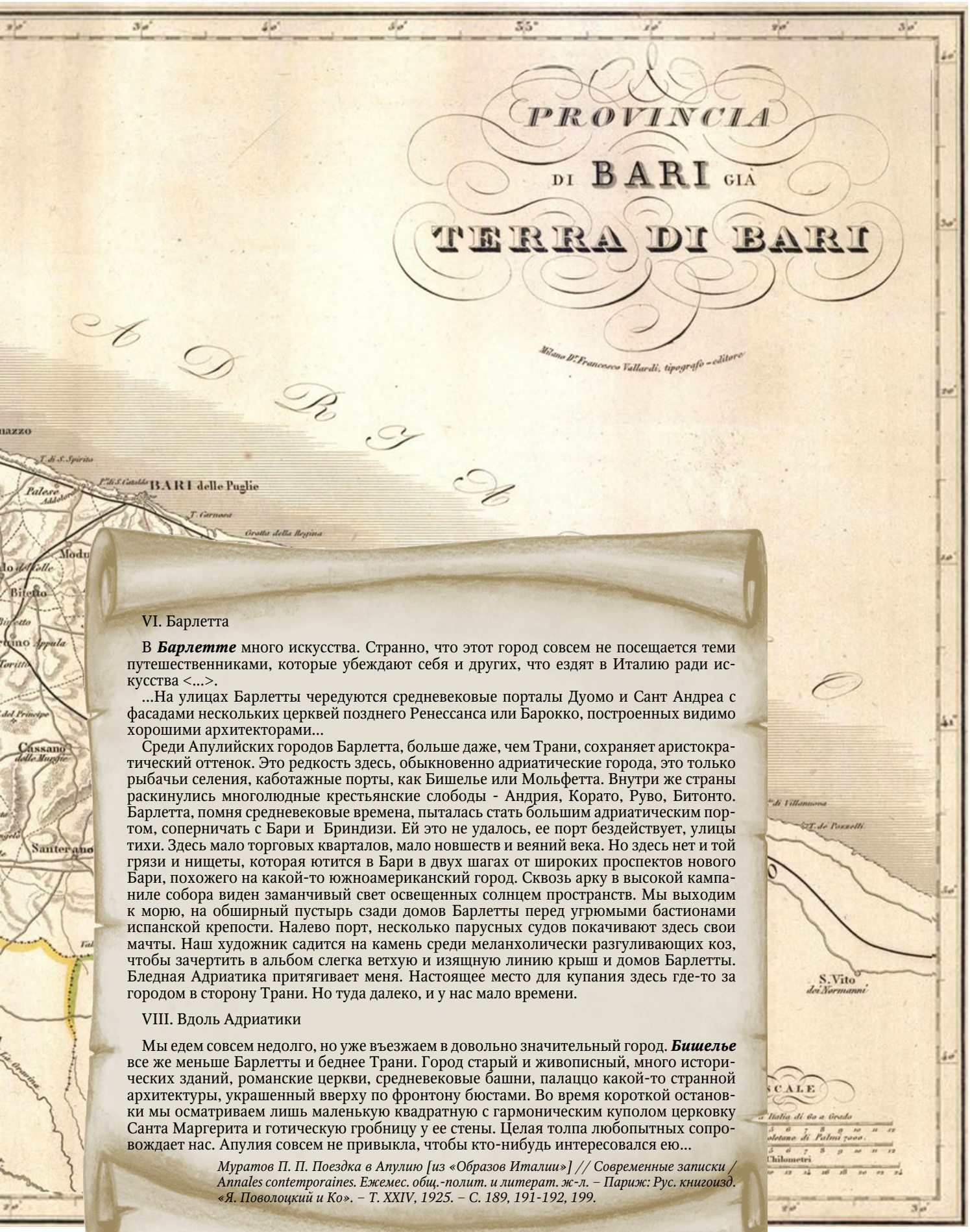
Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst
Band III. – Stuttgart : Verlag von Franz Heinrich Köhler, 1840. – S. 241

Giuliani. Die Geschichte erzählt von mehreren italienischen Tonkünstlern dieses Namens. Der berühmteste unter allen war — Mauro G., aus Bologna gebürtig. Derselbe war Guitarr-Virtuos, ein fein gebildeter Mann, und kam gegen Ende des Jahres I807 aus Italien nach Wien. Damals war er noch im besten, wenn auch nicht mehr jugendlichen Alter, doch können wir hierüber nichts Zuverlässiges mittheilen. Durch interessante Talente verschiedener Art, vornehmlich aber durch seine gute Kenntniß und (zum Theil) eigene Ansicht der Musik, so wie durch sein wahrhaft bewundernswerthes, durchaus in Deutschland ihm damals nur allein eigenes Spiel seines Instruments, das bis auf ihn, außer in Neapel und einigen anderen Hauptstädten des unteren und mittleren Italiens, nur als leichtes, galantes Spielwerk, höchstens als angenehmes Accompagnement kleiner, leichter Gesangstücke gebraucht worden war, zog er die Aufmerksamkeit von ganz Wien auf sich. Unter denen, welche die sog. elegante Welt ausmachen, ward er der musikalische Held des Tags. Seine Compositionen für die, den dichtenden Musiker so sehr beschränkende, Guitarre, von denen mehrere in Wien, dann in Bonn u. a. a. O. erschienen, und die in Variationen, Cavatinen, Rondo's etc., mit und ohne Begleitung noch anderer, melodiereicherer Instrumente (Flöte, Violine), bestehen, zeigen Geist und Geschmack. Sie sind meistens schwierig. Er gebraucht nämlich — und dies ist ein charakteristischer Zug seiner Compositionen — die Guitarre darin nicht nur durchaus als obligates, sondern auch als ein Instrument, auf welchem zu einer angenehmen, fließenden Melodie eine vollstimmige, regelmäßig fortgeführte Harmonie vorgetragen wird. Und das veranlaßt eine weite und vollgriffige Spielweise, die Wenige ganz in ihrer Gewalt haben, so z. B. in der Serenade op. 19, dem Rondo op. 3 u. a. Nach 1813 hörte man Nichts mehr in Deutschland von seinem öffentlichen Auftreten. Wahrscheinlich ist er in jener Zeit wieder in sein Vaterland zurückgekehrt.

** Варианты переводов на русский язык см. в статьях Филипа Дж. Боуна и В. А. Русанова.*

Barletta
Барлетта в сер. 1840-х гг.

Bisceglie
Бишелье в конце XVIII в.



VI. Барлетта

В ***Барлетте*** много искусства. Странно, что этот город совсем не посещается теми путешественниками, которые убеждают себя и других, что ездят в Италию ради искусства <...>.

...На улицах Барлетты чередуются средневековые порталы Дуомо и Сант Андреа с фасадами нескольких церквей позднего Ренессанса или Барокко, построенных видимо хорошими архитекторами...

Среди Апулийских городов Барлетта, больше даже, чем Трани, сохраняет аристократический оттенок. Это редкость здесь, обыкновенно адриатические города, это только рыбачьи селения, каботажные порты, как Бишелье или Мольфетта. Внутри же страны раскинулись многолюдные крестьянские слободы - Андрия, Корато, Руво, Битонто. Барлетта, помня средневековые времена, пыталась стать большим адриатическим портом, соперничать с Бари и Бриндизи. Ей это не удалось, ее порт бездействует, улицы тихи. Здесь мало торговых кварталов, мало новшеств и веяний века. Но здесь нет и той грязи и нищеты, которая ютится в Бари в двух шагах от широких проспектов нового Бари, похожего на какой-то южноамериканский город. Сквозь арку в высокой кампаниле собора виден заманчивый свет освещенных солнцем пространств. Мы выходим к морю, на обширный пустырь сзади домов Барлетты перед угрюмыми бастионами испанской крепости. Налево порт, несколько парусных судов покачивают здесь свои мачты. Наш художник садится на камень среди меланхолически разгуливающих коз, чтобы зачертить в альбом слегка ветхую и изящную линию крыш и домов Барлетты. Бледная Адриатика притягивает меня. Настоящее место для купания здесь где-то за городом в сторону Трани. Но туда далеко, и у нас мало времени.

VIII. Вдоль Адриатики

Мы едем совсем недолго, но уже въезжаем в довольно значительный город. ***Бишелье*** все же меньше Барлетты и беднее Трани. Город старый и живописный, много исторических зданий, романские церкви, средневековые башни, палаццо какой-то странной архитектуры, украшенный вверху по фронтону бюстами. Во время короткой остановки мы осматриваем лишь маленькую квадратную с гармоническим куполом церковку Санта Маргерита и готическую гробницу у ее стены. Целая толпа любопытных сопровождает нас. Апулия совсем не привыкла, чтобы кто-нибудь интересовался ею...

Муратов П. П. Поездка в Апулию [из «Образов Италии»] // Современные записки / Annales contemporaines. Ежемес. общ.-полит. и литерат. ж-л. – Париж: Рус. книгоизд. «Я. Поволоцкий и Ко». – Т. XXIV, 1925. – С. 189, 191-192, 199.

Гитаристъ.

№ 12. ГИТАРИСТЪ. 1905 250—257

Гитара и гитаристы.

Историческіе очерки **В. А. Русанова.**

Введеніе къ исторіи гитары въ Россіи.

ГЛАВА XX.

Мауро, Эмилія и Михаилъ Джуліани *).

Едва ли какое-нибудь искусство сделало такие громадные успехи как музыка. В способности удовлетворять глубочайшим запросам человеческого духа она достигла таких обширных средств, такой могучей силы, что трудно даже представить себе, что она пойдет дальше, что достигнутое ею — далеко еще не последнее слово.

Неразлучная спутница человека, она вошла во все проявления его духовной жизни и стала выразительницей того необъяснимого и таинственного в душе человека, которое не передашь словами, и таких

*) Глава, посвященная М. Джулиани, не могла появиться своевременно, так как в первоначальный план очерка «Введение к истории гитары в России» не входило помещение биографий выдающихся деятелей-гитаристов, а таковой ограничивался лишь кратким очерком блестящего периода гитарной музыки за границею. По мере выхода журнала «Гитаристъ», знакомясь ближе с потребностью читателей, пришлось значительно расширить план введения, приблизив его по содержанию к возможно полной истории гитары за границею (до пятидесятых годов, т. е. до времени, с которого начинается уже полный упадок инструмента). На этом основании я решился поместить биографии, не придерживаясь пока хронологического порядка, а по мере готовности их к напечатанию.

Впоследствии, при отдельном издании, все главы будут пересмотрены, дополнены и размещены в должном порядке.

В. Русанов.

грандиозных картин, которые не поддаются краскам самого гениального художника.

Для того, чтобы музыка достигла такой выразительности и обаяния, конечно мало было одного изобретения различных инструментов и искусства мастеров: предстояла еще крупная задача — разработка индивидуальности их, доведение до высшего культа виртуозности, открытие всех средств и красок для разностороннего и рельефного выражения самых разнообразных человеческих чувств и мыслей.

Достичь этого можно было только разработкой школы и музыкальной техники каждого инструмента; мерилом же их является *концертная музыка*, т.е. концерты. Эпохою такой разработки можно считать период 1800 — 1850 гг. В это время мы видим полное развитие виртуозной концертной музыки, целый ряд виртуозов на всевозможных инструментах и обилие *концертов*, т. е. пьес исключительно виртуозного характера.

Концерт — крупная музыкальная пьеса, написанная для какого-нибудь инструмента-соло с сопровождением оркестра; задача концертной пьесы — показать все техническое и музыкальное богатство инструмента и виртуозность исполнителя. Обыкновенно темы концертных пьес сжато проводятся в оркестре и уже затем более пространно в концертирующем инструменте. Незадолго до конца первой, а иногда последней части ставится фермато на квартсекстаккорде и вставляется свободная фантазия на главную тему. Такое фермато называется *каденцовым*. Оно останавливает оркестр и дает возможность виртуозу, без сопровождения оркестра, исполнить ряд блестящих и труднейших пассажей, сопровождающих обыкновенно свободную фантазию.

Из этого ясно, какую великую роль и какие огромные услуги оказали музыке *виртуозы-музыканты*, напр.: Лист — для рояля, Паганини — для скрипки, Серве и Давыдов — для виолончели, Бэрман — для кларнета и целый ряд других виртуозов, доводивших технику своих инструментов до степени классической виртуозности. Это были гениальные художники, открывшие миру еще неведомые дотоле краски, штрихи и приемы. Благодаря им была составлена та богатая палитра, которою пользовались потом для создания своих колоссальных картин великие композиторы, как Бетховен, Берлиоз, Вагнер и другие.

То же самое мы видим и в истории гитары. Пока ее представители ограничивались пасторальными аккомпанементами да легонькими вещицами для невзыскательных меломанов, мы встречаем о гитаре лишь пренебрежительные отзывы и она не идет дальше значения «модной игрушки».

Но вот явился виртуоз, которому еще не было подобного, и сразу поднял гитару на степень серьезного и благородного инструмента.

Виртуоз этот был — болонский гитарист Мауро Джулиани, знаменитый концертант и композитор.

Мауро Джулиани родился в Болонье приблизительно в 1780 году. Еще будучи юношей, он уже обращал на себя внимание необыкновенным талантом, как скрипач и гитарист.

Не мудрено, что для него не нашлось учителя в Италии и пришлось изучать гитару самоучкой.

Для гения нет преград: слава увенчала его чело, когда ему было всего лишь двадцать лет, — уже в эти годы он был признан первым гитаристом Италии и самостоятельно достиг таких результатов, которые до сих пор являются кульминационной точкой высшего совершенства в игре на этом инструменте. Он сразу двинул гитару вперед; до него мы не знаем концертной музыки, а видим лишь слабые попытки, как, например, в произведениях Граньяни.

В 1807 году М. Джулиани приехал в Вену, и вот что мы читаем о нем в музыкальном словаре Густава Шиллинга*):

«История знает многих итальянцев-композиторов этого времени**); знаменитейший между ними был Мауро Джулиани, родом из Болоньи, прибывший в Вену из Италии в конце 1807 года».

«Он был тогда в лучшем, хотя и не юношеском возрасте, прекрасно образованный человек, с разносторонними талантами, отличавшийся в особенности знанием музыки и своеобразным взглядом на нее, равно как и поистине удивительной, ему одному свойственной в тогдашней Германии игрой на этом инструменте, *на который до него, кроме Неаполя и некоторых главнейших городов южной и средней Италии, везде смотрели чуть ли не как на легкую и модную игрушку, а в лучшем смысле как на приятнейший инстру-*

*) Густав Шиллинг, музыкальный писатель, род. в 1803 г. близ Ганновера, умер в 1881 г. в Небраске, изучал богословие в Гёттинге и Галле, а в 1830 г. сделался директором музыкальной школы Штёлпеля в Штутгарте и развил энергичную деятельность в качестве музыкального писателя. Серьезные столкновения с судебными властями заставили Шиллинга эмигрировать в 1857 г. в Америку и под конец в Канаду. Его издания: «Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst» (1835—38 г., 6 томов, 2 изд. 1840—42 г., 7 томов), «Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik» etc. (1838), «Polyphonomos» (1830 г., учебник гармонии в 36 лекциях), «Allgemeine Generalbasslehre» (1839) и др., навсегда обессмертили имя этого неутомимого и высокодаровитого писателя. Вот почему отзыву его о Мауро Джулиани мы придаем особенное значение, как отзыву не только современника знаменитого гитариста, но и писателя, глубоко понимавшего все прекрасное в музыке, широко и всесторонне развитого и образованного человека.

В. Русанов.

**) Т. е. конца XVIII столетия.

***) Курсив мой.

*мент для аккомпанемента при пении легких музыкальных вещиц****)».

«Джулиани обратил на себя внимание всей Вены; он сделался музыкальным героем дня в высшем обществе; его сочинения для гитары, состоящие из вариаций, каватин, рондо, с аккомпанементом фортепиано и других мелодичных инструментов (флейты, скрипки и проч.), показывают знание и вкус. Он именно употреблял гитару (а в этом и заключается исключительная черта его композиций) не только как главный инструмент (obligato), но и как такой, на котором *певучая**) и приятная мелодия соединяется в полнозвучную непрерывную гармонию. А это порождает широкую и глубоко захватывающую манеру игры, которою обладают немногие; как пример, укажем его ор. 3 «Серенада».

«3-го апреля 1808 года Джулиани сыграл на гитаре концерт собственного сочинения с аккомпанементом полного оркестра, и концерт этот по своей редкости и приятности имел большой успех. Ряд концертов создал Джулиани громкую и почетную известность».

Вообще следует заметить, что венские музыкальные журналы 1807—1821 гг. описывают многочисленные его концерты, сопровождавшиеся блестящим успехом; они единогласно признают его величайшим в мире гитаристом, с необыкновенным талантом виртуоза.

Но лучшим доказательством тому служит для нас отношение к нему таких музыкантов, как Мошелес, Гуммель, Диабелли, Майзедер (скрипач) и Гайдн, а также его участие в знаменитом «концерте дукатов» в 1815 году.

Мауро Джулиани совместно с этими музыкантами писал свои сочинения и концерты для гитары с фортепиано, оркестром, скрипкой и флейтой.

Известен также и его концерт в Аугартене и шесть музыкальных вечеров в королевском саду в Шенбрунне; там он играл перед блестящим придворным обществом, составлявшим цвет аристократии, в присутствии короля со всей королевской фамилией.

Для этих вечеров и написаны Гуммелем его ор. 62, 63 и 66, серенады для фортепиано, гитары, скрипки, флейты и виолончели; сочинения эти очень серьезны и трудны.

В 1816 г. М. Джулиани оставил Вену и совершил в сообществе Мошелеса и Майзедера артистическое турне по Германии, а затем в 1821 году возвратился на свою родину и посетил Рим.

Несколько концертов, данных им в Риме, окончательно упрочили за ним славу первого гитариста Италии.

Пробыв очень недолго на родине, М. Джулиани снова пустился в кочевую жизнь артиста-концертанта и избороздил почти всю Европу, посетил вторично Германию и Голландию, всюду собирая обильную дань изумления и восторга.

М. Джулиани жил несколько лет и в России**; сначала он отправился в Петербург с Гуммелем, который находился в свите великой княгини Марии Павловны.

Об особенных его успехах в Петербурге мы не имеем никаких сведений. В то время уже произошел тот раскол, в силу которого русские гитаристы отпали от Запада, приняв семиструнную гитару с G-dur'ным строем; во главе их встал гениальный патриарх русских гитаристов Андрей Осипович Сихра. Это совпало также с поворотом русской музыки, освободившейся от чужеземного гнета, а в особенности от итальянского, к своему русскому, национальному началу. Великолепные произведения С. Н. Аксенова, Варламова и в особенности М. Т. Высотского, вдохновенного композитора русских песен, вытеснили произведения итальянской виртуозности, столь чуждой русскому народу, и постепенно оттеснили шестиструнную гитару на второй план.

Ни пребывание в Петербурге Цани де Ферранти, ни концерты М. Д. Соколовского, ни деятельная пропаганда Н. П. Макарова вплоть до шумного брюссельского конкурса не могли отнять первенства у гитары, возродившейся на почве народной музыки и ставшей исключительно русским инструментом.

При таких условиях Мауро Джулиани не мог, конечно, найти благодарной почвы для пожинания русских лавров. Тем не менее и у нас он нашел немало почитателей и учеников, так что прожил несколько лет в Петербурге, а затем в Варшаве.

Как памятник пребывания его в России следует отметить его «6 Variazioni per la Chitarra. Aria Rusja (Poschaluite, Sudarina)», ор. 64. Произведение очень слабое, с курьезным текстом под нотами.

В 1833 г. мы видим Мауро Джулиани в Лондоне, неразлучно с Гуммелем. Здесь он встретил достойного себе соперника — Фердинанда Сора. Мауро Джулиани не мог не знать этого имени, и, конечно, сочинения его были ему известны. Он не мог также не видеть, что тот опередил его гигантскими шагами и что время

---

*) Курсив мой. *В. Р.*

** Здесь и далее В. А. Русанов, как и многие музыкальные историки до и после него, доверился информации, достоверность которой была впоследствии опровергнута установлением документально подтвержденной даты смерти М. Джулиани в 1829 году, из-за чего ни одно из приписываемых его жизни событий периода 1830-1839 или 1840-х гг. не могло иметь места. Не посещал, как теперь установлено, Мауро Джулиани Россию и в более ранние годы. – *Ред. ИГвЛ.*

одной виртуозности приходить к концу. На сцену гитарной музыки выдвинулись другие задачи и запросы: сочинения Сора и Регонди ясно говорили об этом. Но сочинения их были серьезнее и менее доступны пониманию большинства, чем сочинения М. Джулиани, а потому они еще пользовались достаточною распространенностью; этому помогал и сам композитор своими концертами, вследствие чего М. Джулиани вскоре и здесь приобрел многих учеников и поклонников. Возник даже журнал, посвященный исключительно гитаре.

Журнал назывался «Джулианада». Первые нумера его появились в 1833 году и издавались около года. В нем печатали свои сочинения Лениани, Хорецкий и др. В 1836 году Джулиани дал концерт совместно с Мошелесом и Майзедером.

Интересна также встреча М. Джулиани с Бетховеном и скрипачом Ш*п*ором, соперником гениального Паганини. Игра М. Джулиани привела в такой восторг великого творца IX симфонии, что он намеревался непременно воспользоваться гитарою для своих сочинений. Встреча его с Бетховеном произошла в Вене, во время первого исполнения VII симфонии; Джулиани играл тогда со Шпором и Лодером.

Но в общем слава Джулиани заметно меркнет с 1820 года и уступает плеяде новых славных имен. Это вероятно и подало повод многим музыкальным словарям относить время его смерти к 1820 году.

«После 1813 года, — пишет Густав Шиллинг, — об его игре слышно очень мало. В музыкальном словаре Менделя сказано, что он совершил только несколько артистических поездок и умер в Вене в 1820 г., сорока лет от роду».

М. Джулиани скончался в Вене в 1839 году.

Английская пресса, отмечая его смерть, единогласно признает, что в лице М. Джулиани гитаристы утратили колосса гитарной музыки, имя которого всегда будет произноситься с изумлением к искусству и уважением к заслугам его.

Сочинения Мауро Джулиани и до сего времени не только не утратили своего значения, но остаются образцами классической игры на шестиструнной гитаре.

Число их по подсчету Эгмонта Шрена по каталогу Беккера значится 177, но достоверно известно, что их было около 300.

Наиболее серьезными из них следует бесспорно признать его превосходные концерты: op. 30 «Gr. Conc. av. Orch. (ou Quat.)», op. 36 «Concerto avec 2 V. et V-elle», Wien, Artaria et C. и op. 70 «3-ième grand Concerto avec Orch.». Все эти концерты написаны в сопровождении оркестра или квартета струнных инструментов.

Затем следуют квинтеты и квартеты: op. 65 «Var. e Polonese p. Chit. 2 V. et V-ello», Mailand, Ricordi; op. 70 «3-me gr. Conc. avec Quatuor», Wien, Diabelli; op. 101 «Var. (Deh calma, o Ciel) av. Quatuor»; op. 102 «Intr. et Var. (Numi perdonami)»; op. 103 «Intr. et Var. (Walse favorite)»; op. ? «Quintetto p. Ch. 2 V. A. e Basso», Mailand, Ricordi; op. 30, 36 «Siehe auch in Klasse»*; op. 19 «Serenade conc. pour Guit., V. et V-elle» in A Wien, Artaria et C.

Кроме этого, целый ряд романсов, дуэтов для двух гитар, для гитары со скрипкой, с флейтой и многочисленные solo.

Большинство их носит характер итальянской виртуозной музыки того времени и состоит из вариаций и фантазий на излюбленные оперные мотивы. Но есть также между ними и оригинальные произведения, отличающиеся крупными достоинствами, отсутствием общих мест, стройною классическою формою, полнотою и блеском напоминающие оркестр. Его школа, этюды, упражнения и прелюдии — весьма ценный педагогический материал.

Из учеников М. Джулиани пользовались в свое время довольно громкою известностью польские гитаристы Бобрович и Хорецкий, в особенности второй, очень серьезный и оригинальный композитор, затем герцог Сермонетти и граф Георгий фон-Вальдштейн.

После М. Джулиани осталась дочь его, Эмилия Джулиани, очень серьезная и талантливая гитаристка, едва ли не единственная в гитарной музыке женщина-композитор, выступавшая в концертах. Известность ее начинается с концерта, данного в 1841 году в Вене. Последние известия о ней мы имеем в сообщении о путешествии ее по Европе и о концерте в 1844 году.

Из сочинений Э. Джулиани нам известны: op. 1 5 Var. (L'amo, ah! l'amo, nell' Montecchi ed i Capuleti), op. 2 Belliniana, op. 3 Var. (Ah perchè non posso odiarti, de Bellini), op. 5 Var. (Non piu mesta, de Rossini), op. 9 Var. (Tema de Mercadante), op. 46 6 Preludi.

Следует упомянуть еще о родном брате Мауро — Михаиле Джулиани, весьма талантливом гитаристе, но писавшем очень мало; сохранились лишь несколько его пьес, из которых самым крупным произведением является op. 4 «Rondoletto brill.», написанное с сопровождением струнного квартета**.

* Слова *«Siehe auch in Klasse»*, очевидно, попали сюда по недоразумению из каталога, которым пользовался Русанов, где они отсылают в соответствующий его раздел (категорию): «См. тж. в разделе». – *Ред. ИГвЛ.*

** Микеле (*рус.* Михаил, *фр.* Мишель) Джулиани, на самом деле был сыном Мауро Джулиани. – *Ред. ИГвЛ.*

Портрет Мауро Джулиани, худ. Карл Филипп фон Штубенраух (Karl Philipp von Stubenrauch, 1784-1848), литогр. Иоганн Фридрих Югель (Johann-Friedrich Juegel), опубликованный издателем Доменико Артария в Вене. Ок. 1815 г., 25 × 19 см. Париж, Национальная библиотека Франции (Bibliothèque nationale de France).

THE GUITAR AND MANDOLIN
Celebrated Players and Composers.

London: Schott & Co., 1914

PHILIP J. BONE

Pp. 124-131

Giuliani, Mauro, the most renowned of Italian guitarists and one of the greatest, if not the greatest guitar virtuoso the world has ever known,was born at Bologna, Italy, about 1780. In early life his musical education was devoted to the study of the violin and guitar; but after a few years of indifferent instruction, and while still a lad, the latter instrument became his favourite and claimed his undivided attention. {*In the second edition in 1954, this phrase is given as follows*: In early life he was acquainted with the playing of the ***violin, flute and guitar;*** but after a few years of indifferent instruction, and while still a youth, ***the two first instruments were discarded*** and the guitar claimed his undivided attention (p. 138).} He was naturally endowed with more than ordinary ability and aptitude for musical study, and while in his teens he had formed a style of playing totally different from that in vogue in Italy. His conceptions of the capabilities of the instrument and his determination in prosecuting these ideas to a practical issue, produced an unerring and brilliant technique, combined with a powerful and sonorous tone. Giuliani was, with the exception of his first rudimentary lessons, an entirely self-taught player, yet he takes a position pre-eminently above all previous guitar masters, both in his practical and theoretical knowledge of the instrument and also as the founder of a distinct and refined school of guitar-playing. His style of composition, too, far out-shone the most brilliant of former writers for the instrument and his works remain today a living monument to his genius. As a youth he attracted considerable attention by his playing through-out his native land, and before he was twenty years of age he had won a reputation as the first virtuoso in Italy.

Having met with such success and encouragement in his native land, he undertook a continental tour before the commencement of the year 1800, and from that time his fame became widespread through the length and breadth of Europe. He visited Paris at an early date, and while in that city, Richault published his Op. 8, *Three rondos for guitar*; the title of this composition stated that Giuliani was then eighteen years of age. He travelled for some considerable time, and towards the close of the year 1807 he reached Vienna, where we find him residing as a virtuoso, composer and teacher. During his period of residence in this city he was engaged imparting

ГИТАРА И МАНДОЛИНА
Знаменитые исполнители и композиторы.

Лондон: Шотт и Ко, 1914

ФИЛИП Дж. БОУН

Стр. 124-131

Джулиани, Мауро, самый известный итальянский гитарист и один из величайших, если не самый великий гитарист-виртуоз, которого когда-либо знал мир, родился в Болонье, Италия, примерно в 1780 году. В начале жизни его музыкальное образование было посвящено обучению игре на скрипке и гитаре; но спустя несколько лет недифференцированных занятий, когда он все еще был подростком, последний инструмент стал для мальчика любимым и безраздельно завладел его вниманием. {*Во втором издании 1954 года эта фраза приведена в следующей редакции:* В начале жизни он познакомился с игрой ***на скрипке, флейте и гитаре;*** но после нескольких лет недифференцированного обучения, когда он все еще был юным, ***два первых инструмента были отброшены*** и гитара завоевала его безраздельное внимание (стр. 138)} Будучи от природы наделен неординарным музыкальным талантом и способностями к обучению музыке, он еще в юности сформировал стиль игры, совершенно отличный от того, что был распространен в Италии. Его представления о возможностях инструмента и решимость доказать истинность своих убеждений на практике, произвели в нем непогрешимую и блестящую технику, сочетавшуюся с мощным и звучным тоном. Джулиани, за исключением разве что полученных им первых элементарных уроков, был полный самоучка, однако же он занимает позицию несоизмеримо более высокую, чем все предыдущие мастера гитары, как с точки зрения практических и теоретических знаний им этого инструмента, так и как создатель отличной от прежних и более совершенной школы игры на гитаре. Его композиторский стиль также далеко затмил самых блестящих из прежних писателей для этого инструмента, и его произведения по сей день остаются живым памятником его гению. В юности он привлек своей игрой значительное внимание повсюду на родине, и еще до достижения двадцать лет снискал славу первого виртуоза в Италии.

Встретив такой успех и поддержку на родной земле, он накануне 1800 года предпринял континентальное турне, и с того времени его слава широко распространилась по всем концам Европы. Сначала он посетил Париж, и, находясь там, опубликовал у Ришо* свой Оп. 8, *Три рондо для гитары*; титульная страница этой композиции указывает на то, что Джулиани было тогда восемнадцать лет**. Он путешествовал в течение значительного времени, и к концу 1807 года достиг Вены, где мы находим его живущим в качестве виртуоза, композитора и педагога. Во время проживания в этом городе он занимался обучением ис-

* Ришо, Жан Шарль Симон (Richault, Jean-Charles-Simon), 1780—1866; основатель (1805) одной из крупных парижских музыкально-издательских фирм (первоначально в компании с Ж.-Ж. де Моминьи; с 1816 – единоличный владелец); издал впервые концерты Моцарта и симфонии Бетховена в партитурах. Преемниками его фирмы были сыновья: Гильом Симон (1805—1877) и Леон (1839—1895). Число изданий фирмы Ришо уже в 1877 достигало 18000 номеров; главными украшениями их являются хорошие издания немецких классиков, А. Тома, В. Массе, Берлиоза, Ребера, Гуви и пр. В 1900 фирма и часть изданий Ришо перешла к Косталла и К° остальные издания приобретены были другими издателями.

** Оп. 8, *Три рондо для гитары*, согласно сведениям, приводимым в книге Томаса Ф. Гека «Мауро Джулиани: виртуозный гитарист и композитор» (Mauro Giuliani: virtuoso guitarist and composer. Editions Orphée, 1995), были опубликованы в 1808 году; к тому же и издательство Ришо (см. прим. выше) было основано лишь в 1805 году, а «восемнадцать лет» Джулиани исполнилось в 1799 году. Возможно, говоря о возрасте, автор имел в виду дату написания, а не издания сочинения.

instruction in the art of guitar-playing to numerous royal and notable persons. Among the most celebrated of his pupils we may mention the two Polish virtuosi, J. N. Bobrowicz and F. Horetzky, the Archduchess of Austria, to whom Giuliani was appointed Chamber Musician, the Princess Hohenzollern, the Duke of Sermonetta, and Count George of Waldstein. The German musical journals from 1807 to 1821 — the period of Giuliani's residence in Vienna — speak of his successful concerts and remarkable talent in the most flattering terms, and they are unanimous in declaring him the head of all guitar virtuosi. In Vienna, Giuliani met and associated with the leading musicians of the city, who held him in highest esteem and admiration; he was for many years the intimate friend and companion of Hummel, Moscheles, Diabelli, Mayseder and Haydn, and he lived and moved in the society and intercourse of the most learned and influential. His enthusiasm and devotion to the guitar was the means of bringing it to the notice of these musical celebrities, who were not only entranced by its beauty under the hands of such a master, but who seriously studied the instrument, individually composed and published pieces for it. Joseph Haydn was at this period well-advanced in years, although he was just receiving the unbounded praise of the musical world for the *"chef-d'œuvre"* of his compositions, *The Creation* and also *The seasons*, these being his latest works. Diabelli, Moscheles, Mayseder and Hummel, however, were all nearer Giuliani's own age, and a more intimate friendship existed, which proved very beneficial to Giuliani, for these artists had been well-grounded through the traditional schools of music and were exceptionally proficient in their skill upon their instruments — were, in fact, virtuosi on the pianoforte and Mayseder on the violin — and as stated, they each studied and wrote for the guitar. With the assistance of Moscheles, Diabelli, and Hummel, Giuliani commenced to compose duets for guitar and pianoforte, and his productions for these instruments, which were frequently performed publicly in company with one or other of the artists mentioned, increased his popularity to a very high degree. His own skill and powerful execution upon the guitar also brought the instrument most favourably to the notice of Beethoven and Spohr, and Giuliani was regarded with distinguished favour by them.

As a true artist he was continually seeking to improve the instrument and its music, endeavouring also to produce new and original effects which might be introduced into his compositions and also in the art of playing the guitar. As one result of his persistent efforts in this direction he introduced the instrument known as the terz guitar. This guitar while being of the same shape, proportions and construction, was much smaller than the ordinary guitar, and the strings were considerably shorter, therefore capable of being raised to a higher pitch — a minor third — and the result obtained by these innovations was an increase in the brilliancy of tone. Giuliani, without much delay, introduced the terz guitar in his concerts, and composed many pieces for it with accompaniment of orchestra or quartet which possess a very marked degree of excellence. He was associated in public with Diabelli, and their duos for guitar and piano met with unbounded success, and so popular was the terz guitar or guitar with capod'astro, after its introduction by Giuliani, that he was commissioned by the leading music publishers to write duets for this instrument with piano or guitar. He was now busily engaged, and composed innumerable pieces for guitar solo, duets for

кусству игры на гитаре многочисленных королевских и знатных особ. Среди самых известных его учеников можно упомянуть двух польских виртуозов, Я.-Н. Бобровича и Ф. Горецкого, эрцгерцогиню Австрии, к которой Джулиани был назначен придворным музыкантом, принцессу Гогенцоллерн, герцога Сермонета и графа Георга фон Вальдштейна. Немецкие музыкальные журналы с 1807 по 1821 год — периода проживания Джулиани в Вене — говорят о его успешных концертах и замечательном таланте в самых лестных выражениях и единодушны в объявлении его главой всех виртуозов гитары. В Вене Джулиани встречался и общался с ведущими музыкантами города, которые относились к нему с высочайшим уважением и восхищением; в течение многих лет он был близким другом и музыкальным партнером Гуммеля, Мошелеса, Диабелли, Майзедера и Гайдна, и его жизнь протекала в кругу самых образованных и влиятельных людей общества. Свой энтузиазм и преданность гитаре он использовал для привлечения внимания к ней этих музыкальных знаменитостей, которые были не только очарованы ее красотой в руках такого мастера, но и сами серьезно изучали этот инструмент, лично сочиняли и издавали для него свои пьесы. Йозеф Гайдн был в этот период уже в преклонном возрасте, хотя именно тогда заслужил безмерную похвалу музыкального мира за «*chef-d'œuvre*» [шедевры] своей композиции, *Сотворение мира*, а также *Времена года*, ставшие его последними работами. Диабелли, Мошелес, Майзедер и Гуммель, были, однако, все близки по возрасту самому Джулиани, и связаны более тесной дружбой, которая оказалась очень полезной для Джулиани, поскольку эти музыканты являлись знатоками традиционных школ музыки и были исключительно искусны в мастерстве на своих инструментах — являясь, по сути, виртуозами на фортепиано, а Майзедер на скрипке — и, как сказано, каждый из них занимался гитарой и писал для нее. При участии и помощи Мошелеса, Диабелли и Гуммеля, Джулиани начал сочинять дуэты для гитары и фортепиано. Его произведения для этих инструментов, очень часто исполнявшиеся им в публичных концертах совместно с тем или иным из вышеупомянутых музыкантов, во много увеличили его популярность. Его собственное мастерство и яркое исполнение на гитаре привлекли к инструменту также более благосклонное внимание Бетховена и Шпора, и они относились к Джулиани с заметным расположением.

Как истинный артист, он пребывал в постоянном поиске возможностей улучшения своего инструмента и его музыки, прилагал усилия к изобретению новых оригинальных эффектов, которые могли быть включены в его композиции и в искусство игры на гитаре. Одним из результатов его настойчивых усилий в этом направлении стало введение им инструмента, известного как терц-гитара. Эта гитара, имея ту же форму, пропорции и устройство, что и обычная гитара, была намного меньше, а ее струны – значительно короче, что позволило использовать более высокий строй – на малую терцию выше – и, как результат этих нововведений, получить увеличение яркости тона. Джулиани, без долгого промедления, начал применять терц-гитару в своих концертах и написал для нее множество пьес с сопровождением оркестра или квартета, которые обладают очень высокой степенью совершенства. На публике он сотрудничал с Диабелли, и их дуэты для гитары и фортепиано пользовались безграничным успехом, а терц-гитара, или гитара с каподастром, после ее введения Джулиани сделалась настолько популярной, что ведущие музыкальные издательства заказали ему написать дуэты

guitar and terz guitar and for guitar and piano. These works attained a very extensive popularity, and nothing so good in the manner of duets for guitar and piano has since been published; they are at once full of interest and remarkable for their originality and flowing melodies. All this style of music, and also his less ambitious publications, being eagerly sought after by the musical public, Giuliani was importuned by publishing houses for new compositions so frequently that before he departed from Vienna, many more than one hundred of his compositions, opus numbers — not taking into consideration his numerous smaller pieces — had been published.

In 1815 he was engaged with Mayseder, violinist, and Hummel, pianist (afterwards replaced by Moscheles, as pianist) in giving what they named the "Dukaten concerte." Giuliani appeared as guitar soloist with immense success in the famous Augarten, and also played the guitar in a series of six musical soirees given in the Royal Botanical Gardens of Schonbrun, in the presence of the members of the royal family and nobility, with Hummel as pianist, Mayseder violinist, Merk violoncellist, and a renowned flautist. For these concerts, Hummel wrote Op. 62, 63, and 66, *Grand serenades* for piano, guitar, violin, flute and 'cello, or instead of the two latter instruments, clarionet and bassoon; also Op. 74, *The sentinel*, for voice with accompaniments of piano, guitar, violin and violoncello. These serenades were dedicated to Count Francois de Palffy and published by Artaria, Vienna, but they are of exceeding difficulty, and only in the hands of players of exceptional skill could an interpretation be expected, as in addition to the great execution required for the performance of the work generally, each instrument had a solo in variations of the most brilliant description, written respectively by each of the original performers, viz., Giuliani, Mayseder and Hummel. After the departure of Hummel from Vienna in 1816, Moscheles was associated with Giuliani and Mayseder, as their pianist, and they appeared together in all the important cities of Germany.

In 1821 Giuliani quitted Vienna on a visit to his native land, and performed in Rome with his accustomed success; but his stay in Italy was of short duration, as he had previously made arrangements for a concert tour through Europe,and in the winter of 1821 he was heard and admired in Holland. He also toured again in Germany, and from this country he travelled to Russia, meeting in St. Petersburg his former as-

для этого инструмента с фортепиано или [обычной] гитарой. В то время он был поглощен сочинением бесчисленных пьес для гитары соло, дуэтов для гитары и терц-гитары и для гитары и фортепиано. Эти работы получили очень широкую популярность, и с тех пор среди дуэтов для гитары и фортепиано не было опубликовано ничего лучше; они полны интереса и замечательны по своей оригинальности и плавности мелодий. Вся эта музыка, как и его более скромные публикации, пользовались столь горячим спросом у музыкальной общественности, что издательства буквально осаждали Джулиани просьбами новых сочинений, так часто, что прежде чем он покинул Вену, было опубликовано многим более ста его произведений (номеров сочинений) — не считая многочисленных более мелких пьес.

В 1815 году он вместе со скрипачом Майзедером и пианистом Гуммелем (впоследствии в качестве пианиста его заменил Мошелес) участвовал в выступлениях, названных ими «Дукатными концертами»*. Джулиани с огромным успехом выступал как гитарист-солист в знаменитом Аугартен**, а также играл на гитаре в серии из шести музыкальных вечеров, данных в Королевском ботаническом саду Шёнбрунн***, в присутствии членов королевской семьи и знати, вместе с Гуммелем, выступавшим как пианист, скрипачом Майзедером, виолончелистом Мерком, и одним известным флейтистом****. Для этих концертов, Гуммель написал Op. 62, 63, и 66, *Большие серенады* для фортепиано, гитары, скрипки, флейты и виолончели, или, вместо двух последних инструментов, кларнета и фагота; а также Op. 74, *Часовой — La Sentinelle (Die Schildwache)* — для голоса с сопровождением фортепиано, гитары, скрипки и виолончели. Эти серенады были посвящены графу Франсуа де Палфи (François de Pálffy) и опубликованы Артария*****, Вена; но они чрезвычайно трудны, и ожидать их исполнения можно лишь от музыкантов исключительной виртуозности, поскольку помимо высочайшего исполнительского мастерства, которым они должны обладать для исполнения произведения в целом, каждый инструмент имел соло в ярчайших вариациях, написанных, соответственно, для каждого из первых исполнителей, а именно, Джулиани, Майзедера и Гуммеля. После отъезда в 1816 году из Вены Гуммеля, партнером Джулиани и Майзедера, в качестве их пианиста, стал Мошелес и они выступали вместе во всех крупнейших городах Германии.

В 1821 году Джулиани покинул Вену, чтобы побывать на родине, и с обычным для него успехом выступал в Риме; однако его пребывание в Италии было непродолжительным, как и в прошлом, он подготовил концертный тур по Европе, и зимой 1821 его слушали и им восхищались в Голландии. Он также вновь гастролировал в Германии, а из этой страны отправился в Россию, где в

* «Dukaten-Konzerte», цена билета на концерт составляла 1 дукат, отсюда и название.

** Сад Аугартен в Вене, в районе Бригиттенау. Старинный парк с дворцом, разбит в 1650 в регулярном французском стиле для прогулок императорской семьи, с 1755 открыт для посетителей. В парке давал концерты Моцарт, дирижировал Штраус [название «Пойменный сад» связано с близостью Дуная (до корректировки его русла)]

*** Шёнбруннский ботанический сад находится во дворце Шёнбрунн. Основан в 1753. Сам дворец служил летней резиденцией Габсбургов, построен в стиле барокко с элементами классицизма, внутренние покои — в стиле рококо, всего во дворце 1441 комната. Строился и перестраивался в 1695-1749, архитекторы И. Б. Фишер фон Эрлах и Н. Пакасси. Любимый дворец Марии Терезии, перед которой в 1762 здесь выступал шестилетний Моцарт. Здесь же в 1805 и 1809 размещалась резиденция Наполеона, в 1814 проходил Венский Конгресс. В 1918 в этом дворце подписал своё отречение Карл I. Дворец занесён в список ЮНЕСКО по всемирному культурному наследию [название дворца «прекрасный источник» («schöner Brunnen»), т.к. на этом месте был родник. В настоящее время дворец открыт для посетителей]

**** Предполагают, что этим флейтистом был Иоганн Зедлачек (Ян Седлачек) [Johann Sedlatscheck].

***** Артария (Artaria et Co.) — австрийская издательская фирма, одно из наиболее известных музыкальных издательств Вены конца XVIII – XIX вв., основанное в конце 1750-х или 60-х годах тремя братьями, выходцами из Италии, – Чезаре, Доменико и Джованни Артария. Венское отделение открылось в 1766. Первые нотные публикации издательства появились в 1778. Среди композиторов, чьи произведения регулярно публиковались издательством, — Гайдн (с 1780, св. 300 изданий), Моцарт (с 1781, 83 первых и 36 др. прижизненных изданий), Бетховен (св. 100 прижизненных изданий), Боккерини, Клементи, Глюк, Сальери, позднее также Карулли, Крамер, Гуммель, Мошелес. Первые 15 произведений Джулиани, опубликованных у Аратария, вышли в сентябре 1807 года. Нотное подразделение закрылось в 1858 году. Возрождено в 1995 году.

sociate and friend, Hummel, who had journeyed sometime previously to this city in the suite of the Grand Duchess Maria Paulowna. In St. Petersburg, Giuliani received an enthusiastic reception, the cordiality of which was not exceeded and rarely equalled during his lifetime, and he made this city his residence for several years, subsequently, in 1833, he paid a first visit to London in the company of Hummel, and they performed at the most brilliant and fashionable concerts, their playing exciting much enthusiasm. It was in London that he met his most distinguished and only rival, Ferdinand Sor, who had visited London some years previously and established a reputation. Sor was a most remarkable guitarist, and in some respects he surpassed the degree of excellence which Giuliani had attained; but the latter's playing was of a totally different style and his musical compositions, too, were more readily comprehended by amateurs than were those of Sor, and as a consequence Giuliani soon found numerous adherents in England, and his publications were immensely popular. So general was the public interest now taken in the instrument and its literature, that a monthly musical journal, devoted solely to the interests of the guitar was published, the first number appearing in January, 1833. This periodical was entitled, *The Giulianiad*, after the popular virtuoso Giuliani, and several of his compositions and those of other eminent guitarists were published in each number. The magazine was issued regularly for about twelve months, after which its publication ceased.

Санкт-Петербурге встретился со своим другом и бывшим партнером, Гуммелем, который отправился в этот город несколько раньше в свите великой княгини Марии Павловны. В Санкт-Петербурге Джулиани получил восторженный прием, радушие, большее или равное которому, редко встречал в своей жизни, и на нескольких лет сделал этот город местом своего жительства; затем, в 1833 году, он нанес первый визит в Лондон в компании Гуммеля, где они выступали на самых ярких и модных концертах, а их игра вызывала много восторгов. Именно в Лондоне он встретился со своим самым известным и единственным соперником, Фердинандом Сором, который приобрел здесь славу, посетив Лондон несколькими годами ранее. Сор был в высшей степени замечательным гитаристом, и в некоторых отношениях он даже превзошел ту степень совершенства, которой достиг Джулиани; но игра последнего была совершенно иной по стилю, а его музыкальные сочинения, к тому же, были более близки и понятны любителям, чем сочинения Сора, и, как следствие, Джулиани вскоре обрел в Англии многочисленных поклонников, и его публикации пользовались чрезвычайной популярностью. Пришедший тогда к инструменту и ее литературе публичный интерес был настолько широким, что начал печататься даже ежемесячный музыкальный журнал, посвященный исключительно гитаре, первый номер которого появился в январе 1833 года. Это периодическое издание было названо *«Джулианиада» (The Giulianiad)*, в честь вызывавшего восхищение виртуоза Джулиани. В каждом из его номеров было опубликовано по несколько его сочинений и композиций других известных гитаристов. Журнал выходил регулярно в течение около двенадцати месяцев, после чего его издание прекратилось*.

In June, 1836, Giuliani was again performing in London, upon this occasion in the company of Moscheles as pianist, and Mayseder as violinist. Giuliani enjoyed the friendship and esteem of Beethoven and Spohr; he made Beethoven's acquaintance in Vienna, and on the occasion of the production of his *Seventh symphony*, at the Philharmonic Concerts, Giuliani played in the orchestra with Spohr and Loder, under Moscheles' baton. Giuliani's expression and tone in guitar playing were astonishing, and a competent critic said of him: "He vocalized his adagios to a degree impossible to be imagined by those who never heard him; his melody in slow movements was no longer like the short, unavoidable staccato of the piano, requiring a profusion of harmony to cover the deficient sustension of the notes, but it was invested with a character, not only sustained and penetrating, but of so earnest and pathetic a description as to make it appear the natural characteristic of the instrument. In a word, he made the instrument sing." After leaving England he once more visited Vienna, the scene of his first artistic triumphs, and was living there as late as 1840. Speaking of his death, the English musi-

В июне 1836 года Джулиани вновь выступал в Лондоне, на этот раз вместе с пианистом Мошелесом и скрипачом Майзедером. Джулиани пользовался дружбой и уважением Бетховена и Шпора; он познакомился с Бетховеном в Вене, и во время исполнения его *Седьмой симфонии* в *Филармонических концертах*** играл в оркестре со Шпором и Лодером, под управлением дирижерской палочки Мошелеса***. Выразительность и тон гитарной игры Джулиани были изумительны, сведущий критик сказал о нем: «Он исполнял свои адажио с такой степенью совершенства, которой те, кто его никогда не слышал, не могут себе даже вообразить — его мелодия в медленных частях уже не походила на отрывистое, обыкновенное фортепианное стаккато, при котором требуется чрезвычайное богатство гармонии, чтобы скрыть недостающую протяженность нот — а была наделена сильным и непрерывным, неослабевающим на протяжении всего исполнения, характером и глубоко искренним и трогательным чувством, что позволило наяву проявить все естественные свойства, присущие этому инструменту. Одним словом, гитара пела у него в руках»****. Покинув Англию,

* Журнал был основан Фердинандом Пельцером при поддержке его друзей. Большинство статей в журнале появлялись анонимно, однако были составлены, вероятнее всего, самим Пельцером, так как были подписаны «Ed.» (editor – редактор). К 1835 году вышло 13 номеров. (Powrozniak J. Gitarren-Lexikon. Berlin: Verlag Neue Musik, 1979, s. 59). Подробнее о нем см. в материале «Джулианиада. Журнал его имени».

** Первое исполнение Седьмой симфонии состоялось 8 декабря 1813 года в Большом зале Венского университета, в благотворительном концерте «в пользу раненых при Ганау австрийских и баварских солдат». Бой при Ганау (30—31 октября 1813 года) — одно из сражений Наполеоновских войн, в котором австро-баварский корпус пытался преградить на подходе к Рейну путь отступления французской армии, разбитой в Битве народов 19 октября 1813 под Лейпцигом. Несмотря на численное превосходство на начальном этапе сражения, австро-баварский корпус потерпел поражение от Наполеона. Это было последнее крупное сражение кампании 1813 года в Европе.

*** Согласно большинству источников, дирижировал этим исполнением симфонии, несмотря на прогрессировавшую глухоту, сам Бетховен. В издании 1954 года автор в статье о Мошелесе также пишет, что ею «дирижировал композитор», а в статье о Джулиани фраза изменена на следующую: «In June, 1836, Giuliani was again in London playing in the company of the pianist, Moscheles, and the violinist, Mayseder, and *on the occasion of the first production* ***in England*** *of Beethoven's Seventh symphony*, Giuliani was again a member of the orchestra under Moscheles' baton, the instrument he played was again not mentioned» (p. 141). Таким образом, здесь (при том, что мы понимаем недостоверность всего этого сообщения в целом) автор уточнил, что имеет в виду второе участие Джулиани в исполнении 7-ой симфонии Бетховена (но первом ее представлении в Англии) в составе оркестра под управлением Мошелеса. «Инструмент на котором он играл вновь не был упомянут», — добавляет Филип Дж. Боун.

**** Из статьи о М. Джулиани, опубликованной в 1833 году в 1-ом номере журнала *The Giulianiad.*

cal press said: "In him the little world of guitar-players lost their idol, but the compositions he has left behind him are a rich legacy to which the present and future generations will, we have no doubt, pay every homage of respect and admiration."

Giuliani had a daughter, Emilia Giuliani Gugliemi, who was also a talented guitarist, winning fame by her playing in Vienna in 1841, and the last heard of her was when concertizing Europe in 1844. She is the author of several pieces and collections of melodies for guitar solo, including Op. 1, *Five variations*; Op. 2, *Six books of operatic arrangements for guitar solo*; Op. 3, 5, 9, *Variations*, and Op. 46, *Six preludes for the guitar*, dedicated to Count Luigi Moretti, published by Artaria, Vienna, while the former compositions were published by Ricordi, Milan.

Gustav Schilling says of Giuliani: "History speaks about several musicians by this name. The most celebrated among them was Mauro Giuliani, a native of Bologna. He was a guitar virtuoso, a finely educated man who came to Vienna from Italy at the end of 1807. At that period he was at his best, though only a youth. Through his interesting talents in various ways, principally, however, by his perfect knowledge and partially by his own views about music, as well as his really wonderful playing on his instrument (which at that time in Germany rested only with him, and outside of him, excepting in Naples and a few other principal towns in lower and middle Italy, was considered as a light, gallant plaything, though possibly as a pleasant accompaniment of small, easy songs), he drew all Vienna's attention to himself. Among those who would make up the so-called 'fine world,' he was made the musical hero of the day. His compositions for the guitar, of which several appeared in Vienna and later on in Bonn and other important publishing centres, and which consist of variations, cavatinas, rondos, etc., with or without accompaniment of other instruments, rich in melody, show animus and taste. He uses his compositions,and this is characteristic of him, to make the guitar not only obligatory, but furthermore, an instrument on which can be presented a pleasing, flowing melody, with a full-voiced, regularly conducted harmony. This necessitates a broad and full-gripped manner of playing which is possessed by but few, as for example in his *Serenade*, Op. 3, and others. After 1813 nothing more was heard in Germany of his public appearance. Probably at that time he returned to his native land." Schilling also wrote of him as follows: "In 1808 Mr. Giuliani, on April 3, gave a concerto on the guitar, in Vienna, composed by himself, being accompanied by the whole orchestra, which was extraordinarily pleasing on account of its rarity and because it was charming to the ear." According to other information, in this instance

он еще раз посетил Вену, сцену его первых артистических триумфов, и жил там до 1840 года. Говоря о его смерти, английская музыкальная пресса писала: «В его лице небольшой мир гитаристов потерял своего кумира, но сочинения, которые он оставил после себя, являются богатым наследием, которому и нынешнее, и будущие поколения, мы не сомневаемся, будут отдавать дань уважения и восхищения»*.

У Джулиани была дочь, Эмилия Джулиани-Гульельми**, которая также была талантливой гитаристкой, завоевавшей славу своей игрой в Вене в 1841 году, но последний раз о ней было слышно, когда она концертировала по Европе в 1844 году. Она является автором нескольких пьес и сборников мелодий для гитары соло, в том числе Op. 1, *Пять вариаций*; Op. 2, *Шесть книг оперных аранжировок для гитары соло*, Op. 3, 5, 9, *Вариации*, и Op. 46, *Шесть прелюдий для гитары*, посвященного графу Луиджи Моретти, последний был опубликован Артария, Вена, тогда как прежние ее сочинения напечатаны у Рикорди*** в Милане.

Густав Шиллинг говорит о Джулиани: «История повествует о нескольких музыкантах с таким именем. Самым знаменитым среди них был Мауро Джулиани, уроженец Болоньи. Он был гитаристом-виртуозом, прекрасно образованным человеком, который приехал в Вену из Италии в конце 1807 года. В этот период, несмотря на молодость, он был в расцвете творческих сил. Благодаря своим значительным разносторонним талантам, главным образом, конечно, превосходному знанию и, отчасти, наличию собственных взглядов на музыку, а также его действительно изумительной игре на своем инструменте (который в то время держался в Германии только на нем, а вне его, за исключением Неаполя и нескольких других главных городов нижней и средней Италии, считался легкомысленной, галантной забавой, хотя и возможным в качестве приятного сопровождения небольших, легких песен), он обратил на себя все внимание Вены. Среди тех, кто обычно составляет так называемый «высший свет», он стал музыкальным героем дня. Его сочинения для гитары, некоторые из которых появились в Вене, а позже, в Бонне и других важных издательских центрах, состоящие из вариаций, каватин, рондо и т. д., с сопровождением или без сопровождения других инструментов, мелодичны, демонстрируют вдохновение и вкус. В своих сочинениях он старается представить гитару, и это характерно для него, не только как обязательный, облигатный *(obbligato)*, инструмент [аккомпанемента], но и, более того, как инструмент, на котором могут исполняться приятные, плавные мелодии с полнозвучной, стройной гармонией. Это требует от исполнителя свободной и широкой, «полногрифной» (нем. *vollgriffen,* англ. *full-gripped*), манеры игры, которой владеют немногие; как, например, в его *Серенаде*, Op. 3, и других. После 1813 года не встречается никаких более упоминаний о его публичных выступлениях в Германии.

* Там же. Примечательно, что Боун умалчивает о том, что, во-первых, им цитируется *одна и та же* статья, а во-вторых, что это статья *1833* года из *The Giulianiad,* в которой, пусть и с погрешностью почти в три года, уже говорится о смерти Джулиани «около двенадцати месяцев назад», и, продолжая считать сообщения о его смерти ранее 1840 года ошибочными, помещает эти цитаты в тексте, повествующем о событиях, происходивших якобы в 1836 и 1840 гг. В действительности же, как нам сегодня известно, они никак не могли иметь места в силу достоверно установленного факта смерти Мауро Джулиани 8 мая 1829 года. В данном случае автор оперирует сведениями, не получившими впоследствии своего подтверждения.

** Эмилия Джулиани, в замужестве Гульельми, родилась в 1813 году в Вене и умерла в Пеште (ныне Будапешт, Венгрия) 27 ноября 1850 года, о чем имеется сообщение в «Венской театральной газете» (Wiener Theaterzeitung) от 3 декабря 1850 года, № 43, стр. 1144.

*** Рикорди — одна из крупнейших музыкально-издательских фирм Италии и мира, основанная в 1808 г. в Милане скрипачом Джованни Рикорди (1785-1853), состоял в переписке с М. И. Глинкой и издал несколько его пьес; после смерти Д. Рикорди перешла к его сыну Тито Рикорди (1811-1888), который был, в частности, другом Дж. Верди и основным издателем его сочинений. В дальнейшем развивалась их наследниками. В результате присоединения к «Рикорди» других музыкальных издательств фирма превратилась в крупное издательство, имеющее отделения и дочерние предприятия во многих городах Италии, а также в Вене, Париже, Лондоне, Нью-Йорке, Буэнос-Айресе, Сиднее, Мехико и др. В настоящее время Дом Рикорди является частью Universal Music Publishing Group, крупнейшего музыкального издателя.

Mendel's *Musikalisches Conversations-Lexicon*, Giuliani made several visits to his fatherland, and died in Vienna, in 1820, when but forty years of age.

Вероятно, в это время он возвратился на родину». Шиллинг также писал о нем следующее: «В 1808 году г-н Джулиани, 3 апреля, дал концерт на гитаре, в Вене, собственного сочинения, в сопровождении полного оркестра, который был чрезвычайно приятен в силу своей редкости и потому, что был очарователен для слуха».* По другой информации, в данном случае «Музыкального разговорного словаря» Менделя**, Джулиани совершил несколько поездок на родину, и умер в Вене, в 1820 году, в возрасте всего 40 лет.

When Giuliani departed from Vienna in 1821, just previous to his protracted tour through Germany and Holland to Russia, the continental critics and writers appear to have entirely lost sight of his whereabouts and rashly concluded him dead. That they lamentably erred in this particular is proved by the fact of his appearance at concerts in London during 1833, and even as late as 1836, and also the publication in England of numerous of his compositions, including his *Third concerto*, by public subscription.

Когда в 1821 году Джулиани покинул Вену, как раз накануне своих продолжительных гастролей через Германию и Голландию в Россию, европейские критики и писатели, похоже, совершенно потеряли из виду его местонахождение и опрометчиво посчитали его умершим. То, что они в данном случае допустил заслуживающую сожаления ошибку, подтверждается фактом его появления на концертах в Лондоне в течение 1833 года, и даже еще в 1836 году, а также публикацией в Англии многочисленных его сочинений, в том числе *Третьего концерта*, по открытой подписке.

It is possible that Mendel may have mistaken the death of Mauro Giuliani for that of another guitarist of this surname, for a Michele Giuliani was living in Vienna during the same period, the author of Op. 1, *Grand variations for two guitars*, Weigl, Vienna; Op. 4, *Rondoletto for guitar, two violins, alto and 'cello*, Diabelli, Vienna; and a Giovanni Francesco Giuliani flourished in Vienna also at the same time, the author of *Four quartets for mandolin, viola, 'cello and lute*, and *Six nocturnes for two sopranos with guitar or harp accompaniment*; the manuscripts of the quartets being preserved in the Musikfreund Library, Vienna, and the nocturnes published in Florence.

Вполне возможно, что Мендель мог ошибочно спутать смерть Мауро Джулиани со смертью другого гитариста с такой же фамилией, а именно, с Микеле Джулиани***, жившим в Вене в тот же период, автором Op. 1, *Большие вариации для двух гитар*, Вейгль, Вена; Op. 4, *Рондолетто для гитары, двух скрипок, альта и виолончели*, Диабелли, Вена; или Джованни Франческо Джулиани**** жившим в Вене в то же время, автором *Четырех квартетов для мандолины, альта, виолончели и лютни*, и *Шести ноктюрнов для двух сопрано с аккомпанементом гитары или арфы*; рукописи квартетов сохранились в венской библиотеке Musikfreund*****, а ноктюрны опубликованы во Флоренции.

Giuliani's portrait was published, and dedicated to him, by his friend Domenico Artaria, chief of the renowned music printing firm of Artaria & Co., Vienna, and there were several other portraits of this artist published during his lifetime.

Портрет Джулиани был опубликован, и посвящен ему, его другом Доменико Артария, руководителем известной венской музыкальной издательской фирмы «Артария и Ко»; имеется также несколько других портретов этого музыканта, опубликованных при его жизни.

We will now mention Giuliani's published compositions, which can be grouped for convenience, under three heads: I. Concertos for guitar. II. Compositions for guitar with orchestral instruments, duets for two guitars, and duets for guitar and piano. III. Guitar solos, guitar studies, and songs with guitar accompaniment. It is almost incredible to believe, that in addition to his numerous public appearances, his teaching, and his concert travels, Giuliani found time to write and publish nearly three hundred pieces, including a practical method for the instrument, several concertos, divers studies, numerous quartets and quintets, solos and songs.

Назовем теперь опубликованные сочинения Джулиани, которые для удобства сгруппированы в три раздела: I. Концерты для гитары. II. Произведения для гитары с оркестровыми инструментами, дуэты для двух гитар, и дуэты для гитары и фортепиано. III. Гитарные соло, гитарные этюды, и песни с аккомпанементом гитары. Кажется почти невероятным, что в дополнение к своим многочисленным публичным выступлениям, преподаванию и концертным гастролям, Джулиани нашел время, чтобы написать и опубликовать около трехсот пьес, включая практический метод для инструмента, несколько концертов, различные этюды, многочисленные квартеты и квинтеты, соло и песни.

The *Grand concertos for guitar*, with accompaniment of full orchestra or instrumental quartet, Op. 30, 36, 70 and 103 are

Большие концерты для гитары, в сопровождении полного оркестра или инструментального квартета, Op. 30,

* Боун дает перевод с немецкого. На наш взгляд, он не вполне верно передает смысл оригинала и «перевод с перевода», который мы вынуждены здесь сделать, неизбежно еще более отдаляет нас от первоисточника. Немецкий оригинал приведен на стр. 12. К этому же тексту (надо полагать, к оригинальному) обращался и В. Русанов, который, на наш взгляд, переводит его более точно (см. в этом же номере статью «Мауро, Эмилия и Михаил Джулиани» В. А. Русанова из журнала «Гитаристъ» за 1905 год, стр. 16-17 наст. изд.).

** Речь идет о словаре Германа Менделя «Музыкальный разговорный словарь. Энциклопедия всей музыкальной науки...» («Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften...», Bd 1–11, B., 1870–79, Bd 12 - Ergänzungsband, B., 1883).

*** Джулиани, Микеле (Michele Giuliani), 1801–1867 — сын Мауро Джулиани. Умер значительно позже в Париже.

**** Джулиани, Джованни Франческо (Giovanni Francesco Giuliani), 1760-1820, — итальянский арфист, композитор и дирижёр; был также учителем вокала, игры на арфе и клавесине. С 1808 года преподавал музыку и декламацию в Академии наук, литературы и искусства. По имеющимся о нем сведениям, музыкант никогда не покидал пределов Италии и умер во Флоренции.

***** Имеется в виду коллекция Общества любителей музыки в Вене (Gesellschaft der Musikfreund in Wien), известная также как Венский музыкальный союз (Wiener Musikverein), основанного в 1812 году австрийским писателем и либреттистом, секретарем придворной театральной дирекции Йозефом Зонлейтнером (Joseph Sonnleitner, 1766-1835). Обществом любителей музыки в 1819 году была основана Венская консерватория (ныне – Венский университет музыки и исполнительского искусства).

compositions for the instrument without fear of rivals, they were published respectively by Artaria, and Diabelli, of Vienna, and Johanning of London. The *Concerto*, Op. 36, for terz guitar and orchestra, published by Diabelli, Vienna, and Richault, Paris, has been honoured by being transcribed for the piano by Hummel. The *Third concerto*, Op. 70, for terz guitar and quartet or piano, dedicated to Baron de Ghill'any, was published by subscription in 1833 by Johanning, London, and Richault, Paris, and was highly praised by the editor of *The Giulianiad* the same year, and this journal also mentions the eulogies bestowed on this concerto by Czerny and Hummel. Giuliani transcribed the polonaise from his *Third concerto*, Op. 70, and also the rondo and polacca from the *First concerto*, Op. 30, as duos for two guitars. Op. 103 is a *Concerto for terz guitar with string quartet*. On his first concerto Giuliani inscribes himself "Virtuoso di Camera di S. Maesta la Princessa Imperial Maria Luigia" (Archduchess of Austria), while on Op. 146 he also adds, "Chamber musician to the Duchess of Parma, Piacenza, etc." Giuliani also composed, in conjunction with Hummel, *National potpourri*, Op. 43, a grand duo for guitar and piano, and also a *Second duo*, Op. 93, both published by Artaria, and with Moscheles he wrote *Grand duo concertante*, Op. 20, for guitar and piano, dedicated to H. I. H., Archduke Rodolphe of Austria, and published by Richault, Paris. Giuliani was the author of numerous quartets, quintets, and sextets for guitar and strings; Op. 65, *(Polonaise for piano, guitar, two violins, alto and bass)*, Op. 101, 102 and 203 are the principal, and also a *Serenade concertante for guitar, violin and 'cello*, Op. 19, published by Artaria.

In Giuliani's duets for violin or flute and guitar we find the choicest and rarest compositions for these two instruments ever written, duos which display to every possible advantage the characteristics, capabilities, and beauties of both instruments. In these duets the guitar is not relegated to the background as a mere instrument for beating time and accent, the methods employed by the majority of modern writers; but all these works are characterized by conciseness and lucidity of thought and form, and by a dignified, aristocratic bearing, and display in a striking manner the singing power of both instruments; it is in these particulars that Giuliani's duos excel those of Carulli. The most widely known are Op. 25, 52,

36, 70 и 103, являются сочинениями, в которых гитара не имеет себе конкурентов*, они были опубликованы, соответственно, Артария и Диабелли, в Вене, и Иоганнингом**, в Лондоне. *Концерт*, Ор. 36, для терц-гитары с оркестром, опубликованный Диабелли, в Вене, и Ришо, в Париже, удостоился чести быть транскрибированным для для фортепиано Гуммелем. *Третий концерт*, Ор. 70, для терц-гитары и фортепиано или квартета, посвященный барону де Гильяни, был опубликован по подписке в 1833 году Иоганнингом, в Лондоне и Ришо, в Париже, и в том же году получил высокую оценку редактора журнала «*Джунианиада*», кроме того, в том же номере упомянуты хвалебнейшие отзывы об этом концерте Черни и Гуммеля. Джулиани сделал транскрипции полонеза из своего *Третьего концерта*, Ор. 70, а также рондо и польки из *Первого концерта*, Ор. 30, для двух гитар. Ор. 103 является *Концертом для терц-гитары и струнного квартета*. На титульном листе своего первого концерта Джулиани называет себя «Virtuoso di Camera di S. Maesta la Princessa Imperial Maria Luigia» [Придворным музыкантом Ее Императорского Высочества Принцессы Марии Луизы] (эрцгерцогини Австрии)***, тогда как на Ор. 146 он также добавляет: «Придворный музыкант герцогини Пармы, Пьяченцы и т. д.» Джулиани также сочинил, вместе с Гуммелем, *Национальное попурри*, Ор. 43, большой дуэт для гитары и фортепиано, а также *Второй дуэт*, Ор. 93, оба опубликованные Артария; а совместно с Мошелесом им написан *Большой концертный дуэт*, Ор. 20, для гитары и фортепиано, посвященный Е. И. В., эрцгерцогу Рудольфу Австрийскому, опубликованный Ришо, Париж. Джулиани был автором многочисленных квартетов, квинтетов и секстетов для гитары и струнных, среди которых Ор. 65, *(Полонез для фортепиано, гитары, двух скрипок, альта и баса)*, являющиеся наиболее важными Ор. 101, 102 и 203, а также *Концертная серенада для гитары, скрипки и виолончели*, соч. 19, опубликованные Артария.

В дуэтах Джулиани для скрипки или флейты и гитары мы находим изысканнейшие и прекраснейшие композиции из когда-либо написанных для этих двух инструментов, их дуэт раскрывает все возможные преимущества индивидуальных характеристик, особенностей и красот обоих инструментов. В этих дуэтах гитара не отходит на задний план, как второстепенный инструмент, служа для отбивания такта и акцентировки, что практикуется большинством современных писателей; зато всем этим работам характерна краткость и ясностью мысли и формы, а также благородная, аристократическая манера, и они поразительным образом демонстрирует певучую силу

* Советский музыковед Борис Вольман позднее по этому поводу писал: «Своими концертами для гитары Джульяни показал возможность появления гитары на большой эстраде как равноправного со скрипкой и фортепиано инструмента. Его сочинения (соч. 30, 36, 70 и 103) явились результатом расширения роли гитары в камерном ансамбле. В них отсутствует момент борьбы солиста с оркестром, отчетливо проступающий в концертах композиторов эпохи романтизма, сочиненных для других инструментов. Солист в концертах Джульяни – главный исполнитель, участник ансамбля, с самого начала до конца сохраняющий в нем первенствующее положение. Оркестр малого состава или струнный квартет, сопровождающий гитару, полностью подчинен ей и за исключением моментов tutti лишь аккомпанирует гитаре. Гитарные концерты Джульяни родственны «блестящим квартетам» Паганини с той только разницей, что солирующая виртуозная партия в ней представлена не скрипачу, как у Паганини, а гитаристу. Сопровождению своих концертов Джульяни серьезного, самостоятельного значения не придавал. Оркестровка к наиболее популярному Третьему концерту Джульяни была по просьбе автора выполнена его другом, композитором Гуммелем» (Вольман Б. Л. Гитара и гитаристы. Очерк истории шестиструнной гитары. – Л., Музыка, 1968, с. 36). По поводу дальнейшей судьбы некоторых из сочинений композитора, он далее говорит: «Третий концерт Джульяни выдержал испытание временем. В наши дни он играется многими гитаристами, записан на пластинку в исполнении советского гитариста А. М. Иванова-Крамского. Гитарные дуэты Джульяни со скрипкой успешно исполняются венгерским гитаристом Л. Сендрей-Карпером. Большая соната для гитары соло, соч. 15, входит в репертуар А. Сеговии» (там же).

** Юлиус Иоганнинг (Julius Johanning) (1795/96-1859), — лондонский музыкальный издатель и торговец (Johanning and Co.), примерно с 1824 и до 1829 года являлся партнером Джона Юра (John Jeremiah Ewer), чуть ранее основавшего музыкальную издательскую фирму (Ewer & Co), которая в течение этих лет носила название «Юр и Иоганнинг» (Ewer & Johanning). Как самостоятельный издатель упоминается достаточно редко. Среди изданных им гитарных сочинений несколько произведений ученика Джулиани Ф. Горецкого (1796-1870).

*** Мария-Луиза (1791—1847), австрийская эрцгерцогиня, дочь императора Священной Римской империи Франца II (с 1806 года — императора Австрии Франца I), вторая жена Наполеона Бонапарта (с 1810 г.), императрица Франции в 1810—1814 годах, после отречения Наполеона (с 1815 г.) — герцогиня Пармы, Пьяченцы и Гвасталлы.

76, 77, 81, 85, 126 and 127, although these do not exhaust the list. The duos for two guitars and guitar and piano met with astonishing popularity, and Op. 66, 116, 130 and 137 for two guitars, and Op. 68, 104 and 113 for guitar and piano, were published simultaneously by Ricordi, Milan; Simrock,Bonn; and Hofmeister, Leipzig.

Giuliani's earliest compositions were published when he was a mere youth in his teens, and his guitar method was written when seventeen years of age. He was but eighteen when he had made a name in Paris, and at this time he published his Op. 8. These first works consist principally of original themes with variations, and the first seventeen pieces, with trifling exceptions, are among his easiest compositions; Op. 10, being dedicated to Princess Caroline de Kinsky. *The first potpourri*, Op. 18, 20, and later compositions, require of the performer a more detailed and perfect knowledge of the entire fingerboard and demand greater technical ability. Of the more ambitious solos we must mention the *Second potpourri*, Op. 28, a work of eight pages, and *Grand sonata eroica*, also the *Third potpourri*, Op. 31, of nine pages, and well suited to display the beauties of the guitar, and for this reason it was a great favourite of its author, being frequently performed by him at his principal concerts. It is written more in that arpeggio style, which Regondi at a later period adopted, and it contains several very effective cadenzas. *The fourth potpourri*, Op. 42, does not attain the standard of excellence of the former of its class, nor even of those compositions entitled, *Rossiniane*, Op. 119 and 120, dedicated to His Excellency the Duke of Sermonetta. Between these important compositions, Giuliani published numerous pieces of a lesser degree of difficulty, well adapted for the use of pupils and amateurs, and these were greatly appreciated by the class of players intended for, being issued simultaneously by all the prominent European publishers. The most useful of these is the series entitled: *Papillon*, Op. 30, three books, each containing about ten melodies of increasing difficulty. Op. 43 is a collection of easy solos, suitable for students, as is also the *Bouquet emblematique***, Op. 46, published by Clementi & Co., London. A work of special merit is Op. 83, *Six preludes for the guitar* wherein the art of modulation is exemplified with considerable skill and effect. Giuliani's *Practical method for the guitar*, Op. 1, in four parts, was published by Ricordi, Milan, and Peters, Leipzig; the text is in three languages, French, Italian and German, and a Swedish edition was also published, but as a method this work has never been popular. It contains very little text and explanatory notes, which are the chief characteristics of a successful instruction book, and in this respect it is in great contrast from the method of his rival, Sor, which contains more text than studies. Giuliani's method, however, forms a valuable addition to the studies of advanced students. The manuscripts of Op. 92 and 25 with Gi-

обоих инструментов; в этом отношении дуэты Джулиани превосходят таковые Карулли. Наиболее широко известными являются Op. 25, 52, 76, 77, 81, 85, 126 и 127, хотя они не исчерпывают весь список. Дуэты для двух гитар и гитары с фортепиано приобрели удивительную популярность, как Op. 66, 116, 130 и 137 для двух гитар, так и Op. 68, 104 и 113 для гитары и фортепиано, были опубликованы одновременно Рикорди, в Милане; Симроком*, в Бонне, и Гофмейстером**, в Лейпциге.

Самые ранние сочинения Джулиани вышли в свет, когда он был совсем молод и ему не исполнилось еще и двадцати лет. В семнадцать лет им был написан гитарный метод, а в восемнадцать он уже приобрел себе имя в Париже, и тогда же опубликовал свой Op. 8. Эти первые работы состоят в основном из оригинальных тем с вариациями, и все первые семнадцать пьес, за мелким исключением, входят в число наиболее легких из его сочинений; Op. 10, был посвящен принцессе Каролине де Кински***. *Первое попурри*, Op. 18, 20 и позднейшие композиции, требуют от исполнителя более обстоятельного и совершенного знания всего грифа и больших технических возможностей. Из более грандиозных соло мы должны упомянуть *Второе попурри*, Op. 28, работу из восьми страниц, и *Большую героическую сонату*, а также *Третье попурри*, Op. 31, из девяти страниц, хорошо подходящее для демонстрации всех красот гитары, и по этой причине пользовавшееся большой любовью у ее автора и часто исполнявшееся им в главных концертах. Оно большей частью написано в том стиле арпеджио, которым впоследствии пользовался Регонди, и содержит несколько очень эффектных каденций. *Четвертое попурри*, Op. 42, не дотягивает до уровня совершенства предыдущих работ этого типа, и даже композиций под названием *Россиниана (Rossiniane)*, Op. 119 и 120, посвященных Его превосходительству герцогу Сермонета. Между этими важными сочинениями, Джулиани опубликовано множество пьес меньшей степени сложности, хорошо подходящих для разучивания и исполнения учащимися и любителями, которые одновременно выпускались всеми видными европейскими издателями и высоко ценились игроками того уровня, для которого они предназначались. Наиболее полезными из них является серия под названием *Мимолетности* (*Papillon;* досл.: «бабочка, мотылек»), Op. 30, три книги, каждая из которых содержит около десяти мелодий возрастающей сложности. Op. 43 представляет собой сборник легких соло, пригодный для студентов, таков же и *Символический букет (Bouquet emblematique)*****, Op. 46, опубликованный Клементи и Ко, Лондон. Работой, имеющей особое достоинство, является Op. 83, *Шесть прелюдий для гитары*, в которой дан наглядный и мастерский пример искусства модуляции. *Практический метод для гитары* Джулиани, Op. 1, в четырех частях, был опубликован Рикорди, в Милане, и Петерсом, в Лейпциге, с параллельным текстом на трех языках, французском, итальянском и немецком

* Симрок (Simrock), Николаус (1751-1832), — берлинский музыкальный издатель, в 1793 году основал издательство (нем. Musikverlag N. Simrock или Simrock Verlag).

** Гофмейстер, Фридрих (1782-1864), — руководитель немецкой музыкально-издательской фирмы, основанной им в 1807 г. в Лейпциге. Отец выдающегося ботаника Вильгельма Гофмейстера (1824-1877).

*** «Amusements pour la guitarre. Composés et dédiés à son altesse sérénissime la princesse Caroline de Kinsky par son maître Mauro Giuliani. Oeuvre 10», Vienna, J. Riedt (1808).

Княгиня (принцесса) Кински (1782-1841, урожд. баронесса Каролина Керпен, полн. имя: Каролина [Шарлотта] Мария Кински фон Вхинитц и Теттау), жена (с 1801) австрийского князя Фердинанда Кински (или Кинского, полн. имя: Фердинанд Иоганн Непомук Иосиф князь Кински фон Вхинитц и Теттау) (1781-1812), известного своим увлечением музыкой. Был одним из постоянных меценатов Бетховена. Начиная с 1809 года, наряду с двумя другими венскими аристократами, князем Ф. Лобковицем и эрцгерцогом Рудольфом Австрийским, выплачивал композитору пожизненную денежную субсидию. Каролине Кински посвящали свои произведения также Бетховен (в одном из своих писем он называл ее «одной из прелестнейших и наидостойнейших женщин Вены») и Шуберт.

**** «Choix de mes fleurs chéries: ou Bouquet emblématique pour le guitarre; oeuvre 46». Изд. 1814 года вышло у Артария: «chez Artaria et Comp., 1814».

uliani's autograph are preserved in the Musikfreund, Vienna. Among his numerous compositions are several songs, these being invariably written with guitar accompaniments, and in some, additional optional accompaniments have been added by the author — the piano, flute and violin, appearing most frequently. *Six cavatinas*, Op. 39; *Three nocturnes*, as duets for soprano and tenor, and *Le troubadour*, a collection of French romances, were published by Simrock, Bonn; *Three cavatinas* with guitar, Steiner, Vienna; *Flattre kleiner Vogel* and *Der treue Tod*, Schott, Mayence; *Pres d'un volcan*, for contralto or baritone, Op. 151; *Ode of Anacreonte*, for soprano, Op. 151b; *Three airettes*, for tenor, and *Pastorale* for three voices with flute, guitar or piano, Op. 149, by Ricordi, Milan; *Ad altro laccio*, *The beauties of nature*, and others by Johanning, London, while *Der abschied der Troubadours*, a romance for voices with French and Italian words and accompaniments of guitar, piano and violin, written in conjunction with Moscheles and Mayseder, was published by Diabelli, Vienna.

языках, было опубликовано также шведское издание, но в качестве школы игры эта работа никогда не была популярной. Он содержит очень мало текста и пояснительных замечаний, которые являются главными характеристиками всякого успешного книжного руководства, и в этом отношении разительно отличается от метода его соперника, Сора, в котором содержится больше текста, чем упражнений. Метод Джулиани, однако, составляет ценное дополнение для совершенствования и углубленных занятий. Собственноручные рукописи Op. 92 и 25 Джулиани хранятся в Обществе любителей музыки (Musikfreund) в Вене. Среди его многочисленных композиций имеется несколько песен, все из которых без исключения написаны с аккомпанементом гитары, но в некоторых, в качестве дополнительного возможного сопровождения, используемого по желанию, автором добавлены (чаще всего) — фортепиано, флейта и скрипка. *Шесть каватин*, Op. 39; *Три ноктюрна*, как дуэты для сопрано и тенора, и *Трубадур*, сборник французских романсов, были опубликованы Симроком, в Бонне; *Три каватины* с гитарой, Штайнером, Вена; *Порхай, птичка (Flattre Kleiner Vogel)* и *Верная смерть (Der treue Tod)**, Шоттом, Майнц; *Вблизи вулкана (Pres d'un volcan)*, для контральто или баритона, Op. 151; *Ода Анакреона*, для сопрано, Op. 151b, *Три ариетты*, для тенора, и *Пастораль* для трех голосов с флейтой, гитарой или фортепиано, соч. 149, Рикорди, в Милане; *Любимого в чужих объятьях видеть (Ad altro laccio)***, *Красоты природы (The Beauties of Nature or the new Reveillee)*, и другие, Иоганнингом, в Лондоне, в то время как *Прощание трубадуров (Der abschied der Troubadours)*, романс для голоса с французского и итальянского слова и аккомпанемент гитары, фортепиано и скрипке, написанный совместно с Мошелесом и Майзедером, был опубликован Диабелли, Вена.

* Стихотворение издавалось в русском переводе В. А. Жуковского под названием «Верность до гроба».

** Из *Шести ариетт* («Sei Ariette»), op. 95, No 5. На стихи итальянского поэта и драматурга, автора многочисленных либретто для опер Пьетро Метастазио (1698–1782)

Титульная страница издания «Большой серенады» И. Н. Гуммеля (Вена, 1815) с помещенным в центре изображением выступления в Королевском ботаническом саду Шёнбрунн ансамбля музыкантов, в которых угадываются фигуры *Гуммеля* (фортепиано), *Джулиани* (гитара), *Майзедера* (скрипка), *Зедлачека* (флейта) и *Мерка* (виолончель).

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten März. № 27. 1808.

427 1808. März. 428

RECENSION.

1. *Six Variations pour la Guitarre* — — Oeuv. 2. (Pr. 45 Xr.)
2. *Nuovo Rondo di gusto originale* — — Oper. 5. (Pr. 45 Xr.)
3. *Otto Variazioni per la Chitarra sola.* Oper. 6. (Pr. 1 Fl.)
4. *Tre Cavatine ridotte per l'acc. di Chitarra.* No. 1. (Pr. 1 Fl.)
5. *Due grand' Arie ed una Marcia rid. p. Chit.* No. 2. (Pr. 1 Fl.)

(Sämmtlich von Mauro Giuliani, und im Verlage des Wiener Kunst- u. Industrie-Comptoirs.)

Rec. nimmt hier alles zusammen, was er von den Arbeiten dieses interessanten Mannes eben hat zur Hand bekommen können, weil das, was er vornämlich darüber zu sagen findet, auf alle diese Werkchen gleichanwendbar ist, und diese selbst, als Kunstwerke, an und für sich angesehen, (ohne Rücksicht auf die sogleich anzugebenden besondern Absichten derselben) allerdings nicht hoch genug stehen, als dass man bey ihnen im Einzelnen lange verweilen dürfte.

Die Leser haben schon früher, durch den trefflichen Korrespondenten dieses Instituts in Wien, einige Notiz über Giuliani und seine nicht geringe Celebrität in der Kaiserstadt erhalten. Es werden jedoch einige nähere Nachrichten über ihn auch hier hoffentlich nicht ungern gelesen werden. Mauro Giuliani ist ein sehr guter Kopf, ein feiner und gebildeter Mann, der vor einiger Zeit, so viel Rec. bekannt, aus Bologna nach Wien kam, und durch interessante Talente von mancherley Art, vornämlich aber durch seine gute Kenntnis und (zum Theil) eigene Ansicht der Musik, so wie durch sein wahrhaft bewundernswerthes, durchaus in Deutschland ihm allein eigenes Spiel eines Instruments, das bis dahin, ausser Neapel und einigen andern Hauptstädten des untern und mittlern Italiens, nur als leichtes, galantes Spielwerk, höchstens als angenehmes Accompagnement kleiner, leichter Gesangstücke gebraucht worden war — die Aufmerksamkeit, und dann leicht auch die Gunst fast aller Beschützer der Tonkunst in Wien auf sich zog. Unter denen, die man die elegante Welt nennet, wurde er, wenigstens auf einige Zeit, der musikal. Held des Tages; und man muss gestehn, dass diese Welt ihre Helden nicht selten weit ungeschickter wählt. Seine Kompositionen für die, den dichtenden Musiker so sehr beschränkende Guitarre, (von denen man im kurzen noch mehrere aus demselben Verlage erhalten wird,) zeigen Geist und Geschmack, zeigen besonders auch eine neue Ansicht und eigenthümliche Behandlungsart dieses Instruments — welche letztere aber freylich durch sein meisterhaftes Spiel noch besonders klar und einnehmend hervorgehet. Er gebraucht nämlich die Guitarre nicht nur durchaus als obligates, sondern auch als ein Instrument, auf welchem zu einer angenehmen, fliessenden Melodie, eine vollstimmige, regelmässig fortgeführte Harmonie vorgetragen wird. Betrachtet man in dieser Absicht seine Kompositionen, so kann es nicht fehlen — auch bey nicht geringer Kenntnis des Instruments stutzt man erst und hält manches für geradezu unausführbar: aber dann, wenn man's wirklich versucht, und sich dabey der vom Verf., wo sich die Ausführung nicht von selbst findet, beygesetzten Anmerkungen und Nachweisungen bedienet — dann findet man überall, es ist möglich, und, hat man's erst in der Gewalt, es ist auch von angenehmer Würkung. Wenn man nun freylich eingestehen muss, dass man durch alles das, und den anhaltendsten, hierauf gerichteten Fleiss, der Sache selbst nach, doch nur höchstens gross im Kleinen werden kann: so wird man doch auch nicht ableugnen können, dass es für jede Kunst und Wissenschaft selbst ein Vortheil ist, wenn sich Männer von Talent, Einsicht und Beharrlichkeit mit einem ganz speciellen Zweige derselben

429 1808. März. 430

vor allem beschäftigen, und ihren bisherigen Umfang nach dieser einen, wenn auch, im Verhältnis zum Ganzen, nicht allzuwichtigen Seite hin, erweitern; für die aber, welche ihnen dann — wenn auch nicht bis auf die letzte Spitze, folgen wollen, bringen solche Männer immer vielerley Hülfs- und Erleichterungsmittel an's Licht, die allezeit Aufmerksamkeit und Dank verdienen. So ist es denn auch hier; und so hielt es eben Rec. für Pflicht, das Seinige beyzutragen, damit das auch hier zu Tage Geförderte die erwünschte Aufmerksamkeit und Erkenntlichkeit finden möchte. Damit mögen denn auch diese Werkchen, (worunter die zuletzt angeführte Nummer, aus von selbst einleuchtenden Ursachen, am wenigsten zu loben ist,) und mag ihr Verf., sich begnügen; den Lesern aber noch anschaulicher zu machen, was sie hier zu suchen haben, setzt Rec. das Thema und Eine Variat. gleich der ersten Nummer hieher — nicht als wenn er diese Satzchen für das Beste unter dem hier Gebotenen hielt, sondern weil sie, bey aller nöthigen Kürze, eben zu dem angegebenen Zweck gut geeignet sind.

Maestoso.

Thema.

Var. 2.

9na posiz.

5ta posiz.

Рецензия на сочинения Мауро Джулиани в Альгемайне музикалише цайтунг (Allgemeine musikalische Zeitung) — «Всеобщей музыкальной газете», издававшейся в Лейпциге, № 27 от 30 марта 1808 года, из которой последующими авторами были заимствованы многие оценки гитарного мастерства Джулиани.

Recension

1. *Six Variations pour la Guitarre* — — Oeuv. 2. (Pr. 45 Xr.)
2. *Nuovo Rondo di gusto originale* — — Oper. 5. (Pr. 45 Xr.)
3. *Otto Variazioni per la Chitarra sola.* Oper. 6. (Pr. 1 Fl.)
4. *Tre Cavatine ridotte per l'acc. di Chitarra.* No. 1. (Pr. 1 Fl.)
5. *Due grand' Arie ed una Marcia rid. p. Chit.* No. 2. (Pr. 1 Fl.)

(Sämmtlich von Mauro Giuliani, und im Verlage des Wiener Kunst- u. Industrie-Comptoirs.)

Rec. nimmt hier alles zusammen, was er von den Arbeiten dieses interessanten Mannes eben hat zur Hand bekommen können, weil das, was er vornämlich darüber zu sagen findet, auf alle diese Werkchen gleichanwendbar ist, und diese selbst, als Kunstwerke, an und für sich angesehen, (ohne Rücksicht auf die sogleich anzugebenden besondern Absichten derselben) allerdings nicht hoch genug stehen, als dass man bey ihnen im Einzelnen lange verweilen dürfte.

Die Leser haben schon früher, durch den trefflichen Korrespondenten dieses Instituts in Wien, einige Notiz über Giuliani und seine nicht geringe Celebrität in der Kaiser-

Рецензия *

1. *Six Variations pour la Guitarre* — — Oeuv. 2. (Pr. 45 Xr.)
2. *Nuovo Rondo di gusto originale* — — Oper. 5. (Pr. 45 Xr.)
3. *Otto Variazioni per la Chitarra sola.* Oper. 6. (Pr. 1 Fl.)
4. *Tre Cavatine ridotte per l'acc. di Chitarra.* No. 1. (Pr. 1 Fl.)
5. *Due grand' Arie ed una Marcia rid. p. Chit.* No. 2. (Pr. 1 Fl.)

(Все сочинения опубликованы венским издательством *Винер Кунст унд Индустри Комтуар* и принадлежат Мауро Джулиани).

Рецензент даст здесь общую оценку всем произведениям этого одарённого человека, которые он сумел получить, поскольку всё, что он планирует сказать, в равной степени применимо ко всем этим маленьким пьесам, которые сами по себе можно рассматривать как произведения искусства (без учёта их особенностей), впрочем, не достаточно высокого уровня, чтобы на каждом из них надолго задерживаться.

Благодаря подробным публикациям этого венского издательства, читатели уже получили определенное представление о Джулиани и его немалой популярности

** Пер. с нем. Н. Каратеевой.*

stadt erhalten. Es werden jedoch einige nähere Nachrichten über ihn auch hier hoffentlich nicht ungern gelesen werden. Mauro Giuliani ist ein sehr guter Kopf, ein feiner und gebildeter Mann, der vor einiger Zeit, so viel Rec. bekannt, aus Bologna nach Wien kam, und durch interessante Talente von mancherley Art, vornämlich aber durch seine gute Kenntnis und (zum Theil) eigene Ansicht der Musik, so wie durch sein wahrhaft bewundernswerthes, durchaus in Deutschland ihm allein eigenes Spiel eines Instruments, das bis dahin, ausser Neapel und einigen andern Hauptstädten des untern und mittlern Italiens, nur als leichtes, galantes Spielwerk, höchstens als angenehmes Accompagnement kleiner, leichter Gesangstücke gebraucht worden war — die Aufmerksamkeit, und dann leicht auch die Gunst fast aller Beschützer der Tonkunst in Wien auf sich zog. Unter denen, die man die elegante Welt nennet, wurde er, wenigstens auf einige Zeit, der musikal. Held des Tages; und man muss gestehn, dass diese Welt ihre Helden nicht selten weit ungeschickter wählt. Seine Kompositionen für die, den dichtenden Musiker so sehr beschränkende Guitarre, (von denen man im kurzen-noch mehrere aus demselben Verlage erhalten wird,) zeigen Geist und Geschmack, zeigen besonders auch eine neue Ansicht und eigentümliche Behandlungsart dieses Instruments — welche letztere aber freylich durch sein meisterhaftes Spiel noch besonders klar und einnehmend hervorgehet. Er gebraucht nämlich die Guitarre nicht nur durchaus als obligates, sondern auch als ein Instrument, auf welchem zu einer angenehmen, fliessenden Melodie, eine vollstimmige, regelmässig fortgeführte Harmonie vorgetragen wird. Betrachtet man in dieser Absicht seine Kompositionen, so kann es nicht fehlen — auch bey nicht geringer Kenntnis des Instruments stutzt man erst und hält manches für geradezu unausführbar: aber dann, wenn man's wirklich versucht, und sich dabey der vom Verf., wo sich die Ausführung nicht von selbst findet, beygesetzten Anmerkungen und Nachweisungen bedienet — dann findet man überall, es ist möglich, und, hat man's erst in der Gewalt, es ist auch von angenehmer Würkung. Wenn man nun freylich eingestehen muss, dass man durch alles das, und den anhaltendsten, hierauf gerichteten Fleiss, der Sache selbst nach, doch nur höchstens gross im Kleinen werden kann: so wird man doch auch nicht ableugnen können, dass es für jede Kunst und Wissenschaft selbst ein Vortheil ist, wenn sich Männer von Talent, Einsicht und Beharrlichkeit mit einem ganz speciellen Zweige derselben vor allem beschäftigen, und ihren bisherigen Umfang nach dieser einen, wenn auch, im Verhaltnis zum Ganzen, nicht allzuwichtigen Seit hin, erweitern; für die aber, welche ihnen dann — wenn auch nicht bis auf die letzte Spitze, folgen wollen, bringen solche Männer immer vielerley Hülfs- und Erleichterungsmittel an's Licht, die allezeit Aufmerksamkeit und Dank verdienen. So ist es denn auch hier; und so hielt es eben Rec. für Pflicht, das Seinige beyzutragen, damit das auch hier zu Tage Geförderte die erwünschte Aufmerksamkeit und Erkenntlichkeit finden möchte. Damit mögen denn auch diese Werkchen, (worunter die zuletzt angeführte Nummer, aus von selbst einleuchtenden Ursachen, am wenigsten zu loben ist,) und mag ihr Verf., sich begnügen; den Lesern aber noch anschaulicher zu machen, was sie hier zu suchen haben, setzt Rec. das Thema und Eine Variat. gleich der ersten Nummer hieher — nicht als wenn er diese Sätzchen für das Beste unter dem hier Gebotenen hielt, sondern weil sie, bey aller nöthigen Kürze, eben zu dem angegebenen Zweck gut geeignet sind.

в имперской столице. Однако, надеюсь, они и здесь не без интереса найдут о нём некоторые сведения.

Мауро Джулиани, умный, тонкий и замечательно образованный человек, прибыл в Вену, насколько известно рецензенту, некоторое время назад из Болоньи, и благодаря своим разносторонним талантам, прежде всего прекрасному знанию музыки и, отчасти, собственному взляду на нее, а так же удивительной, достойной восхищения, ему одному свойственной во всей Германии игре на инструменте, который всюду, кроме Неаполя и некоторых других главных городов нижней и средней Италии, рассматривался пригодным только для легкой, галантной игры, главным образом для приятного аккомпанемента небольшим вокальным произведениям, – привлёк внимание и благосклонность почти всех ценителей музыки в Вене. Среди тех, кого называют «изящным обществом», он стал, по крайней мере, на некоторое время, музыкальным героем дня; а надо признать, что в этом мире героев выбирают небезосновательно.

Его сочинения для такого ограниченного в исполнении музыки инструмента как гитара (в скором времени в этом издательстве будут опубликованы ещё подобные произведения), написаны вдохновенно и с большим вкусом, а также демонстрируют новый взгляд и подход к игре на этом инструменте, что, разумеется, представлено в его мастерской игре. Он использует гитару не только как облигатный инструмент аккомпанемента, но и как такой, на котором возможно одновременно исполнять льющиеся мелодические линии в сочетании с развитой гармонией.

Рассматривая его сочинения под этим углом зрения, нельзя не заметить, что даже неплохо зная инструмент, невольно наталкиваешься на трудности и некоторые места кажутся неисполнимыми. Но если попытаться следовать исполнительским указаниям автора, выяснится, что это вполне по силам, и после преодоления всех трудностей можно получить приятный эффект. Конечно, надо признать, что это начнет получаться только при длительном старании и настойчивости, так как к поистине большому можно прийти только через совершенствование малого. Нельзя отрицать, что для любого вида искусства и науки является преимуществом, когда она располагает талантливыми, проницательными и настойчивыми людьми, которые таким путем продвигаются от малого к целому, расширяя объем наличествующих умений и знаний. Тем же, кто пусть и не во всем, но хочет следовать за ними, такие люди помогают и облегчают путь, чем во все времена заслуживали внимание и признательность. Таков и наш автор; рецензент счел поэтому своим долгом внести и свой вклад в то, чтобы привлечь к нему нужное внимание и найти для него, столь необходимые сегодня, слова благодарности.

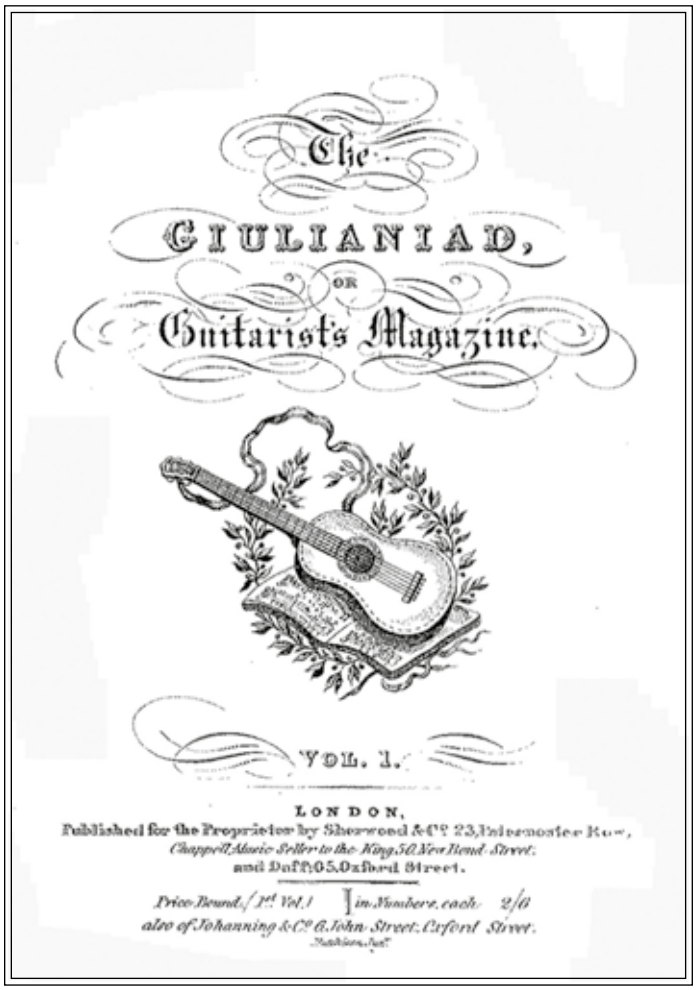
Все эти маленькие произведения в той же мере достойны похвалы, как и их автор одобрения (хотя последний из указанных номеров, по понятным причинам, заслуживает их менее всего). Чтобы читатель мог нагляднее представить себе, что он может в них найти, рецензент размещает в этом коротком обзоре тему и одну вариацию, которые стоят первым номером в предложенном списке, но не потому, что считает их лучшим из представленного, а потому, что при всей краткости этого произведения, оно наиболее подходит для данной цели.

ДЖУЛИАНИАДА
ЖУРНАЛ ЕГО ИМЕНИ

ЯНВАРЬ, 1833 – ИЮЛЬ, 1835

«Джулианиада, или Журнал гитаристов» *(The Giulianiad, or Guitarist's Magazine)* был основан в Лондоне в 1833 году. Инициатором его издания и редактором выступил известный в то время в английской столице гитарист и гитарный педагог *Фердинанд Пельцер*, отец знаменитой (прославившейся еще в юные годы как музыкальный «вундеркинд») гитаристки Катарины Джозефы Пельцер (1821-1895), больше известной в гитарном мире как Мадам Сидни Праттен (Madame Sidney Pratten). Другими активными участниками журнала были: польский гитарист *Феликс Горецкий* (Felix Horetzky, 1796-1870), с 1820 г. живший в Лондоне, а до этого бравший уроки у Джулиани в Вене; австрийский гитарист и композитор *Леонард Шульц* (Leonhard Schulz, 1814-1860), оставшийся в Англии после своих там гастролей в 1828 году, и, также пришлый в этих краях, но осевший здесь много раньше, *И. Нюске* (J. A. Nüske, 1796-1865). Каждый из них – фигура в гитарной истории в высшей степени замечательная, но если Горецкий и Шульц – личности читателю хорошо известные, то о двоих других стоит рассказать подробнее.

Фердинанд Пельцер (Ferdinand Pelzer) родился в 1801 году в старейшем городе Германии Трире (фр. Trèves; под этим же названием традиционно известен и в Англии), в «Северном Риме», как его еще называют, который долгое время был столицей западноевропейской части Римской империи (там же, кстати, спустя 17 лет после рождения Пельцера появился на свет и будущий основоположник научного коммунизма Карл Маркс). Его отец, Яков Пельцер, был математиком и директором местного колледж, в котором Фердинанд изучал математику и музыку. Первоначально, он занимался пением и игрой на фортепьяно, но позже всерьез увлекся гитарой и всю остальную жизнь посвятил именно ей (выступал, преподавал, писал гитарные пьесы и делал для нее аранжировки), правда, не оставлял при этом без внимания и вокальную деятельность. Как гитарист Пельцер весьма удачно концертировал во многих городах Германии и во Франции. Полученные им дополнительно знания в области музыкального обучения и воспитания позволили ему стать еще и прекрасным преподавателем, сначала на родине, а затем и одним из ведущих гитарных педагогов Англии. В числе его первых учеников в Германии был некий английский «капитан Джордж Филлипс», гитарист-любитель. Именно он и пригласил своего учителя к себе в гости в Лондон, в дом на Гроувенор-плэйс (или Гросвенор-плэйс; Grosvenor Place), которым Пельцер не преминул воспользоваться и в 1820 году вместе с женой Марией приехал в Лондон. Находясь там в качестве гостя, он, тем не менее, в течение нескольких месяцев успел зарекомендовать себя хорошим преподавателем, а кроме того, пользовался немалым спросом как гитарист-исполнитель. Обстоятельства там складывались для него настолько успешно, что Пельцер принял решение остаться в Лондоне. В 1833 году (в тот же год, когда им начал издавться *The Giulianiad*) он опубликовал свою первую педагогическую работу – руководство по изучению игры на испанской гитаре, посвященную им Дж. Филлипсу: *«Instructions for the Spanish guitar, written and dedicated to my frends Captain G. H. Phillips and John Hodgson, Esq.»* (Chappell, London). Она содержала очень мало оригинального материала, а большую часть упражнений составляли заимствования из сочинений Сора, Карулли, Джулиани и Агуадо. Позже Пельцер выпустил еще один учебник: *«Instructions for the guitar tuned in E major, to which are also added twelve psalms and hymn tunes and the Gregorian tunes, respectfully dedicated to Mrs. George H. Harvey of Exeter»*. С 1839 года, как авторитетный специалист в области музыкального образования, он начал принимать активное участие в инициированной английским правительством работе по реформированию и улучшению национальной системы образования, проявив, в частности, особый интерес к предложению о внедрении преподавания вокальной музыки во всех начальных школах. В 1842 году Пельцер издал в эих же целях свой учебник «Музыка для народа», на принципах им же разработанной «универсальной системы обучения музыке» (*Music for the people, on universal principles, practically arranged by F. Pelzer, and theoretically explained by H. Doherty)*, на которых, надо сказать,


The
GIULIANIAD,
OR
Guitarist's Magazine.
VOL. 1.
LONDON,
Published for the Proprietor by Sherwood &Co 23, Internoster Row,
Chappell Music Seller to the King 50 New Bond Street.
and Duff 105 Oxford Street.
Price Bound, / 1st Vol. 1 | in Numbers, each 2/6
also of Johanning & Co 6, John Street, Oxford Street.

Издатель журнала The Giulianiad
Фердинанд Пельцер
(1801-1861)

Дочь Ф. Пельцера, знаменитая гитариста
Катарина Джозефа Пельцер (Сидни Праттер)
(1821-1895)

были построены и его гитарные пособия, успешно применявшиеся в практике обучения гитарной игре. О таланте Пельцера как педагога и о достоинствах его методики достаточно красноречиво свидетельствует хотя бы тот факт, что обе его дочери – упоминавшаяся уже нами Катарина, и ее младшая сестра Джулия – стали прекрасными гитаристками и долгие годы сами занимались преподаванием гитары и мандолины. Из них наибольшую славу снискала Катарина Пельцер (ставшая мадам Сидни Праттен после замужества в 1854 году с одним из ведущих флейтистов того времени Робертом Сидни Праттеном, 1824–1868), впервые ступившая с гитарой на сцену в возрасте всего семи лет и ставшая одной из самых замечательных женщин-гитаристок в истории этого инструмента. Большим успехом пользовались дуэтные выступления мисс Пельцер с ее не менее одаренным с детства ровесником, переехавшим в Лондон итальянским гитаристом Джулио Регонди (1822-1872). Пожалуй, именно Пельцер (Сидни Праттен) и Регонди были в свое время наиболее именитыми и популярными гитаристами страны, а после смерти последнего она осталась там единственным гитаристом столь высокого уровня. Следует отметить, что в ее репертуар входили многие произведения Мауро Джулиани, в том числе и его *Третий концерт* для гитары и оркестра. Умер Фердинанд Пельцер в Лондоне в 1861 году.

Издававшийся Ф. Пельцером при поддержке его друзей журнал *The Giulianiad*, стал первым специализированным гитарным журналом Великобритании. Он содержал в себе два раздела: литературную часть (Musical Literature), включавшую статьи, очерки, обзоры, рецензии, новости концертной жизни и т. п., и музыкальную часть (Music), в которой помещались ноты сочинений для гитары. Журнал задумывался как регулярное ежемесячное издание. К сожалению, выдерживать такую периодичность он сумел лишь в первые полгода своего существования. Всего было выпущено 13 номеров (последний в июле 1835 года), причем большая часть из них относится именно к первому году издания: vol. 1 (1-6), vol. 2 (1-6), vol. 3 (1).

Содержание всех этих номеров приведено нами ниже.

Название «Джулианиада» (Giulianiad), происходящее от фамилии Мауро Джулиани, судя по содержанию статьи о нем, помещенной в премьерном номере журнала, было не случайным. Автор (вероятно, им был сам Фердинанд Пельцер) является безусловным поклонником Джулиани, игру которого считает эталонной по технике, совершенству звука и экспрессии (музыкальной выразительности), т. е. стоящей выше всего, что когда-либо могло существовать и существует в искусстве гитарной игры, а потому единственно достойной того, чему следует учиться и учить, и к чему стоит стремиться гитаристам. Эта статья часто цитируется в зарубежной гитарной литературе, но мало знакома российскому читателю. В очерке Филипа Дж. Боуна она цитируется двумя небольшими фрагментами без указания источника: в первом случае, как отзыв о Джулиани «компетентного критика», во втором, в связи с отзывом на его смерть «английской музыкальной прессы». В примечании, сделанном нами к тексту Боуна, мы уже отмечали, что автору, очевидно, было «неудобно» приводить дату публикации, на которую он ссылается, поскольку в ней сказано о смерти М. Джулиани, которая, как он полагал, последовала много позже (хотя и сам *The Giulianiad* «отодвинул» ее почти на три года вперед). Приведем наиболее существенные выдержки из этой статьи:

> «Звучание инструмента у Джулиани было доведено до максимально возможного совершенства, гитара в его руках обрела силу выражения чистую и вместе с тем волнующую

и тонкую. Свои адажио он исполнял с такой степенью совершенства, которой те, кто его никогда не слышал, не могут себе даже вообразить — его мелодия в медленных частях уже не походила на отрывистое, обыкновенное фортепианное стаккато, при котором требуется чрезвычайное богатство гармонии, чтобы скрыть недостающую протяженность нот — а была наделена характером сильным и непрерывным, неослабевающим на протяжении всего исполнения, и вместе с с тем глубоко искренним и трогательным чувством, что позволило наяву проявить все естественные свойства, присущие этому инструменту. Одним словом, гитара пела у него в руках. Легко можно себе представить, что с этой уникальной способностью выражения мелодии, Джулиани открыл в гитаре характер, который, как считалось раньше, был совершенно чужд ее природе. Об этом характерном качестве, или стиле игры Джулиани, нам необходимо говорить беспрестанно, не позволяя читателю забывать о нем, потому что именно этот стиль составляет исключительную принадлежность его школы, и поскольку, как мы убеждены, он является наиболее эффективным и лучшим, мы приложим все средства, чтобы добиться следования ему в наших будущих номерах.

Нет нужды говорить опытному читателю, что этот непревзойденный звук в гитарной игре достигается именно упругими касаниями пальцев правой руки (при соответствующем, разумеется, прижатии струн левой). Без величайшего внимания к положению правой руки невозможно хоть сколько-нибудь приблизиться к этой красоте. В другом номере этой работы мы более детально обсудим эти навыки, хотя все попытки их описания будут бесконечно ничтожными в сравнении с практическим примером и наставлениями хорошего мастера.

Однако, каким бы идеальным ни был звук Джулиани, сам по себе, как тому и следует быть, он оставался вторичен по отношению к его высочайшей выразительности. Звук является лишь средством для достижения цели – целью этой является выразительность (expression), без выразительности, звук подобен необработанному алмазу в шахте – обладающему, конечно, заключенной в нем внутренней ценностью, – но пока только как нешлифованный, неограненный до блеска и красоты ...

Около двенадцати месяцев назад Джулиани навечно отправился к праотцам. В его лице небольшой мир гитаристов потерял своего кумира, но сочинения, которые он оставил после себя, являются богатым наследием, которому и нынешнее, и будущие поколения, мы не сомневаемся, будут отдавать дань уважения и восхищения».

И английский оригинал того же фрагмента, поскольку мы не смеем настаивать на полном соответствии нашего непрофессионального перевода первоисточнику:

«The tone of Giuliani was brought to the greatest possible perfection; in his hands the guitar became gifted with a power of expression at once pure, thrilling, and exquisite. He vocalized his adagios to a degree impossible to be imagined by those who never heard him — his melody in slow movements was no longer like the short unavoidable staccato of the piano-forte — requiring a profusion of harmony to cover the deficient sustension of the notes — but it was invested with a character, not only sustained and penetrating, yet of so earnest and pathetic a description, as to make it appear in reality the natural characteristic of the instrument. In a word, he made the instrument sing. It may be easily supposed that with this singular faculty of giving expression to melody, Giuliani gave to the guitar a character which, it was thought before, was totally alien to its nature. It is necessary that we should dwell on this characteristic, or style of Giuliani's tone, and that the reader should remember it, because it is one which belongs exclusively to his school, and, as we are persuaded, it is the most effective and best, we shall take every means of enforcing it in our future numbers.

We need not tell the experienced reader that it is by the elastic touch of the fingers of the right hand (properly supported, of course, by the pressure of the left) that this, the ne plus ultra of tone in guitar playing, is to be attained. Without great attention to the disposition of the right hand, the slightest approach to this beauty cannot be effected. But in another number of this work we shall more minutely discuss its acquirements, although all attempts at description must fall infinitely short of the practical example and instructions of a good master.

But Giuliani's tone however perfect in itself was secondary, as it ought to be, to the grand quality of expression. Tone is only the means to an end — that end being expression; without expression, tone is like the rough diamond in the mine — intrinsically valuable, it is true — but as yet unpolished, uncut into brilliance and beauty...

About twelve months ago, Giuliani paid the debt of nature In him the little world of guitar-players lost their idol, but the compositions he has left behind him are a rich legacy to which the present and future generations will, we have no doubt, pay every homage of respect and admiration».

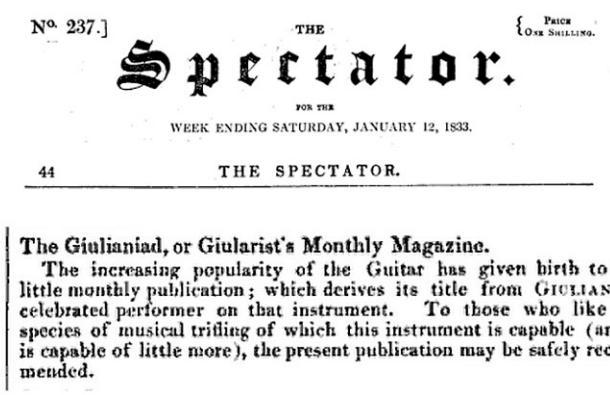
Mauro Giuliani. His performance and compositions // The Giulianiad, or Guitarist's Magazine. — London: Sherwood and Co., 1833.—No. I, Jan. — pp. 7-8. Факсимиле статьи, вместе с другими материалами номера, было воспроизведено в 1955 году в журнале «Гитар Ревю» (Guitar Review, No. 18, 1955).

Следует заметить, что высказанное несколько лет назад на одном из интернет-форумов мнение итальянского гитариста-композитора Анжело Джилардино (Angelo Gilardino), о том, что авторы журнала *The Giulianiad* якобы эксплуатировали в своих коммерческих целях имя Джулиани для более успешных продаж музыкальной продукции и для этого сознательно поддерживали у своих читателей веру в то, что Мауро Джулиани до сих пор жив (*«Они торговали ложью, достигнув в обмане верха бесстыдства, когда уверяли своих читателей, что Джулиани все еще жив»*, — писал Джилардино в одной из своих интернет-записей в декабре 1999 года), является абсолютно несостоятельным и не выдерживает никакой критики, поскольку, как мы видим, о смерти своего кумира журнал написал уже в самом первом номере.

В Музыкальной части *The Giulianiad*, как можно было и ожидать, преобладают сочинения самого Мауро Джулиани, а также его именитого современника Фернандо Сора (1778-1839). Значительную часть занимают песни (английские, немецкие, французские и итальянские) с аккомпанементом гитары.

В числе других, мало кому сегодня знакомых имен, встречающихся в журнале в качестве авторов гитарных пьес, мы не можем не выделить особо одно, поскольку оно принадлежит человеку, связанному с Россией, по меньшей мере, фактом своего появления на свет на ее земле. В журнале он значится как *Nüske* — Нюске. Кроме того, как мы уже упомянули в начале статьи, он являлся еще и одним из учредителей и активных участников журнала.

Его полное имя **Иоганн (Йоханн) Абрахам Нюске** (Johann Abraham Nüske; *англ.* John), — гитарист и композитор, учитель музыки. Родился в г. Архангельске (в некоторых источниках утверждается, что в Санкт-Петербурге, но последнее неверно), в России, предположительно в 1796 году. Филип Дж. Боун, называет его немецким музыкантом и гитаристом, хотя немцем он, очевидно, был только по происхождению и в Германии никогда не жил. Ок. 1815 г. он переехал в Англию, но лишь в 1851 г. стал подданным Великобритании. Около 1841 года перебрался из центрального Лондона, где проживал до этого, в г. Фарнэм в Суррэй (Farnham, Surrey), и занимался там издательством и книготорговлей, включая музыкальную литературу. Среди первых опубликованных композиций (1815-1819) произведения для скрипки и голоса с аккомпанементом фортепиано, известен также его вальс для фортепиано 1821 г. Произведения для гитары (главным образом небольшие и несложные пьесы) пользовались достаточно большой популярностью и публиковались с 1816 по 1840 год, но большая часть приходится на 1824-33 гг., в их числе и несколько опубликованных в *The Giulianiad*


Nº. 237.] THE Spectator. [Price One Shilling.
FOR THE WEEK ENDING SATURDAY, JANUARY 12, 1833.
44 THE SPECTATOR.

The Giulianiad, or Giularist's Monthly Magazine.
The increasing popularity of the Guitar has given birth to this little monthly publication; which derives its title from GIULIANI, a celebrated performer on that instrument. To those who like the species of musical trifling of which this instrument is capable (and it is capable of little more), the present publication may be safely recommended.

Информация о начале издания The Giulianiad в лондонском еженедельнике «Зритель» (The Spectator):

«Растущая популярность гитары вызвала рождение этого небольшого ежемесячного издания, которое получило свое название от ДЖУЛИАНИ, знаменитого исполнителя на этом инструменте. Для тех кто любит всякого рода музыкальные безделушки, на которые способен этот инструмент (а он способен и на немного большее), настоящее издание может быть смело рекомендовано».

Nº. 240.] THE Spectator. [Price One Shilling.
FOR THE WEEK ENDING SATURDAY, FEBRUARY 2, 1833.
THE SPECTATOR. 111

THE NEW GUITAR MAGAZINE, entitled "THE GIULIANIAD," the Second Number of which was Published on the 1st of February, contains twelve pages of beautiful Music, and Two Songs, one with French words, and one with English and German words, besides much interesting matter in the letter-press department. The Second Edition of No. I. for January is now ready, Price 2s. 6d.
"Some excellent Guitar Music, with agreeable information."—*Literary Gazette*, Jan. 5.
"This work may safely be recommended to guitar players."—*Spectator*, Jan. 13.
See also *Atlas* and *Dublin Express*.
Published by SUTHERWOOD and Co., 23, Paternoster Row; CHAPPELL, 50, New Bond Street; and DUFF, 65, Oxford Street.

Объявление о выходе 2-го номера журнала The Giulianiad

(1833). Среди сольных сочинений наиболее значительны: *Fantasia in A major* и *Fantasia on «God Save the King» in C major* (Boosey & Co., между 1816 и 1840); *Fantasia on the Air «My Lodging is on the Cold Ground» in G major*, посвященная Фердинанду Пельцеру (J. J. Ewer, ок. 1824); *Brilliant Variations on a Venetian Waltz in A major* (N. C. Bochsa, между 1825 и 1830); *The Three Celebrated Waltzes of Mozart, Beethoven & Weber [Reissiger], arranged for the Spanish Guitar* (C. Vernon, ок. 1827); *Fantasia on a celebrated Irish Air, «Eveleen's Bower», in E major* (Chappell, 1830). Издал также «легкую» школу для гитары, имеющую, однако, очень длинное полное название: *Instructions for the Spanish Guitar, Explaining in an Easy manner The Art of Playing upon that Instrument both as an Accompaniment for the Voice, and as a Solo Instrument, Illustrated with Arpeggios in the Principal Keys, together with a Selection of Twenty-Seven Popular Airs* (Cocks & Co., 1832). Помимо сольных сочинений, сделал также множество аранжировок для голоса и гитары, избранных оперных арий для гитары с фортепиано — *Souvenir de l'Opera pour Guitare et Piano. Airs Choisis* (N. Simrock) / Россини (4), Обер (1), Моцарт (5), Бетховен (2), и др. В 1850 году издал книгу своих поэтических переводов немецких поэтов. Музыка Нюске со временем большей частью была совершенно забыта, хотя его имя еще встречалось в гитарной литературе.

В последние годы жизни страдал умственным расстройством и умер 21 ноября 1865 года в психиатрической лечебнице (County Lunatic Asylum) в Уондзуорте, Суррей (Wandsworth, Surrey).

The Giulianiad — ценнейший памятник исторической гитарной литературы. Интерес к этому изданию никогда не угасал.

Статья «Я не люблю гитару. Критический разбор возражений против этого инструмента» («I do not like the Guitar. Being an Examination of the objections raised against that instrument») из 2-го номера *The Giulianiad* (Vol. I, No. 2, pp. 13-16), была перепечатана в 1903 году в мюнхенском журнале *Der Guitarrefreund* (IV, 3, ss. 29-3l).

В 1955 году некоторые из его материалов, в том числе и факсимиле статьи о Джулиани из 1-го номера, были помещены в журнале «Гитар Ревю» (*The Guitar Review; New York, Society of the Classic Guitar*), *№ 18*.

Его имя с приставкой «новый» — *Nova Giulianiad* — было избрано в качестве названия официального органа Международного гитарного союза *(Internationalen Gitarristische Vereinigung)*, созданного в 1981 г. в Гемании Йоргом Зоммермайером (Joerg Sommermeyer). Издававшийся им журнал — «*Nova Giulianiad – Saitenblätter für die Gitarre und Laute*» — выходил на немецком языке во Фрайбурге с 1983 по 1988 год.

В течение 1999-2002 годов номера *The Giulianiad* были опубликованы в переводе на итальянский язык в качестве приложения к миланскому гитарному журналу *Il Fronimo: rivista di chitarra* (Milano: Suvini Zerboni): *The Giulianiad: La rivista del chitarrista*.

У тех, кто смотрит на *The Giulianiad* сегодняшними глазами, конечно, легко найдется немало поводов покритиковать его создателей. Так, говорят, что аргументы в защиту гитары были порой слишком грубыми и прямолинейными, а тон отдельных статей чуть ли не агрессивным. Что высказывавшаяся не раз на страницах журнала озабоченность постепенным снижением интереса к гитаре из-за быстрого распространения фортепьяно и попытка противостоять этому выпячиванием, не всегда умелым, достоинств гитары, была непродуктивной. Но если заглянуть в российскую гитарную историю, то подобные настроения царили и там. Вспомним, как мыслили и выражались в отношении «соперников» гитары в России. Михаил Стахович, например, говорил о «подрыве» нанесенном гитаре, торбану и балалайке быстрым распространении в народе русской «гармоники», как продукта фабричной эпохи, и был горячо поддержан в этом Ап. Григорьевым: «...инструменты весьма удобные к аккомпанированию – вытесняются все более и более безобразными гармониками» *(См. «ИГвЛ» №№ 5-6, 2012, с. 45)*.

Высказываются также и, похоже, не безосновательно, предположения, что ряд отзывов и рецензий писался их авторами на самих себя, что не могло не сказаться на объективности оценок (но ведь подобная практика, согласитесь, нередкость и в наши дни). Безусловно, не может не вызывать удивления и непонимания тот факт, что

в журнале ни разу не было упомянуто имя Джулио Регонди, бывшего в то время, как известно, очень популярным в Лондоне. Английские газеты публиковали восторженные отзывы о его игре, а лондонская «Литературная газета» *(The London Literary Gazette and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences, Etc.)* в номере от 16 июля 1831 года назвала Регонди «Паганини гитары». Более того, в сентябре того же года «Атенеум» *(The Athenæum)* сообщала, что ей удалось выяснить мнение о нем самого Паганини, который, по словам газеты, выразил свое «безграничное удивление и восторг по поводу исполнения юного Регонди» (№ 201 от 3 сентября 1831 г.). Возможно, к тому были какие-то «негитарные» причины. Если так, то об этом можно лишь сожалеть. Но все эти частности нисколько не умаляют главного значения того, что мы получили благодаря тому, что когда-то такой журнал, хотя и просуществовавший совсем недолго, все-таки состоялся: это память о гитаре и гитаристах того времени, их мнениях, настроениях и предпочтениях...

В следующий раз подобное специализированное гитарное периодическое издание появилось в Великобритании только в середине XX века — в 1951 году в г. Челтнем (Cheltenham) начал печататься журнал *Guitar News*, основанный Уилфридом М. Эплби (Wilfred Morrison Appleby, 1892-1987). Журнал, выходивший раз в два месяца как официальный орган *Международной ассоциации классической гитары* (International Classic Guitar Association), просуществовал гороздо дольше своего предшественника и перестал выходить лишь в 1973 году (последним стал 191 номер журнала).

ГУММЕЛЬ, Иоганн Непомук (1778–1837) – известный пианист, композитор и преподаватель фортепиано. В 1786 году учился у Моцарта в Вене. Еще будучи 10-ти летним вундеркиндом, с 1788 по 1893 год в сопровождении отца совершил концертное турне в Данию и Англию, после чего продолжил учёбу у Альбрехтсбергера и Сальери. В 1804 году Гуммель, по рекомендации Йозефа Гайдна, поступил на должность капельмейстера капеллы князя Николауса Эстергази в Айзенштадте. Некоторое время он жил и работал в Вене как преподаватель музыки. В 1816 году работал главным капельмейстером в Штутгарте, а в 1819 году был приглашён в Веймар на аналогичную должность. В Вене Гуммель имел тесные творческие контакты с Мауро Джулиани. В 1815 году вместе с Джулиани и Йозефом Майзедером он дал 6 подписных (дешёвых) концертов, кульминационным моментом которых были Вариации Гуммеля *„La Sentinelle“* op. 71, для вокала, фортепиано, скрипки, гитары, виолончели и хора (издательство «*Haslinger*»).

Гуммель оркестровал Третий концерт Джулиани (op. 70) и сочинил несколько произведений для малых смешанных инструментальных составов: *„Grand Sonate“* для фортепиано и мандолины c-moll, op. 37a; *„Grande Serenade“* для фортепиано, гитары, кларнета и контрабаса (или флейты и виолончели), op. 63, Wien, «Artaria & Co.»; *„Serenade“*, op. 66 (издательство и состав те же). В каталоге библиотеки «Musikfreunde» в Вене находятся: *„Serenade“* C Dur, op. 62 и *„Walzer für den Apollosaal“* (для фортепиано и гитары), op. 91; *„La Sentinelle“* для вокала, гитары, виолончели и контрабаса ad. lib., op. 71; *„Grand Potpourri“* для фортепиано и гитары, op. 53; концерт G-Dur для мандолины и оркестра op. 73.

Natalia Karatjeva. Die Gitarre als Ensembleinstrument im Wiener Biedermeier, SVH 2012.

ДИАБЕЛЛИ, Антон — австрийский композитор, гитарист, пианист, преподаватель и крупнейший венский музыкальный издатель 19-го века. Родился 5 сентября 1871 года в городе Матсе под Зальцбургом и умер 8 апреля в Вене. Первые уроки музыки Диабелли получил у своего отца. В семь лет он поступил в хор мальчиков в монастырь *Michaelbeuern* и оттуда в 1790 в Зальцбургскую капеллу. В 15 лет Диабелли, по желанию родителей, пошёл на духовную службу в аббатство *Raitenhaßlach*, где продолжал заниматься музыкой. После ухода Диабелли из баварского монастыря, Михаэль Гайдн, который находился с ним в постоянной переписке и рецензировавший его сочинения, рекомендовал Диабелли своему брату Йозефу Гайдну в Вене. В 1803 году он прибыл в Вену, где начал свою деятельность преподавателя фортепиано и гитары. В 1818 году Диабелли с Петером Каппи организовали издательство *«Cappi & Co.»*. В 1824 он основал собственное издательство *«Diabelli & Co.»*. Позднее Диабелли объединился с Антоном Шпиной, который тоже занимался гитарой. Издательская деятельность Диабелли познакомила его с венскими композиторами. Он был главным издателем Шуберта, Черни, Штрауса и Ланнера. Бетховен сочинил вариации на одну из тем Диабелли op. 120 для коллективного музыкального проекта *«Vaterländischer Künstlerverein»*. Наряду с учебно-методической литературой, Диабелли сочинил огромное количество произведений и обработок для инструментальных ансамблей, состоящих из скрипки, альта, виолончели, флейты, гитары и фортепиано. Для гитары он писал сонаты, сонатины и серенады в ансамбле со смычковым или духовым инструментом или с фортепиано. Диабелли написал клавир трёх концертов Джулиани (op. 30, op. 36, op. 70). Он сделал много аранжировок оперных мелодий для сольной гитары, а также огромное количество песен в сопровождении гитары. Их, бросающаяся в глаза лёгкость и простота, приводят, по сей день, к недооценке композиций Диабелли. Но эта музыка, с одной стороны довольно точно отражает музыкальные потребности того времени, а с другой, обеспечивает сегодня полезным, средней сложности учебным материалом и несложным концертным репертуаром. Многочисленные духовные, камерные и фортепианные произведения Диабелли также соответствуют принципу лёгкости и доступности в исполнении. В его родном городе Матсе проходит ежегодный фестиваль камерной музыки *„Diabelli Sommer“*.

Natalia Karatjeva. Die Gitarre als Ensembleinstrument im Wiener Biedermeier, SVH 2012.

Биографии И. Гуммеля и А. Диабелли предоставлены доктором философии Наталией Каратеевой (Австрия), автором монографии «Гитара, как ансамблевый инструмент венского Бидермейера».

The 1st Volume of THE GIULIANIAD is just Completed
Containing 6 Nos. The following are the Contents.

CONTENTS OF No 1.

Musical Literature.	Music.
Introduction.	1st Four Pages (Popular Music) Six popular Airs (Easy)
On the capabilities of the Guitar	2nd Four Pages (Classical Music) four Pieces by Giuliani.
Stanzas to my Guitar by E. M.	3rd Four Pages (Vocal Music) Song "Fair Evening Star," by Miss E. Mounsey.
Giuliani... His performances & compositions.	
On the comparative Merits of the Piano Forte and Guitar as an Accompaniment to the Voice.	
Reviews of Music. Chit Chat &c.	

CONTENTS OF No 2.

Musical Literature.	Music.
"I do not like the Guitar" being an examination of the objections raised against that instrument.	Four Pages of Popular Airs, Music by Sor.
Guitar Song by Mrs. L. Miles.	Song with French Words.
Westminster Review and Guitar.	Song by Weber, with English and German Words.
The Farewell Gift by W. Ball.	Waltz, by Sor.
Reviews, Chit Chat &c &c.	

CONTENTS OF No 3.

Musical Literature.	Music.
Horace's Cithara or Guitar.	Four Pages of Popular Airs.
Sing to thy Sweet Guitar.	German Song (German and English Words)
The Fancy Ball, a fragment.	Theme Varied by Giuliani.
Extracts from Gardiner's Music of Nature.	Theme by Sor.
Foreign News, Chit Chat &c.	Song, "The Captive to his Guitar."
Sor: His compositions & performance.	Italian Song, "La Smorfia."
	German Song, "Der Frühlings. abend."

CONTENTS OF No 4.

Musical Literature	Music.
Observations on Music in preceding numbers.	Andantino & Larghetto by Sor.
On Public performances on the Guitar.	Swiss Waltz, Galopade, & German Air.
The Minstrel's Lay.	Waltz & Monferrino by Giuliani.
Review of Music.	God save the King & Variations.
Musical Intelligence.	Song, "I hail thee in thy beauty."
	Minuet & Alpine Sanger.
	Allemand & Waltz.
	2 French Songs.
	English Song, "My heart is with thee."

CONTENTS OF No 5.

Musical Literature	Music.
The Cithara of the Ancients, the Modern Guitar.	Song "El inocente Pastor" De Bueto.
Guitar Professors, Guitar Makers & Sellers.	Grand Variations on the French Air "Portant pour la Syrie" by Giuliani.
Notices of Concerts, Miss Mounsey's, Messrs. Dressler & Pelzer's, Miss Bruce's, Mr. Schulte's, Mr. Sugrinir, Miss Fanny Woodhams, and Miss E. Healey's.	Theme by Mozart, varied by Nüske.
	Gebet während der Schlacht.
	Prayer during battle by Himmel.
	German Song.

CONTENTS OF No 6.

Musical Literature.	Music.
Instructions to My Daughter for playing on the Enharmonic Guitar.	Fantasia by M. Giuliani.
Pelzer's Instructions.	Divertimento by M. Nüske.
Foreign Guitar Makers & English Music Sellers.	Canzonet, by Donald Walker.
Reviews, Chit Chat &c.	Spring Song of the Poles in 1831.
	Song, "The Wish," by W. Newland.
	Song, "The Warrior to his Son."
	Song, "The Hermit's Evening Song."

Страница из THE GIULIANIAD с содержанием
1-го тома журнала (№№ 1-6)

The Giulianiad, or Guitarist's Magazine.

Volume 1

No. 1

Introduction *1-2*
On the capabilities of the guitar *3-5*
Stanzas "To My Guitar" by E. M. *6*
Giuliani. His performance & compositions *7-8*
On the comparative Merits of the Piano-Forte and Guitar, as an accompaniment to the Voice *9-11*
Review of Music (Horetzky) *11*
Musical Intelligence, Chit-Chat, etc. *12*

Music

No. 1 March *1*
No. 2 Waltz *1*
No. 3 Tyrolienne *2*
No. 4 Ländler *2*
No. 5 Allegretto. Miss Elizabeth Mounsey *3*
No. 6 Andantino (listed as by Paganini in Vol. I, No. 4) *3*
No. 7 Queen of Prussia's Favorite Waltz *4*
Solo by Giuliani (from his 3rd Concerto) *5*
Introduction and Thema by Giuliani *6-7*
March. Giuliani *8*
Fair Evening Star. Words by E. J. J., Music by Miss Eliz. Mounsey *9-12*

No. 2

"I do not like the Guitar", being an examination of the objections raised against that instrument *13-16*
Guitar Song. By Mrs. L. Miles *17*
The Westminster Review and Guitar *18-20*
The Farewell Gift by W. Ball *21*
Review of Music (Neuland, Nuske, Horetzky, Eulenstein, Giuliani, Horetzky, Smith) *22-23*
Musical Intelligence, Chit-Chat, etc. *24*

Music

No. 1 Quick March *13*
No. 2 Aussitot que: La Lumiere *14*
No. 3 Air Montagnard *14*
No. 4 Danse Favorite du Ballet D'arsene *14*
No. 5 Waltz. Giuliani *15*
No. 6 My Lodging is on the Cold Ground *15*
No. 7 J. Rousseau (Rousseau's Dream) *16*
No. 8 (The Captive Knight to His Guitar) *16*
Andante Maestoso. F. Sor *17*
Andante Pastorale. F. Sor *18-19*
(vocal work) *20-21*
Why my heart. Words by W. Ball, Music by C. M. von Weber *22-23*
Waltz by Sor *24*

No. 3

Horace's Cithara or Guitar *25-26*
Sor *27-28*
Sing to thy Sweet Guitar. W. Hall *29*
The Fancy Ball, a fragment. By Mrs. L. Miles *30-31*
Interesting Musical Facts (Extracte from Gardiner's Music of Nature.) *32*
Review of Music (Horetzky, Sagrini/Osborne, Giuliani, Nuske) *33-34*
Foreign Musical News. Constantinople. Paris. *34-35*
Musical Intelligence, Chit-Chat, etc. *36*

Music

No. 1 Theme. J. Kreutzer *25-26*
No. 2 Galopade *26*
No. 3 *27*
No. 4 *27*
No. 5 *28*
No. 6 Berton *28*
Fröhlich und wohlgemuth *29*
Theme.Varied by Giuliani *30-31*
Theme by Sor *31*
Song. "The Captive to his Guitar". Words by W. Ball *32-33*
Italian Song. "La smorfia sella". F. Bianchi *34-35*
German Song. "Der Frühlings-abend" *36*

No. 4

Observations on Music in preceding numbers *37*
On Public performances on the Guitar *38-40*
Review of Music (Neuland) *41*
The Minstrels Lay *41*
Review of Music. Musical Intelligence, Chit-Chat, etc. *42*

Music

No. 1 & 2 Andantino & Larghetto by Sor (from Op. 35) *37*
No. 3-5 Swiss waltz, Galopade & German Air *38*
No. 6 & 7 Waltz & Monferrino by Giuliani *39*
God save the King. By J. Kreutzer *40*
Song. I hail thee in thy beauty. The Words by W. Ball *41*
Tempo di Minuetto. Composed for and presented to the Editor of this Work by J. W. Millais. *42*
The Alpin Sanger (The Original Air) *42*
The Favorite Allemande from the Pantomime "The Magic Scissars" *43*
Waltz *43*
Le Souvenir du Pays. Tyrolienne. Musique d'Amédée de Beauplan *44-45*
Le petit Tambour *46-47*
English Song. "My heart is with thee" The music by C. M. Weber. The words by W. Ball. *48*

No. 5

To the Editor of the Giulianiad *43*
The Cithara of the Ancients – The Modern Guitar *43*
Guitar Professors, Guitar makers & Sellers. *44-45*
Public Concerts *46-50*
Music
"She is Lovely as the Morning" El inocente pastor. Composed by

Don F. del Busto. The words by W. Ball *49*
Grand Variations on the French Air Partant pour la syrie Composed by Mauro Giuliani. Op. 104. *50-55*
Thema by Mozart. Arranged for the Guitar with Variations by J. A. Nuske *56-57*
Gebet Während der Schlacht. Prayer during battle by Himmel. Translated from the German of Theodore Koerner by W. Ball *58-59*
"Homeward I Hasten" (German Air) The words by W. Ball *60*

No. 6

Instructions to My Daughter for playing on the Enharmonic Guitar, by a Member of the University of Cambridge. Goulding and D'Almaine *51-53*
Review of Music (Pelzer, Neuland, Huerta, Pratten, Kuczynski, Giuliani) *53-55*
Foreign Guitar makers & English, Music Sellers *56-57*
Reviews, Musical Intelligence, Chit-Chat, etc. *58*
Opinions of the Press on "The Giulianiad" *59*
(ad) Giuliani's Third Concerto *60*

Music

Fantasia by M. Giuliani. Opera 62 *61-67*
Divertimento by J.A. Nuske *68*
Thema di Mozart *68-69*
"Gone Down is the Sun" Canzonet by Donald Walker *70-71*
Spring Song of the Poles in 1831. The words by W. Ball *72*
Song. "The Wish" by W. Neuland. The words by W. Ball. *73*
Song. "The Warrior to his Son". The words by W. Ball *74-75*
Song. "The Hermit's Evening Song. The words by W. Ball *76*

Volume 2 (Music)

No. 7

My Home in the Forest. The Words by W. Ball. German Air. *77*
La Sentinelle with Variations. Op. 91. Composed by M. Giuliani *78-83*
Der Todtengräber. "Strew, with me, those tribute roses". The English words by W. Ball. German Air. *84-85*
"If you're cashless, now-a-days." "Sans argent, comptant." Tyrolienne. The English words by W. Ball. Music by Weber. *86-87*
"Sie ging zum. Sontag's Tanze." The Linden Tree. The English words by W. Ball. German Air. *88-89*
May Morn. The words by W. Ball. The Melody by Mozart. *90-91*
"Time is Speeding." Canzonent. The English words by W. Ball. Music by I.C.T. Muneke *92*
Minuetto. Composed by W. Matiegka. *93*

No. 8

Galopade *95*
Con quell' occhietto. Blangini. *96-97*
Sereny. Spanish Song *98-99*
Spanish Waltz *99*
Hope told a flatt'ring tale *100-101*
Al tempo felice *101*
Du! Du! *102-103*
Andante con var. par F. Calegari *104-107*
"Let my lot rest unknown" The song of Kosciusko. The words by W. Ball. Arranged by Mrs. Davies. *108-109*
The Swiss Boy *110*
Non più mesta *110*

No. 9

Memory. The Words by W. Ball *111*
"Dost thou remember him?" Duett. From a German Opera, on the Subject of Kosciusko. Arranged by Mrs. Davies. *112-114*
"Al tempo felice." Italian Air. *115*
"Midnight is here!" Notturno. For two voices. The words by W. Ball *116-117*
The Song of Joseph. Music by Mehul. The words by W. Ball *118-119*
German Air with Variations by F. Pelzer *120-126*

No. 10

The absent one. W. Ball *127*
Faintly when dies the vesper sound. W. Ball *128-129*
The Water Party. Die Schiffahrt. Hurka. *130-131*
Les Adieux à la Suisse. Composée par Bruguière. *132-133*
Thema. Secondo. F. Horetzky *134*
Thema. Primo. F. Horetzky *135*
Rondino. M. Giuliani. *136-137*
Larghetto Amoroso. F. Carulli. *138-139*
The Castle. The Music by Pacini. The words by W. Ball. *140-141*
Theme. F. Carulli. *142*

No. 11

"Sweet, Good-night!" Serenade. The words by W. Ball *143*
"Oh! Cease, love, to grieve thee." Arietta. The words by William Ball *144-145*
The Minstrel's Home. Song. Styrian Air. The words by William Ball 1*46-147*
Extract from Lagnani [Legnani]. Op. 64. *148-150*
German Air *151*
"Ye Happy ones!" A Song. By a Lady. *152-153*
"Minnesold." (German) *154*
Exercises, or Solfeggi for the Voice and Guitar. *155-158*

No. 12

"Softly fall the dew's of night" Wiener. The words by Miss M.L. Baillie *159*
Extract from Horetzki's Op. 16 *160-163*
"The Soldier's Flask." "Die Flasche." German. The words by W. Ball. *164-165*
Yes, these are the meadows. Composed by John Parry. *166-167*
The Deceived. German. The words by W. Ball *168-169*
"Angel of Peace." Hungarian Air. The words by W. Ball. *170*
O Listen, Listen, Lovers! *171-173*
Veneziana Air *174*

Volume 3 (Music)

No. 13

"Why should I seek another land" The words by W. Ball *175*
The Favorite Reichstadt Waltz *176*
Marcia *177*
Galoppade *178*
German Air *179*
"Oh! Lady, ask me not, I pray." Signr. Lanza. *180-183*
Le Retour de Pierre *184-185*
"My Sister Jane!" J. Valentine *186-187*
The Ruined Home. The words by W. Ball *188-189*
Rondo. By Giuliani *190-194*

References:

Heck, Thomas. Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer. Columbus: Editions Orphée, 1995. Appendix V, page 270.

Clarke, Sarah. The Career of Ferdinand Pelzer (1801-1864) in Britain from c. 1829 until 1864 with Particular Reference to his Work with the Spanish Guitar and the Singing Class Movement. The Open University, 2011. Unpublished MA dissertation.

Digital Guitar Archive website:
http://www.digitalguitararchive.com/2012/02/giulianiad-contents/

МАЙЗЕДЕР, Йозеф (Mayseder[1], Joseph, 1789-1863) — скрипач-виртуоз, преподаватель и композитор. В 1816 году поступил на работу в венский придворный оркестр, а в 1820 году получил должность первого скрипача в придворной венской опере и в 1835 году стал придворным камерным виртуозом. В 1815/16 годах играл в домашних концертах вместе с Иоганном Непомуком Гуммелем. С 1817 по 1822 г. устраивал домашние концерты у своего ученика Винченцо Нойлинга, которые вначале были посвящены исключительно квартетной музыке, но позже, благодаря участию Игнаца Мошелеса и Мауро Джулиани, были расширены. Его совместная работа с Гуммелем и, позже, с Мошелесом и Джулиани приводила иногда к совместным композициям: *«Sérénades»* ор. 63 и 66 Гуммеля совместно с Джулиани и Майзедером (Вена, 1815 г.) и *«Der Abschied des Troubadours, Unterhaltungsstück für Gesang, Pianoforte, Guitarre und Violine mit abwechselnden Variationen»* (Вена, 1818 г.). Майзедер сочинял много салонной музыки и заказных произведений, прежде всего вариаций для различных составов. Так возникли *«Conzert-Variationen»* ор. 43 (1827 г.) в версиях для скрипки и оркестра, скрипки и фортепиано или гитары, скрипки и струнного квартета, флейты и фортепиано или гитары, виолончели с оркестром или со струнным квартетом, виолончели с фортепиано или гитарой.

[1] Vgl. Zuth, Mayseder Josef, „Handbuch der Laute und Gitarre“, Wien 1926, S. 191. Vgl. zum folgenden auch Finscher, Ludwig, Artikel „Mayseder, Joseph, Josef“ in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik in 17 Bänden, Personenteil, Bd. 11, Kassel/Stuttgart 2004, Sp. 1412-1416.

МОШЕЛЕС, Игнац (Moscheles, Ignaz, 1794–1870) — известный пианист-виртуоз, композитор и дирижёр. Учился у Фридриха Дионисуса Вебера, позже у Альбрехтсбергера и Сальери. В 1825 году стал профессором музыки лондонской академии и в 1846 г. — преподавателем фортепиано Лейпцигской консерватории. Благодаря знакомству с Джулиани и Гуммелем, Мошелес стал ближе к гитаре. Он сам играл на гитаре и был гитарным учителем. В 1813 году исполнял с Джулиани *«Grand Duo»* (Большой концертный дуэт для гитары и фортепиано или для двух фортепиано), которое они вместе сочинили. Им написана партия фортепиано для совместного с Джулиани и Майзедером сочинения *«Der Abschied des Troubadours, Unterhaltungsstück für Gesang, Pianoforte, Guitarre und Violine mit abwechselnden Variationen»* (Вена, 1818). В 1821 г. Мошелес поселился в Лондоне, где давал концерты вместе с гитаристом Джулио Регонди.

Natalia Karatjeva. Die Gitarre als Ensembleinstrument im Wiener Biedermeier, SVH 2012.

МОЛИТОР, Симон (Molitor[1], Simon, 1766-1848) – австрийский музыковед, композитор, скрипач и гитарист. Был важнейшим и лучшим представителем «венской гитаристики»[2] предджулианиевского периода. Родился 3 ноября 1766 года в Некарсульме (земля Баден-Вюртемберг) и умер 21 февраля 1848 года в Вене. Ещё в детском возрасте Молитор получил первые уроки музыки у своего отца, регента церковного хора, научившего его игре на фортепиано и скрипке. В восемнадцать лет он бросил университет, чтобы начать жизнь концертирующего скрипача виртуоза. В конце восьмидесятых годов 18-го века Молитор приехал в Вену, чтобы учиться композиции у аббата Фоглера. В 1796–97 годах он работал директором оркестра в Венеции, где увлекся гитарой и занялся ее изучением. В 1798 году стал чиновником военного ведомства в Вене. В его служебные обязанности входили постоянные поездки в Германию, северную Италию и другие страны Адриатики. Молитор продолжал работать в этом ведомстве до 1831 года. После выхода на пенсию он посвятил себя музыке и занялся историческими исследованиями оркестра венского двора и придворной оперы. Молитор сочинил произведения для оркестра, концерты для скрипки и кларнета, струнные квартеты, вокальные композиции. Между 1832 и 1842 годами он постоянно устраивал в своём доме музыкальные академии, которые, практически без исключения, были посвящены старинной музыке 16 – 18-го веков. Молитор, наравне с Рафаэлем Георгом Кизеветтером, с которым он был дружен, может считаться основателем австрийского музыковедения. Вместе с Вильгельмом Клингенбруннером он написал гитарную школу: *«Versuch einer vollständigen methodischen Anleitung zum Gitarrespielen...»* («Попытка полного методического введения в игру на гитаре, вместе с приложением, представляющего самое необходимое из учения о гармонии по упрощенной системе»), которая была напечатана в 1812 году в издательстве «Haslinger». В ней содержались указания о музыкальных выразительных средствах и возможностях звучания гитары, что для того времени было большим новшеством. Им написно много произведений для сольной гитары и гитары в ансамбле с другими инструментами. Особое внимание обращает на себя его *Große Sonate für die Guitare allein op. 7* (Большая соната для гитары соло), к которой он написал объёмное предисловие, где рассказывает об истории гитары и о некоторых особенностях исполнения на ней.

[1] Vgl. Zuth, Josef, „Handbuch der Laute und Gitarre“, Wien 1926, S. 199 und Zuth, Josef, „Simon Molitor und die Wiener Gitarristik um 1800“, Wien 1920. Vgl. zum folgenden auch Hindrichs, Thorsten, Artikel „Molitor, (Alois Franz) Simon (Joseph)“ in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik in 17 Bänden, Personenteil, Bd. 12, Kassel/Stuttgart, 2004, Sp. 312-314.

[2] Понятие «венская гитаристика» ввёл Josef Zuth в своей диссертации „Simon Molitor und die Wiener Gitarristik um 1800“.

Биографии предоставлены доктором философии Наталией Каратеевой (Австрия).

СВОЕГО НЕ ОТДАДИМ, НО И ЧУЖОГО НЕ НАДО

К истории одной «крылатой фразы»

Виктор ТАВРОВСКИЙ

Кому из гитаристов, да и просто любителей гитарной музыки, не знакомо выражение «гитара – это оркестр в миниатюре», или его варианты: «маленький оркестр», «миниатюрный оркестр», «оркестр в кармане»... С давних пор его приписывают то Бетховену, то Берлиозу, то обоим сразу: мол, Бетховен сказал, а Берлиоз позже повторил вслед за ним это понравившееся ему сравнение.[1] По самой распространенной версии, будучи восхищен звучанием гитары в руках Мауро Джулиани, Бетховен назвал ее «оркестром в миниатюре». Кем и когда была запущена в оборот эта история, установить сегодня уже не представляется возможным, но вскоре она стала столь популярна, что в XX веке попала почти во все книги по истории гитары и даже в самые авторитетные гитарные справочники и энциклопедии[2] (достаточно назвать фундаментальный труд Мориса Дж. Саммерфилда «Классическая гитара: ее развитие, музыканты и личности, начиная с 1800 года» (Maurice J. Summerfield. The classical guitar: its evolution, players and personalities since 1800» (1-е изд. — 1980), выдержавшую к 2002 году 5 изданий: «В 1806 году Джулиани поселился в Вене, одном из крупнейших музыкальных центров Европы. Здесь он сделал в высшей степени успешную карьеру как педагог и концертный исполнитель. Его музыкальность и артистичность, как говорят, вдохновили Бетховена сказать, что «гитара это миниатюрный оркестр», высказывание, спустя годы использованное Берлиозом».[3] Ссылок на первоисточник (за неимением, надо полагать, сведений о таковом) авторы не сообщали, и лишь некоторые изредка ссылались на более раннюю публикацию, в которой уже присутствовало это ставшее «крылатым» выражение.

К огромному разочарованию всего гитарного мира следует признать, что, очевидно, ни Бетховен, ни Берлиоз, к нему отношения не имеют. Однако, воскресни сейчас Бетховен из мертвых, ему, наверно, было бы проще признать, что он таки назвал когда-то гитару «маленьким оркестром», чем настаивать на противном, поскольку даже такому гиганту теперь было бы очень непросто противостоять суммарному авторитету всех имен и изданий, «свидетельствующих», что «герр Бетховен, под впечатлением от игры первого гитариста-виртуоза Мауро Джулиани, слышанной им в городе Вене такого-то числа, месяца, года, публично произнес, что гитара подобна маленькому оркестру, заключенному в ней самой», ну, или что-то в этом роде...

На мой взгляд, у писателей, первыми приписавших авторство высказывания как Бетховену, так и Берлиозу (а они, безусловно, должны существовать, даже если мы никогда и не откроем их имен), не было злонамерен-

---

[1] Но не только этим двоим. Среди тех, кого зачисляли в авторы высказывания, встречаются также Дебюсси, Паганини, Моцарт, Штраус... Создается впечатление, что иногда его приписывали то ли тому, кто первым в голову пришел, то ли тому, кому, как «кажется», оно принадлежит, либо могло бы принадлежать. Так, журнал *Guitar & Lute* в двух публикациях 1979 года, умудрился назвать аж двух «авторов». На стр. 16 № 8, в интервью Генри Адамса (Henry Adams) с гитарным мастером Хосе Рамиресом (Jose Ramirez) из уст последнего звучит имя Клода Дебюсси: Это аналогия именно Клода Дебюсси, что гитара есть оркестр в миниатюре «It is the analogy of *Claude Debussy* that the guitar is an orchestra in miniature» (Guitar & Lute Magazine. No. 8, p. 16), а на стр. 37 № 10, в статье Джерри Лобдилла (Jerry Lobdill) о концерте Карлоса Барбоса-Лимы (в рубрике Concert Review), им становится Паганини: «Великий скрипач, композитор и гитарист-любитель Никколо Паганини, говорят, заметил однажды, что гитара есть «оркестр в миниатюре». Никаких сомнений в истинности этого утверждения не оставил Карлос Барбоса-Лима, вышедший в прошлый четверг на сцену театра Парамаунт» (The great violinist, composer and amateur guitarist, *Niccolo Paganini* is said to have remarked once that the guitar is «an orchestra in miniature». Lingering doubts about the truth of this statement were laid to rest last Thursday evening at the Paramount Theatre when Carlos Barbosa-Lima took the stage) (Guitar & Lute Magazine. No. 10, 1979, p. 37). Забегая немного вперед, заметим, что независимо от того, говорил или нет Дебюсси (1862-1918) нечто подобное, к моменту его рождения выражение уже имело широкое распространение, так что к его появлению он совершенно точно никакого отношения не имеет. Что касается Паганини, то с ним связано несколько интересных высказываний, касающихся гитары, о которых мы поговорим отдельно чуть ниже, но ни в одном из них не говорится о гитаре как об оркестре в миниатюре.

[2] Можно, впрочем, смело утверждать, что оно перешагнуло рамки строго «гитарной» литературы. К примеру, в широко известной 2-томной биографии Берлиоза, написанной известным американским историком культуры Жаком Мартеном Барзеном (Jacques Barzun, 1907-2012) «Берлиоз и век романтизма» (Berlioz and the Romantic Century) встречаем такое примечание: «The instrument that Berlioz mastered, and *that he rightly compared to a miniature orchestra*, was the classic guitar, equipped with three gut and three silver-wound strings.» (Прим. 3 на стр. 35, по изд.: Columbia University Press, 1969. 1-е изд. вышло в 1949 г.) – «Инструментом, которым мастерски владел Берлиоз, и *который он справедливо сравнивал с миниатюрным оркестром*, была классическая гитара, оснащенная тремя жильными и тремя витыми струнами, обвитыми серебряной нитью» (выделено нами – *В. Т.*). Ниже мы еще раз вернемся к этому источнику и поговорим о нем более подробно.

В одной из самых крупных универсальных энциклопедий, издающихся на английском языке, — «Американской энциклопедии» / The Encyclopedia Americana. International Edition. Complete in Thirty Volumes, First published in 1829. — в статье «Гитара», подписанной Ширли Флеминг (1929-2005), в 1967-1991 гг. являвшейся редактором старейшего музыкального журнала США «Музыкальная Америка» (Shirley Fleming, Editor of «Musical America»), утверждается: «В числе композиторов девятнадцатого века, писавших для гитары, Фердинандо Карулли и Мауро Джулиани — оба итальянцы, хотя Джулиани жил в Вене, где его игру услышал Бетховен и в этой связи назвал гитару «миниатюрным оркестром в себе» (Nineteenth century composers who wrote for the guitar include Ferdinando Carulli and Mauro Giuliani — both Italians, though Giuliani lived in Vienna, where Beethoven heard him play and commented that the guitar was a «miniature orchestra in itself») (Grolier Incorporated, 1985. P. 593).

[3] «In 1806 Giuliani settled in Vienna, one of the great musical centres of Europe. There he led a highly successful career as a teacher and recitalist. His musicianship and artistry are said to have inspired Beethoven to say that «The guitar is a miniature orchestra», a comment used by Berlioz years later» (The Classical Guitar. Its Evolution, Players and Personalities Since 1800 by Maurice J. Summerfield. Ashley Mark Publishing Company 2002).

ного умысла исказить музыкальную историю и создать устойчивый миф, которым не только современное им, но и будущие поколения будут введены в заблуждение относительно истинных мнений великих музыкантов о гитаре. Нельзя исключить, что в его появлении виновен не один, а множество авторов, в последовательной передаче которыми высказывания, где первоначально, возможно, присутствовала лишь вероятность или косвенное предположение о принадлежности фразы Бетховену (равно как и Берлиозу), оно со временем трансформировалось в форму категоричную и однозначную, не допускающую сомнений в их авторстве. Возможна, конечно, и изначальная «отсебятина» — по глупости, недоразумению, просто ради «красного словца», как говорится, «бес попутал», повлекшая за собой непредвиденные последствия. А может, правы и те, кто считает, что это была все-таки сознательная провокация кого-то из «борцов за права гитары» в музыкальном мире, не придумавшего ничего лучше, как воспользоваться в целях поднятия ее авторитета громкими именами и выдать своим противникам — «А нате вам!»... Как бы там ни было, но сегодня в этих «последствиях» приходится разбираться нам...

Известный американский историк гитары и издатель М. Офи потратил, по его словам, нескольких лет на изучение литературного наследия Бетховена и Берлиоза, и литературы о них, но так и не нашел ни единого фактического подтверждения авторства хотя бы одного из них. Исследователь пришел к выводу, что это всего лишь современный (популярный, обывательский) миф, или, иначе говоря, история, выдаваемая за реальную, «городской фольклор», – «urban legend» – дословно: «городская легенда». Не удалось сделать этого и нам, хотя и мы приложили к тому немало собственных дополнительных усилий.

Не берусь утверждать со стопроцентной уверенностью, но по тем материалам, которые попали в поле моего зрения, очень похоже, что «авторским», т. е. выдаваемым за именами Бетховена, Берлиоза и др., это высказывание стало преподноситься лишь с началом прошлого, 20-го века (т. е. именно в это время и произошло «рождение мифа»), а до того употреблялось как вполне анонимное, не имеющее конкретного автора, но уже устоявшееся и обычное определение при характеристике богатой и виртуозной игры на гитаре. Углубиться как можно дальше в историю появления самого этого выражения как такового мы тоже постараемся чуть дальше в нашей статье.

Не будем забывать также и о том, что выражение «оркестр в миниатюре» или «миниатюрный оркестр» появилось и употреблялось в литературе не исключительно в связи с гитарой и гитарной игрой. Его применяли и применяют до сих пор в отношении самых разных музыкальных инструментов, но безусловным лидером является, конечно же, фортепиано.

Интересно, что в 1830 году фортепиано (как «маленький оркестр»!) и гитара стали *в паре* «моделью» (примером) для диалога на музыкальную тему в изданном в Лондоне французско-английском пособии по современной разговорной французской речи (подобном тем, что мы сегодня называем иностранный язык «в диалогах»), призванном, очевидно, научить английских дам вести по-французски (либо французских — по-английски) светские беседы на любые темы. Там на стр. 63 мы встречаем следующий любопытный диалог (для экономии места опустим французскую и приведем только английскую часть с ее русским переводом):

UPON MUSIC / О МУЗЫКЕ
Mr. M. and Miss L. / Мистер М. и мисс Л.

Mr. M. — To which instrument have you given the preference?
М-р М. — Какому инструменту вы отдаете предпочтение?

Miss L. — I intend to begin with the piano, and if I make any progress, I will then learn the guitar.
Мисс Л. — Я намерена начать с фортепиано, и если добьюсь некоторых успехов, то буду затем учиться игре на гитаре.

Mr. M. — I approve of your choice. The piano, without doubt, is the finest of all instruments: it forms of itself *a little orchestra.* As to the guitar, it is a very fashionable instrument, the execution of which, however, is somewhat confined, but a perfect accompaniment to the voice.
М-р М. — Я одобряю ваш выбор. Фортепиано, без сомнения, является лучшим из всех инструментов: оно само по себе является *маленьким оркестром*. Что касается гитары, то это очень модный инструмент, употребление которого, правда, несколько ограничено лишь прекрасным аккомпанементом голосу.

Miss L. — I sing a little, and that has given me the desire to learn the guitar. Do you know any person who teaches it?
Мисс L. — Я немного пою, и это придает мне желания заниматься гитарой. Знаете ли вы человека, который этому учит?

Mr. M. — Yes; I know perfectly well an excellent teacher, a Mr. D. He is a pupil of the conservatoire of music at Paris: he sings English, French, and Italian, all equally well, and composes very prettily.
М-р М. — Да, я очень хорошо знаю отличного учителя, г-на Д. Это студент парижской консерватории: он равно хорошо поет на английском, французском и итальянском, и очень недурно сочиняет.

Miss L. — The name of that artist is not unknown to me: I recollect to have heard him sing at a concert; he has a very agreeable voice, and much taste: he was generally applauded.
Мисс L. — Имя этого артиста мне кажется знакомым: я припоминаю, что слышала его пение на концерте, у него очень приятный голос и отличный вкус. Он вызвал всеобщие аплодисменты.

Mr. M. — It is the same Mr. D. He is to spend an evening with us next week, when he will sing, and accompany himself upon the guitar, some new airs, which have not yet been published, amongst others a Tyrolese air, and an English ballad, full of grace and melody.
М-р М. — Да, это тот самый г-н Д. Он собирается провести вечер с нами на следующей неделе, когда будет петь под собственный гитарный аккомпанемент несколько новых арий, еще не опубликованных; среди прочих будут тирольская песня и английская баллада, полные изящества и мелодии.

(Models of modern French conversation; consisting of new and familiar dialogues, in French and English. London, 1830)

Бах, Гендель, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Вебер, — писал в 1837 г. лондонский журнал «Аналитик», — все известны своими сочинениями «для этого *миниатюрного оркестра*, фортепьяно» *(The Analyst: A Quarterly Journal of Science, Literature, Natural. London, 1837. Vol. VII, No. XXII, p. 308)*.

Это «универсальный инструмент — *оркестр в миниатюре*», называет фортепиано в 1844 году «Музыкальный мир» *(The Musical World, No. 10, March 7, vol. XIX, London, 1844. P. 86)*. Во «Всеобщей энциклопедии универсальных знаний» (1879) о нем говорится как о «самом очаровательном и удобном одиночном инструменте для частного использования, способном, словно *миниатюрный оркестр*, производить величайшее разнообразие гармонии, и бесценном для сопровождения вокальной музыки, считающимся почти необходимой частью домашней обстановки, универсальный спрос на который обеспечивает работой тысячи людей в крупных городах Европы»[4]

[4] "The P., being the most charming and suitable single instrument for private use, being capable of producing the greatest variety of harmony, like a miniature orchestra, and invaluable for the accompani-

Бетховен

По частоте употребления первенство среди *называемых авторов* нашей «крылатой фразы», несомненно, принадлежит Бетховену. Однако, чем упорнее и настырнее становились попытки установить источник, где же, когда и при каких обстоятельствах великий композитор мог дать столь лестную для гитары характеристику, тем все меньше и меньше, с их неизменной бесплодностью, оставалось надежд, что такое подтверждение вообще найдется, а вместе с тем таяла и вера в саму принадлежность высказывания Бетховену. Сегодня разве лишь самые стойкие, не желающие терять такой «козырь», да те, для кого вера самодостаточна и «священна» сама по себе и не нуждается ни в каком подтверждении знанием, продолжают настаивать на авторстве Бетховена. Нам бы тоже очень хотелось верить, что такое высказывание у Бетховена было (но одной *веры* здесь мало, нужна *уверенность*), и если документальное подтверждение тому когда-нибудь будет найдено, мы готовы первыми признать свою неправоту сомнения и «слабость в вере» и разместить сообщение *«И все-таки Бетховен!»*... но до тех пор *приписывание* Бетховену фразы «гитара – это маленький оркестр», на наш взгляд, следует считать, по меньшей мере, недоразумением, а по полному счету – подлогом и фальсификацией.

Итак, утверждается, что Бетховен восхищенно высказался о гитаре, после прослушивания игры Джулиани. Бетховен, действительно, был знаком с Мауро Джулиани. Правда и то, что ему приходилось присутствовать на выступлениях последнего (существует как минимум два-три подтверждающих то свидетельства[5]; другое дело, мог ли он достаточно *слышать* гитару, чтобы по достоинству ее оценить, ведь первые признаки глухоты у Бетховена проявились, когда ему было всего 26 лет. А в 1801 году (до появления в Вене Джулиани оставалось еще около шести долгих лет!), он уже писал своему другу юности Вегелеру: «Я веду, можно сказать, жалкую жизнь; два года уже, как я избегаю всякого общества, так как у меня недостаёт духу сказать людям: *я глух*. Если б у меня была какая-нибудь другая профессия, было бы ещё терпимо, но при моей профессии это ужасно. Что будут говорить по этому поводу мои враги, которых не мало!.. Я часто уже проклинал и себя и создателя за своё существование. Хочу, если удастся, пойти наперекор судьбе, хотя в моей жизни будут моменты, когда я буду несчастнейшим созданием». А ведь с каждым годом глухота только усиливалась).

Однако утверждение о дружбе Джулиани и Бетховена является явным преувеличением. Личное, но не близкое знакомство, наличие общих друзей (Гуммель, Мошелес и др.) и появление в одних компаниях, все это, без тесного общения и устойчивых продолжительных личных связей, еще не дружба. Иногда в качестве ее свидетельства приводят в пример письмо к Игнацу Мошелесу, датированное 20 декабря 1823 года, в конце которого сделана приписка – «Мой привет Джулиани» *(Meine Empfehlung an Giuliani)*. Но это, скорее, лишь осведомленность о том, что Мошелес не раз выступал вместе с Джулиани на одной сцене и, возможно, продолжает поддерживать с ним отношения даже после отъезда обоих из Вены... В нескольких первых изданиях писем Бетховена, к одному из них — адресованному барону Цмескалю фон-Домановец *(To Baron Zmeskall von Domanowecz)*[6] и предположительно написанному в конце 1798 или начале 1799 года, в котором композитор сообщает своему другу о назначенной им встрече с «симпатичным гитаристом» — имеется редакционное примечание, где высказано предположение, что этим гитаристом являлся Мауро Джулиани, «который жил в Вене». Однако Джулиани в то время в Вене еще не было, да и известность там пришла к нему, пусть и быстро, но все же значительно позже. Людвиг Ноль[7] в своей книге «Бетховен, Вагнер, Лист» *(Nohl L.*

ment of vocal music, is considered an almost indispensable piece of household furniture, and this universal demand gives employment to thousands of workmen in the great cities of Europe" (The Globe Encyclopaedia of Universal Information, Vol. 5. Boston, Estes & Lauriat, 1879. P. 100).

[5] В частности, лейпцигская «Allgemeine musikalische Zeitung» от 31 января 1810 года, № 18, с. 278, сообщала о «любительском концерте, примечательном тем, что в нем выступал «прекрасный гитарист» (под которым, надо полагать, подразумевается наш Джулиани) и присутствовал в качестве слушателя Бетховен» («Liebhaberkonzert, und darin vornämlich der „schöne Guitarrespieler," (es wird wol unser Giuliani gemeynt seyn) und als Zuhörer Beethoven»).

[6] Письмо было следующего содержания: «Мой дешевейший барон, — писал Бетховен Цмескалю, — скажи, чтобы гитарист у меня был сегодня же. Пусть Аменда (вместо *amende**, которой он иногда заслуживает за свои скверные паузы) устроит мне явку этого симпатичного** гитариста. Если возможно, то пусть упомянутый явится ко мне сегодня вечером в пять часов; в противном же случае — завтра в 5 или 6 часов утра, но чтобы не смел будить меня, если я буду еще спать. Adieu, mon ami à bon Marché; быть может, увидимся в "Лебеде"».

* Т. е. денежного штрафа; игра слов: *amende* означает по-французски «штраф».

** Интересно, что в русских переводах определение к гитаристу встречается в вариантах от *«пресимпатичный»* (*Гунар Мелдер. Бетховен и Латвия // Из истории советской бетховенианы: Сборник статей и фрагментов из работ. – М., Сов. композитор, 1972. – С. 278)* до *«противный»* (биографический очерк о Бетховене В. Корганова (1909), о нем см. прим. на стр. ...) и даже (?!) *«выезженный» (Письма Бетховена. Часть первая (1783-1815 г.) // Кавказский вестник, № 2. 1900)*. В английских вариантах письма здесь стоит *«popular guitarist»*, что можно понимать и просто как «популярный» или «пользующийся известностью» гитарист. В немецком оригинале – *wohlgelitten*, т. е. пользующийся (благо)расположением [симпатией] – т. е. ну уж никак не «противный»:

Beethoven an Nikolaus Zmeskall

[Wien, 1798/99]

mein wohlfeilster Baron! sorgen sie, daß der guitarist noch heute zu mir komme, der Amenda soll statt einer *Amende*, [die er zuw]eilen für sein schlechtes pausiren verdient, mir diesen [wohlgel]littenen *guitarist* besorgen, wenns seyn kann, so soll der sogenannte [heute abend] um 5 uhr zu mir kommen, wo nicht, morgen [früh um] 5 oder 6 uhr, doch darf er mich nicht wecken, falls ich [schlafe]n sollte – adieu mon ami à bon Marché [...] vielleicht sehen wir unß im schwanen.

Автограф хранится в Вене, в Австрийской национальной библиотеке, вместе с другими документами архива Н. Цмескаля.

Барон Николаус фон Цмескаль (Цмескаль фон-Домановец; Zmeskall von Domanowecz), — виолончелист и композитор венгерского происхождения, один из преданнейших почитателей Бетховена, его помощник, с которым он дружил много лет; секретарь придворной канцелярии по делам королевства венгерского. По словам В. Корганова «он прекрасно играл на виолончели, написал несколько квартетов и, обладая добродушным, привлекательным нравом, пользовался обширным знакомством и расположением среди венской аристократии».

[7] Людвиг Ноль (Ludwig Nohl) (1831-1885) — немецкий музыковед и музыкальный писатель. Издал письма Моцарта («Mozarts Briefe», 2 изд., 1877) и Бетховена (1865, 1868), а также их биографии: «Жизнь Бетховена» в 3-х тт. (Beethovens leben. Bd. 1, Wien 1864; Bd. 2 u. 3, Leipzig 1867 u. 1877; «Жизнь Моцарта» (Mozarts Leben; 2 изд., 1877), кроме того «Бетховен, Лист, Вагнер» (Beethoven, Liszt, Wagner; Wien, 1874). Писал также о Глюке, Вагнере и др. Приезжал в Петербург в декабре 1871 – феврале 1872 года, читал доклады по истории музыки, в частности о Бетховене и Вагнере. В советских трудах по истории музыки отмечалось, что его большая монография «Жизнь Бетховена»

«Beethoven, Wagner, Liszt», 1874) разъясняет, что речь в письме идет не о Джулиани, а о Готфриде Гейнрихе Милихе (Gottfried Heinrich Mylich, 1773-1834), который был певцом и играл на скрипке, альте и гитаре. Готфрид Милих являлся другом и школьным товарищем Карла Аменды[8], с которым в тот период дружил и тесно общался Бетховен. Эта поправка имеется в издании 1909 года *«Beethoven's letters: a critical edition with explanatory notes»* под редакцией берлинского музыковеда Альфреда Калишера (1842-1909), исследователя творчества Л. Бетховена, автор четырехтомной монографии «Бетховен и его современники» (1908-1910; т. 1): *«The «guitarist,» as Nohl has well explained in his «Beethoven, Wagner, Liszt» (1874), was the fellow student of Amenda, the theologian, G. H. Mylich, who excelled in singing and as a performer on the guitar»*.

Еще одним известным эпизодом, должным по мнению ряда исследователей подтверждать дружбу двух музыкантов, является их присутствие в 1813 году на обеде у австрийского пианиста (ученика Моцарта и Сальери) и композитор Иоганна Непомука Гуммеля (1778-1837) по поводу его женитьбы 16 мая на оперной певице Элизабет Рёккель (Elisabeth Röckel, 1793-1883), сестре друга Бетховена певца Йозефа Августа Рёккеля (1783-1870), на котором присутствовали лишь молодые супруги и Джулиани с Бетховеном. Не исключено, что дабы придать большей убедительности этой истории, кое-кто примыслил, что Гуммель, его жена и Бетховен отправились обедать к общему другу — Мауро Джулиани, тогда как, скорее всего, в тот день Джулиани был таким же гостем в доме Гуммеля, как и Бетховен. Но даже если обед и действительно проходил у Джулиани, это не сильно меняет дела. Оба были добрыми друзьями Гуммеля (хотя в отношениях Бетховена и Гуммеля случались и сложные моменты), но, как я уже сказал, из этого вовсе не следует, что и их самих связывала личная дружба, ну, только разве что по пословице: «твой друг — мой друг»... В целом же, в биографиях и Бетховена, и Гуммеля об этом обеде больше упоминают в связи со слухами, что якобы Бетховен тоже был «не равнодушен» к Элизабет[9], но та предпочла Гуммеля, хотя сама фрау Гуммель в разговоре с Людвигом Нолем называла это досужими домыслами и утверждала, что ее с Бетховеном связывали хотя и теплые, но чисто дружеские отношения, и не находила ничего предосудительного во внимании и расположении к себе последнего: «С фривольностью, свойственной его рейнской натуре, он (Бетховен) весь вечер не переставал надо мной подшучивать и подтрунивать. В конце концов, я не знала, как от него спастись, так как он, из чистого ко мне расположения, всё время щипал меня за руки».

По утверждению Т. Гека, впервые эту историю, через несколько лет после описываемого события, поведал Людвиг Ноль (правда, мне в книге «Жизнь Бетховена» Л. Ноля – английский перевод, Чикаго, 1881 г. – упоминания о ней обнаружить не удалось, возможно, речь идет о другой его работе), затем она была повторена в биографии Гуммеля (1934) Карлом Беневским *(Benyovszky Karl, J. N. Hummel: der Mensch und Künstler, Bratislava, 1934)*; возможно, были и более ранние ее пересказы, мне неизвестные.

Тот же эпизод описан в книге немецкого профессора, доктора медицины Антона Ноймайера «Музыканты и медицина» *(Anton Neumayer, Music and Medicine: Hummel, Weber, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Bruckner: notes on their lives, works, and medical histories. 1994, p. 32)*. Ноймайер (а у нас чаще всего ссылаются именно на него, поскольку книга в 2005 году была издана в России в русском переводе) и правда указывает, что молодожены в обществе Бетховена отмечали свое бракосочетание «в венском доме знаменитого итальянского гитариста виртуоза Мауро Джулиани»(«...following Hummel's marriage with Elisabeth Rockel, Beethoven and the newly married couple celebrated the occasion together *at the Vienna home of the famous Italian guitar virtuoso*, Mauro Giuliani»). И все же, повторюсь, чаще (со ссылкой на рассказ жены Гуммеля Л. Нолю) говорится, что событие это отмечалось «*с* Джулиани», а не «*у* Джулиани». Например: «...a dinner she [Elisabeth] and her husbend *shared with* Beethoven and the guitarist Mauro Giuliani» *(Kroll, Mark. Johann Nepomuk Hummel: A Musician's Life and World. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2007, p. 62)*; то же у Томаса Ф. Гека: «...she [Elisabeth] expressly recalled an incident from her married life when all three *were dining together with* the famous guitarist Giuliani» *(Thomas F. Heck. Mauro Giuliani: virtuoso guitarist and composer. 1995. p. 55)*.

Впрочем, для нас, вне зависимости от того, где и как все это происходило, в связи с темой нашего разговора больше важно другое: раз уж эта встреча упоминаема и в ней звучат *рядом* имена Бетховена и Джулиани, то неужели бы хоть один из биографов Бетховена не упомянул, говоря о ней, о его восторженном отзыве об игре Джулиани, если бы таковой существовал?.. Однако же, никто из них этого не сделал, как, впрочем, и ни разу не вспомнил о «дружбе» двух этих музыкантов. Так что, хочется нам того или нет, но уже здесь законно возникает вопрос: «да — был ли *маленький оркестр*?», — имея в виду, разумеется, именно высказывание Бетховена. Заметим еще, что в первой половине XIX века в периодической печати изредка появлялись довольно заметные статьи о несправедливости *«презрения»* к гитаре, где ссылка на авторитетное мнение Бетховена была бы очень сильна и уместна, однако же и в них нет ни слова о его высказывании. Не знали и оно «открылось» позднее?.. Но что же это за «открытие», если мы и по сей день о нем ничего не знаем, а яркая, якобы бетховенская, фраза так и остается *возникшей из ниоткуда*?

Из-за потери слуха Бетховен с осени 1815 года общается с людьми только при помощи письма и вскоре начал

«заметно приближается к новым документально-историческим методам исследования» *(История европейского искусствознания: вторая половина XIX века. Т. 1, М, Наука, 1966, с. 325)*.

[8] Карл Аменда [Carl (Karl) Amenda] (1771-1836), скрипач-любитель, родился и почти всю свою жизнь провел в Латвии, находясь в Вене как студент-богослов, около 1797 года познакомился с Бетховеном, который поддерживал с ним теплые, сердечные отношения. В 1799 г. вернулся на родину и был пастором в Курляндии.

[9] Так, русский музыкальный критик и пианист В. Д. Корганов (1865-1934) в своем «биографическом этюде» о Бетховене утверждал: «Еще в 1806 году невеста Хуммеля была в числе венских красавиц, которыми увлекался герой наш, а в 1813 году, встретив ее у гитариста-виртуоза Джулиани, он вел с нею беседу не менее ласково и нежно, чем в былые времена, так же осыпал ее комплиментами, так же шутил и так же шутя гладил и щипал ее белые локти» (Корганов В., Бетховен (Биографический этюд.), Спб., 1909, с. 327; переизд. в серии «Гений в искусстве», М., «Алгоритм», 1997). Часто ссылаются также на редактора полного немецкого издания переписки Бетховена в 7 тт., зав. отделом музыкальных рукописей боннского Дома Бетховена доктора Зигхарда Бранденбурга (Ludwig van Beethoven: Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 1-7, hrsg. von S. Brandenburg. München: G. Henle Verlag, 1996–1998), который пишет о напряженности в отношениях Гуммеля и Бетховена, поскольку последний имел намерение жениться на Элизабет. Говорит об этом, но исключительно как о бытовавших мнениях историков музыки, и Томас Ф. Гек (см.: Thomas F. Heck. Mauro Giuliani: virtuoso guitarist and composer. 1995, p. 55).

пользоваться так называемыми «Разговорными тетрадями» (самая ранняя из них относится к 1816 г.), в который записывались вопросы и ответы. До нас дошло около 400 таких тетрадей. В одной из них (апрель 1820 года) имеется, как сказано в книге «Бетховен в Вене», следующее «болестное восклицание одного из друзей Бетховена: Джулиани в Риме, Мошелес в Париже, а — Б—н в Йозефштадте[10]. *Другой почерк:* Вы в центре»[11]. Этот факт также нередко приводится в качестве аргумента близости Бетховена и Джулиани. Однако так ли это? Да, имя Джулиани было упомянуто в одном из разговоров, но это только лишний раз подтверждает то, в чем сомнений и так не возникает, а именно: (1) Джулиани был заметной фигурой в музыкальных кругах Вены, и (2) Бетховен знал Джулиани.

Известно также об участии Джулиани в концертах 8 и 12 декабря 1812 года. Программа состояла из трех номеров: 1) «совсем новая симфония Бетховена» (Седьмая), 2) два марша Дуссека и Плейеля в исполнении механического трубача Мельцеля и 3) «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории» Бетховена. Выделяют, как правило, именно участие Джулиани в премьерном исполнении 7-ой симфонии Бетховена, хотя, по отзывам современников, тогда на Седьмую симфонию никто не обратил внимания, а один критик даже назвал ее «сопровождающей пьесой» к «Битве», которую сам композитор считал «вздорным» произведением. К участию в концертах были привлечены крупнейшие музыканты Вены: Бетховен был главным дирижером; Сальери и Вейгль управляли оркестровыми группами на правой и левой галлереях (эти две группы изображали собою в батальной композиции французские и английские войска); Гуммель и молодой Мейербер воспроизводили пушечные выстрелы при помощи особых барабанов; в оркестре играли знаменитые музыканты — скрипач Щупанциг, виолончелист Ромберг, контрабасист Драгонетти, а так же Мауро Джулиани, но, конечно, не как гитарист. Инструмент не назывался, но предлагают, что он играл на виолончели, которой, говорят, владел так же хорошо, как и гитарой. В своем благодарственном письме, адресованном участникам концерта, Бетховен среди прочих исполнителей называет и Джулиани. Это письмо — «Beethoven Letter Of Thanks», № 116 — опубликовано в книге «Письма Бетховена (1790-1826). Из коллекции д-ра Людвига Ноля» *(Beethoven's Letters. (1790-1826.) From the Collection of Dr. Ludwig Nohl. New York, Hurd & Houghton, 1868. Pp. 132-134)*. В нем, написанном Бетховеным вскоре после концертов для популярной венской газеты *Wiener Zeitung*, но оставшемся неопубликованным[12], говорится:

Благодарность.

Считаю своею обязанностью выразить благодарность всем почтенным участникам концертов 8-го и 12-го декабря, данных в пользу раненых при Ханау императорских австрийских и королевских баварских воинов, за усердие, обнаруженное со столь благою целью. Это было редкое собрание отличных виртуозов, в котором каждый в отдельности, воодушевленный мыслью помочь сколько-нибудь своим искусством отечеству, занял какое-либо место, хотя бы даже второстепенное, и способствовал превосходному исполнению. В то время, как г. Шупанциг находился во главе первых скрипок, увлекая своей пламенной, выразительной игрой весь оркестр, г. обер-капельмейстер Сальери не отказался отбивать такт барабанам и пушкам. Гг. Шпор и Майзедер, из коих каждый по своему искусству достоин быть руководителем концерта, помогали, сидя на втором и третьем местах. Гг. Сибони и Джулиани занимали тоже подчиненные места. Мне пришлось дирижировать только потому, что исполнялось мое произведение. Будь это музыка другого, я так же охотно, как и г. Гуммель, стал бы у большого барабана, так как все мы исполнены были только чувством патриотизма и желанием послужить своими силами тем, кто стольким пожертвовал для нас. Глубочайшей благодарности заслуживает, между прочим, г. Мельцель: он первый подал мысль устройства этого концерта и на долю его выпала затем самая трудная часть всего, т. е. все необходимые приготовления, хлопоты и распоряжения. В особенности должен я поблагодарить его еще за то, что он этим концертом дал возможность произведению моему, написанному исключительно с этою благою целью и переданному мною ему, служить осуществлением давнишнего страстного моего желания: при нынешнем положении дел сложить на алтаре отечества выдающуюся свою работу. Вскорости, впрочем, будет отпечатан список всех лиц, принимавших участие в концерте и в чем заключалось это участие; тогда публика сама усмотрит, с какою благородною самоотверженностью целая масса величайших артистов содействовала достижению этой прекрасной цели.[13]

---

[10] Район Вены, где в 1820 году жил Бетховен.

[11] «Bezeichnend ist hierfür dieser kurze Schmerzensausruf eines Beethovenfreundes auf demselben Blatte:

Giuliani ist in Rom
Moscheles in Paris und —
B–n in der Josephsstadt.
Andere Schrift: Sie in der Mitte»

(Konversationsheft XI April 1820)

Цит. по: *Beethoven und seine Zeitgenossen: Beiträge zur Geschichte des Künstlers und Menschen. 4 Bd.: Beethoven und Wien [von Dr. Alf. Chr. Kalischer]. Berlin : Schuster & Loeffler, o. J. [um 1910]. S. 50.*

[12] Бетховен намеревался выразить благодарность участникам концертов и, в особенности, их инициатору и организатору Мельцелю (бывшему к тому же еще и автором плана «Победы Веллингтона»), печатно, но ссора с последним помешала осуществлению этого намерения, и публикация осталась в бумагах композитора, откуда была впоследствии извлечена немецким музыкантом, биографом Бетховена Антоном Шиндлером (1790-1864).

Мельцель, Иоган Непомук (Malzel, Johann Nepomuk, 1772–1838) — известный немецкий механик-изобретатель, с 1808 – придворный механик. Начинал в Вене учителем музыки. Прославился изобретением различных механических музыкальных инструментов, в числе которых механический орган, т. н. «пангармоникон» и трубач-автомат. В 1816 году запатентовал метроном. Известен также изобретением слуховых трубок, которыми пользовался и Бетховен.

[13] «Letter of Thanks.

I Esteem it my duty to express my gratitude for the great zeal shown by all those artists who so kindly cooperated on the 8th and 12th December [1813] in the concerts given for the benefit of the Austrian and Bavarian soldiers wounded at the battle of Hanau. It was a rare combination of eminent artists, where all were inspired by the wish to be of use to their father-land, and to contribute by the exercise of their talents to the fulfilment of the undertaking, while, regardless of all precedence, they gladly accepted subordinate places. While an artist like Herr Schuppanzigh was at the head of the first violins, and by his fiery and expressive mode of conducting kindled the zeal of the whole orchestra, Herr Kapellmeister Salieri did not scruple to give the time to the drums and cannonades ; Herr Spohr and Herr Mayseder, each worthy from his talents to fill the highest post, played in the second and third rank. Herr Siboni and Herr Giuliani also filled subordinate places. The conducting of the whole was only assigned to me from the music being my own composition; had it been that of any one else, I would willingly, like Herr Hummel, have taken my place at the big drum, as the only feeling that pervaded all our hearts was true love for our father-land, and the wish cheerfully to devote our powers to those who had sacrificed so much for us. Particular thanks are due to Herr Maelzel, inasmuch as he first suggested the idea of this concert, and the most troublesome part of the enterprise, the requisite arrangements, management, and regulations, devolved on him. I more especially thank him for giving me an opportunity by this concert of fulfilling a wish I have long cherished, to compose for such a benevolent object (exclusive of the works already made over to him) a comprehensive work more adapted to the present times, to be laid on the altar of my father-land. As a notice is to be published of all those who assisted on this occasion, the public will be enabled to judge of the noble self-denial exercised by a mass of the greatest artists, working together with the same benevolent object in view».

Благодарность Бетховена, хотя и в числе всего коллектива участников, факт, безусловно, значимый для репутации Джулиани. Однако, возвращаясь опять же к нашей основной теме, следует заметить, что подбором музыкантов занимался Мельцель, а не Бетховен, так что и здесь для Джулиани нет никакой «избранности» со стороны Бетховена – ни дружеской, ни чисто профессиональной.

Что касается сочинений Бетховена для гитары (якобы несколько пьес были написаны им специально для Джулиани[14]), то за исключением одного сочинения — *«Allegro und Allegretto» in C major*, опубликованного в VII дополнительном томе к полному собранию сочинений Бетховена без указания инструмента («Ohne Instrumentalangabe») — которое *предположительно* могло быть написано им для терц-гитары, поскольку, действительно, идеально для нее подходит, других произведений, несмотря на многочисленные попытки, насколько мне известно, обнаружено так и не было, хотя у Бетховена имеется несколько пьес для мандолины.

Кто именно и когда точно *дал старт* утверждению, что Бетховену принадлежат слова о гитаре, как о миниатюрном оркестре, неизвестно, но как о *«часто цитируемом»* о нем говорится уже в изданной в 1914 году в США «Университетской музыкальной энциклопедии». В главе *«Мандолина, гитара и банджо»* (параграф *«Гитара»*), написанной преподавателем гитары и мандолины Музыкальной консерватории Новой Англии в Бостоне (США) Джорджем У. Бемисом (George W. Bemis, Teacher of guitar and mandolin at the New England Conservatory of Music), сказано: «Мнение Бетховена о гитаре: «Это миниатюрный оркестр», *часто цитируется*» (Beethoven's opinion of the guitar: «It is a miniature orchestra,» is frequently quoted) *(University Musical Encyclopedia. Ed. by Louis C. Elson. Vol. XII: Musicians' Practical Instructor, vol. II. New-York, The University Society, 1914. P. 708)*. Правда, обнаружить хотя бы одну из более ранних цитат мне так и не удалось. Возможно, если они и были, то все же еще не особенно «частыми».

А вот «импульсом» к действительно массовому его употреблению вполне могла послужить статья, опубликованная в США в нескольких номерах 48 тома журнала «Этюды» *(The Etude Musical Magazine. Philadelphia, USA: Theodore Presser Company)* в апреле-июле 1930 года. Автором (или авторами) ее были либо Андрес Сеговия, либо Софокл Папас (Sophocles Thomas Papas, 1893-1986). Я говорю «либо», поскольку у публикации довольно запутанная и не очень понятная мне атрибуция — в самом журнале автором значится Андрес Сеговия, но с указанием «основанные на записях, подготовленных Софоклом Папасом», иногда она называется интервью Сеговии Папасу, хотя в ее форме нет ничего от интервью, наконец, в сборнике работ Софокла Папаса она размещена просто как одна из его статей.[15] Речь идет об исторических очерках, в которых сжато обрисованы наиболее значительные фигуры гитарной истории, в том числе, понятно, и Мауро Джулиани. Называются они «Романтическая баллада о гитаре» — *The Romance of the Guitar, by Andrés Segovia, based upon notes prepared by Sophocles Papas.* В номере 5-ом (стр. 317-318, 367), представляя Джулиани, авторы (будем говорить так) пишут: «Одним из величайших представителей гитары был итальянский мастер Мауро Джулиани (1781 – ок. 1840). *Услышав именно его игру Бетховен сказал, 'гитара это миниатюрный оркестр в самой себе'»* (One of the greatest exponents of the guitar was the Italian master, Mauro Giuliani, (1781-circa1840). It was his playing that Beethoven heard when he said, 'The guitar is a miniature orchestra in itself.') *(Romance of the Guitar. Etude, May 1930, Vol. XLVIII, No. 5)*.

В том же году это высказывание (связано это со статьей или нет, мы не знаем) появилось в рекламном объявлении об уроках игры на гитаре в нью-йоркском «Хорватс бюллетин» (Horvath's Bulletin), издававшемся американским скрипичным мастером Юлиусом Хорватом (Julius Horvath), в котором в качестве эпиграфа стоит фраза *«Гитара — это миниатюрный оркестр в себе»*, и подпись — *Бетховен (Horvath's bulletin, 1930. стр. 1974)*.

HORVATH'S BULLETIN 1974

"The Guitar is a miniature orchestra in itself."—Beethoven

LEARN to PLAY the GUITAR
FASCINATING - - - COMPLETE

ERNEST HORVATH
Instructor

BUTterfield 4946

154 EAST 85th ST.
New York, N. Y.

In answering advertisements, please mention HORVATH'S BULLETIN

Реклама уроков игры на гитаре в журнале «Хорватс бюллетин» (Horvath's Bulletin), Нью-Йорк, 1930 г.

Издававшаяся раз в две недели журналом *«Тайм»* приложение «Письма» *(Letters)*, в котором редакция вела диалог с читателями, в номере от 29 октября 1934 года разместило следующее письмо и ответ на него редакции:

[14] Такая информация содержится даже в статье И. М. Ямпольского в советской «Музыкальной энциклопедии»: «Его виртуозную игру высоко ценил Л. Бетховен, написавший для него ряд гитарных произв.» (т. 2, с. 228). Впрочем, она довольно часто встречается и в других источниках, как отечественных, так и зарубежных. При этом из последних у нас нередко цитируются не солидные исследования (в которых такую информацию отыскать невозможно), а второстепенные, не имеющие под собой научного обоснования, популярные сообщения. Так, попадавшаяся нам в интернете ссылка, допустим, на *сопроводительный текст* Джулиана Хэйлока (1944-2013) к вышедшим в 1996 году на *компакт-дисках* записям гитарных концертов Джулиани, никак не может рассматриваться как серьезное и аргументированное *авторское* заявление о наличии у Бетховена гитарных сочинений. В его задачу входило достойно представить слушателям Джулиани как крупного музыканта и композитора, что он и делает, опираясь на имеющиеся уже литературные источники, в которых, как мы знаем, наряду с фактами, встречается и масса домыслов и небылиц. В их число, скорее всего, попадает и утверждение, что *«даже Бетховен»*, услышав игру Джулиани сочинил для него несколько гитарных пьес. «Giuliani went on to compose over 200 works for his instrument, winning the respect and friendship of the likes of Hummel, Spohr, Weber and Diabelli, whom also regularly performed. *Even Beethoven was moved to write some music for him after hearing him play...*» (Haylock, Julian. Italian virtuoso guitarist // Giuliani: Complete Guitar Concertos / Program notes by Julian Haylock. Philips Classics Productions, 1996). Выделено нами – *В. Т.*

[15] В указателе содержания журнала за 1883-1957 *(Pamela R. Dennis. An Index to Articles Published in The Etude Magazine, 1883-1957: Part I, A-R Editions, Inc., 2011)* статья значится как «интервью» Андреса Сеговии Софоклу Папасу: Romance of the Guitar (Interview with Andres Segovia). Выходила в номерах с 4 по 7-ой включительно (апрель – июль) 1930 года. Интересующая нас фраза содержится в № 5 (май 1930). В ряде описаний говорится, что статья написана Папасом по материалам интервью с Сеговией: *Sophocles T. Pappas, «The Romance of the Guitar / Based upon an Interview with the Great Spanish Guitarist Andrés Segovia», The Etude, Philadelphia, USA: Theodore Presser Co., 1930, v. 48, Nos. 4-7.*

Sirs:

I have heard rumors to the effect that Fritz Kreisler is to lay his violin aside, and play the Spanish guitar. Could you confirm this?

Could Time give the names of other past masters than Paganini, Berlioz and Schumann, who played the Spanish guitar? (Berlioz, in his treatise on instrumentation, said the guitar was a small orchestra in itself.)

Lyman A. Matthews

Calgary, Alberta

Although he plays the guitar ably, Fritz Kreisler never plays it in public, has no intention of doing so. LETTERS finds no record that Schumann was a guitarist. Reader Matthews probably has confused him with Franz Schubert. Too poor as a youngster to afford a piano, Schubert worked out many a composition on the guitar, accompanied by his own light baritone voice. According to famed Guitarist Andres Segovia, Schubert's writings indicate that even as a small boy he «was as good a virtuoso as many of the celebrated guitarists of his time.» Carl Maria von Weber, according to Segovia, «loved the guitar so much that he found in it the inspiration for all his operatic melodies.» Others, besides Paganini and Berlioz, who played and wrote for the guitar: Handel, Schnabel, Garcia, Spohr, Hauptmann, Rossini, Marschner, Donisetti, Verdi, Gade, Mahler.

Not Berlioz but Beethoven said: «The guitar is a miniature orchestra in itself.» — Ed.

Господа:

Я слышал слухи о том, что Фриц Крейслер[16], отложил в сторону свою скрипку и теперь играет на испанской гитаре. Можете ли вы это подтвердить?

Не могли бы вы назвать также имена других мастеров прошлого, помимо Паганини, Берлиоза и Шумана, которые играли на испанской гитаре? (Берлиоз, в своем трактате об инструментовке, сказал, что гитара это маленький оркестр в самой себе).

Лиман А. Мэттью

Калгари, Альберта

Хотя Фриц Крейслер умело играет на гитаре, он никогда не выступает с ней на публике и не намерен этого делать. LETTERS не располагают сведениями о том, что Шуман был гитаристом. Читатель Мэттью, вероятно, спутал его с Францем Шубертом. В юности, будучи слишком беден, чтобы иметь фортепиано, Шуберт наигрывал многие композиции на гитаре, подпевая себе своим легким баритоном. По словам знаменитого гитариста Андреса Сеговии, сочинения Шуберта показывают, что еще мальчиком он «был почти таким же виртуозом, как многие из знаменитых гитаристов его времени.» Карл Мария фон Вебер, согласно Сеговии, «любил гитару настолько, что нашел в ней вдохновение для всех своих оперных мелодий.» Помимо Паганини и Берлиоза, в числе тех, кто играл и писал для гитары: Гендель, Шнабель, Гарсия, Шпор, Гауптман, Россини, Маршнер, Доницетти, Верди, Гаде, Малер.

Не Берлиоз, а Бетховен сказал: «Гитара представляет собой миниатюрный оркестр в самой себе». — Ред.

(Letters. Published Fortnightly by Time Inc. Vol. I — No. 20, Oct. 29, 1934)

В известном ежегодном справочнике американской фирмы Уилсона «Современная биография» *(«Current Biography: Who's News and Why»)* за 1948 год, в статье «Андрес Сеговия», принадлежность фразы Бетховену преподносится уже как бы между прочим, как вещь общеизвестная и сама собой разумеющаяся (причем, если верить статье, в ней отображены слова Сеговии, произнесенные им еще в 1929 году): At a reception in Boston on March 15, 1920, the American Guild of Banjoists, Mandolinists, and Guitarists presented Segovia with its first honorary membership and a gold engraved token. Segovia stated on this occasion that he believed that the instrument would again enjoy the reputation it had in the days of Ferdinand Sor, called by some "the Beethoven of the guitar,» in the nineteenth century. He has maintained, since, that the guitar is a classical instrument, like the violin and piano, and like Beethoven, believes that it is «a miniature orchestra in itself.» — На церемонии в Бостоне 15 марта 1929 года Американской гильдией банджоистов, мандолинистов и гитаристов Сеговии было присвоено звание ее первого почетного члена и вручен золотой гравированный знак. В своем слове по случаю этого события Сеговия заявил о своей уверенности в том, что этот инструмент [гитара] вернет себе репутацию, которую он имел во времена Фернандо Сора, называемого некоторыми «Бетховеном гитары», в девятнадцатом столетии. Он утверждал, далее, что гитара есть такой же классический инструмент, как скрипка и фортепиано, и подобно Бетховену уверен, что она является «миниатюрным оркестром в себе» *(Current Biography: who's news and why. 1948 / H. W. Wilson Company, 1949. P. 576)*.

Из приметных изданий этого периода можно упомянуть еще официальный орган Ордена Розенкрейцеров (Official magazine of The Rosicrucian Order / AMORC, San Jose, California). В журнале «Розенкрейцер дайджест» за 1965 год (статья «Гомер играл на гитаре») также читаем: «Среди композиторов этого времени [XVII века] писавших для гитары такие музыкальные знаменитости как Бах и Гендель. *В следующем столетии Бетховен назвал гитару «миниатюрным оркестром в себе»* (Composers of guitar music of that era included such musical notables as Bach and Handel. In the next century, Beethoven called the guitar «a miniature orchestra in itself.» — *Homer Played the Guitar. Bach and Handel composed for it. // Rosicrucian Digest, vol. 43, 1965*).

Ну а далее цитирование уже теряет всякий смысл, поскольку началась «цепная реакция» его повторений. Откуда взялась «бетховенская фраза» никто не знал, но цитировали ее массово. Попадались, правда, и более щепетильные, не довольствовавшиеся невесть откуда взявшимся именем Бетховена, либо просто, как сейчас принято говорить, не желавшие «заморачиваться» на этот счет, которые вопрос об авторстве мудро обходили. Так, например, поступил Джон Шнайдер. Устав, видимо, искать «первоначало» этого выражения, он в своей книге «Современная гитара» нашел очень простой и верный выход: «Гитара *всегда* была известна как «оркестр в миниатюре»» (The guitar has always been known as an «orchestra in miniature». — *Schneider John. The Contemporary Guitar. University of California Press, 1985. — (New instrumentation), Vol. 5, p. 31*).

Таким образом, на сегодняшний день у нас нет никаких оснований (помимо разве что нашего неистребимого желания продолжать это делать) считать Людвига ван Бетховена автором, или хотя бы одним из авторов, сравнения гитары с оркестром в миниатюре, а значит, нет и его восхитительного свидетельства об игре Мауро Джулиани. Увы, но это так!...

Берлиоз

Сочинение, в котором логично было бы увидеть определение Берлиозом гитары как маленького оркестра, если он таковое делал, является, конечно же, его

[16] Крейслер (Крайслер) Фриц (1875-1962) — австрийский скрипач и композитор. Жил и работал в США (1914-1924 и 1939-1962).

трактат об инструментовке, где гитаре посвящена отдельная глава. Кстати говоря, авторы многих публикаций, не утруждая себя сверкой с текстом оригинала, так и поступают: указывают в качестве источника знаменитый трактат. Подобных примеров превеликое множество и перечислять их не имеет никакого смысла. Однако, всего досаднее, когда непроверенные и недостоверные утверждения попадают в научные работы, в которых такие вещи недопустимы по определению.[17]

Но Трактат Берлиоза — сочинение слишком широко известное, многократно переиздававшееся на многих языках, в том числе и на русском, для того чтобы подлог мог долго оставаться незамеченным. Когда же версия с ним, наконец, не раз и не два была признана несостоятельной, возникли предположения, что свои слова Берлиоз мог поместить в одной из статей, с которыми нередко выступал в музыкальной прессе. В начале 2000-х годов появилась информация, что в диссертации (магистерской работе), защищенной в США в Университете Мэриленда Полом Джеральдом Даллменом *(Paul Jerald Dallman. Influence and Use of the Guitar in the Music of Hector Berlioz. Dissertation (M.Mus). — University of Maryland, 1972)*, имеется ссылка на статью Берлиоза в «Журналь де деба» *(Journal des Debats)* от 8 июня 1855 года, где якобы и содержится искомая фраза. Взявшийся проверить эту информацию М. Офи установил, что, во-первых, П. Даллмен в действительности сам указанной статьи не видел, а лишь ссылается на книгу Жака Барзуна (Jacques Barzun), в которой имеется цитата из нее.[18] Во-вторых, получив доступ уже к самой книге Барзуна, он выяснил, что и тот не располагал оригиналом статьи Берлиоза, а лишь фрагментом ее перевода на немецкий язык, сделанного австрийским гитаристом доктором Йозефом Цутом (Zuth), в котором *нет* фразы о гитаре, как маленьком оркестре (имеется в виду статья Й. Цута «Гитара Берлиоза» (Die Gitarre des Berlioz) в *Zeitschrift für die Gitarre* от 1 апреля 1922 г., № 4, с. 8-11). Сам оригинал статьи Берлиоза в *Journal des Debats*, сегодня доступен в интернете на сайте *www.hberlioz.com*, однако я не обнаружил в ней ничего не только хотя бы отдаленно похожего на сравнение гитары с оркестром, но и вообще примечательного для ее характеристики как музыкального инструмента, хотя там и имеется несколько абзацев, в которых Берлиоз не без юмора описывает свою «тягостную» работу в 1829 году преподавателем гитары в пансионате для юных дам — «Как я преподавал гитару» (Ma façon d'enseigner la guitare). С большой долей вероятности можно предположить, что подобного выражения нет и в других статьях Берлиоза, поскольку уж слишком ярким и заметным оно является, чтобы остаться с тех пор ни разу никем не процитированным буквально с указанием источника (признаюсь, я не силен во французском, а потому желающие могут попробовать самостоятельно проверить это предположение на указанном выше сайте, где имеются описания статьей Берлиоза для *Journal des Debats* с 1834 по 1863 г., из которых все статьи с 1849 по 1863 доступны для чтения онлайн).

Таким образом, сообщение об обнаружении источника фразы у Берлиоза вновь оказалось неправдой. В связи с этим М. Офи весьма резко отозвался об авторе диссертации, позволившем себе «умышленное искажение информации» (una falsificacion deliberada), что было охарактеризовано им как «гнусное преступление перед историей музыки» (un crimen mas atroz por parte de un historiador de musica). Это, конечно же, эмоциональное и несправедливое обвинение, поскольку автор вполне добросовестно указал ссылку на источник, которым он пользовался, и в этом источнике действительно имеется фраза, им процитированная. Таким образом, если уж кому-то и стоит предъявлять претензии, то не Даллмену, а Жаку Барзуну.

Итак, подтверждением того, что Берлиоз где-либо говорит о гитаре как о маленьком оркестре или оркестре в миниатюре, мы, как и в случае с Бетховеном, также не располагаем.

Что касается «Большого трактата о современной инструментовке и оркестровке» Г. Берлиоза (соч. 10; 1-е изд. 1843, 2-е изд., пересм. и доп., 1856, Париж; ниже цитируется по русскому переизданию – М., Изд. Музыка, 1972), то в главе «Гитара» (она содержится в 1-ой части), автор писал следующее:

> «Этот инструмент, пригодный для аккомпанемента голосу и для участия в некоторых негромких инструментальных сочинениях, а также и для самостоятельного исполнения более или менее сложных многоголосых пьес, истинная прелесть которых обнаруживается, когда их играют настоящие виртуозы.
>
> <...>
>
> Почти невозможно хорошо писать для гитары, не играя на ней самому. Однако в большинстве своем композиторы, применяющие ее, далеки от знания инструмента, поэтому они пишут для исполнения на ней непомерные трудности, не звучащие и лишенные эффекта.

---

[17] В диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук Н. Н. Дмитриевой «Профессиональная подготовка учащихся музыкального училища в классе шестиструнной классической гитары» (М., 2004) читаем: «В трактате по инструментовке Г. Берлиоза говорится о гитаре, как о «маленьком оркестре», как о полифоническом инструменте, на котором возможно исполнение сложных многоголосых произведений» (с. 21). Каким образом, безусловно, очень достойный и уважаемый гитарный педагог обнаружила в трактате Берлиоза то, чего в нем нет, остается загадкой.

[18] В диссертации Даллмена буквально написано следующее:

«Здесь уместно отметить, что Берлиоз сравнивал гитару с миниатюрным оркестром <далее следует сноска 28> («...It is appropriate to note that Berlioz compared the guitar to a miniature orchestra. (28)...»)

В сноске 28 указан источник:

Барзун Ж. Берлиоз и век романтизма. Т. 1, стр. 35, прим. (Barzun, Berlioz and the Romantic Century, I, 35 n.)

В самой же книге Барзуна на этой странице в примечании приведена фраза, которую мы уже цитировали выше, но повторим, а именно: «Инструментом, которым мастерски владел Берлиоз, и *который он справедливо сравнивал с миниатюрным оркестром*, была классическая гитара...». Полностью все примечание выглядит следующим образом:

«The instrument that Berlioz mastered, and that he rightly compared to a miniature orchestra, was the classic guitar, equipped with three gut and three silver-wound strings. It is played with the thumb and the first three fingers, not with a plectrum. It does not give the metallic percussive sound of the commonplace guitar, from which it differs in other structural respects, and is in fact a virtuoso instrument which, in Berlioz' day, still rivaled the piano as a means of serious musical study. Weber was another guitarist-composer, and Berlioz' contemporary — later his friend — Paganini at one time thought of giving up the violin in favor of a concert career as guitarist. In our day, Segovia and others have revived the art, and the Spanish school has restored the instrument to its role as a guide to harmony. (See 539 and 827).»

Указанные автором в скобках ссылки отсылают к библиографическому списку, размещенному в конце второго тома, где под названными им номерами значатся две статьи из австрийского журнала Zeitschrift für die Gitarre, а именно:

(539) Josef Zuth, "Die Gitarre des Berlioz," Zeitschrift fur die Gitarre (April 1, 1922): pp. 8-11.

(827) Victor Kolon, "Die Pariser Gitarre von Paganini-Berlioz", Zeitschrift fur die Gitarre (April 15, 1926): pp. 50-53.

<...>

Так как гитара является инструментом преимущественно гармоническим, очень важно знать аккорды, а следовательно и арпеджии, которые ей доступны...

<...>

Нельзя — я повторю это — не играя самому, писать для гитары насыщенные пассажами многоголосые пьесы, в которых были бы пущены в ход все ресурсы инструмента. Чтобы составить себе представление о том, чего могут достигнуть в этой области виртуозы, нужно изучать произведения знаменитых гитаристов, таких как Цани де Ферранти, Уэрта, Сор и другие.

С тех пор, как во все дома, где хоть сколько-нибудь интересуются музыкой, проникло фортепиано, гитарой везде, кроме Испании и Италии, стали пользоваться очень редко. Некоторые виртуозы культивировали ее и культивируют до сих пор как сольный инструмент, извлекая из нее восхитительные и оригинальные эффекты. Композиторы же почти не пользуются ею ни в церкви, ни в театре, ни на концертной эстраде. Причиной этому несомненно является ее слабое звучание, которое не позволяет сочетать ее ни с другими инструментами, ни со многими голосами, обладающими достаточной силой звука. И все же гитара с ее меланхоличным, задумчивым звучанием чаще могла бы найти себе достойное место. Прелесть ее несомненна, и, конечно, есть полная возможность писать так, чтобы она была заметна. В противоположность большинству других инструментов, гитара в массовом звучании проигрывает. Звук двенадцати гитар, играющих в унисон, чуть ли не смешон» (стр. 187, 195).

О гитаре, как о маленьком оркестре, как видим, Берлиоз здесь не говорит (в опущенных мною фрагментах, поверьте, эта фраза тоже отсутствует), но вот в одной из последующих частей, посвященной *фортепиано*, есть такие слова:

«*Фортепиано*, при той степени совершенства, до которой оно доведено теперь нашими искусными мастерами, может рассматриваться под двойным углом зрения: как оркестровый инструмент или же *само по себе, как небольшой полный оркестр*. <...>

Если рассматривать *фортепиано как самостоятельный маленький оркестр*, то оно должно иметь свою собственную инструментовку. И оно конечно имеет ее — искусство это составляет часть искусства пианиста...» (стр. 200). (Выделено нами — *В. Т.*).

Как уже было сказано, источник приписывания высказывания Берлиозу (как и Бетховену), по моему предположению, тоже надо искать в XX веке. Но поскольку опыт с Бетховеном показал, что мне вряд ли это удастся, замечу лишь, что судя по письму читателя в приложение к *Time* (см. выше), оно уже в 1934 году имело хождение как «берлиозовское». Дополнительно позволю себе привести еще два встретившихся мне примера из более поздних, но тоже уже достаточно далеких, 1950-х годов (их авторы, по-видимому, не являлись подписчиками журнала *Time*, и были не в курсе его завидной уверенности, что *«не Берлиоз, а Бетховен сказал...»*, а потому и продолжали «цитировать» Берлиоза!).

Первое из этих упоминаний я обнаружил в книге Стоддарда Хоупа *«От них исходит музыка: инструменты группы и оркестра»*: «Неудивительно, что Гектор Берлиоз назвал ее [гитару] *оркестром в миниатюре*! [...] В наши дни, Андрес Сеговия показывает, что по своим техническим и звуковым возможностям она не уступает любому музыкальному инструменту в оркестре»[19]. Второе (практически дословно, лишь в несколько отредактированном виде, повторяющее предыдущее) появилось всего спустя несколько лет в публикации американского журнала «Инструменталист» *(статья «Гитара — от крестоносцев до эстрадных певцов» / The Guitar — from Crusades to Crooners)*: «*'Оркестр в миниатюре'* — таким был восхищенный отзыв французского композитора Гектора Берлиоза. А современный виртуоз Андрес Сеговия доказывает, что гитара не уступает по своему уровню любому музыкальному инструменту оркестра»[20]. Конечно, это уже продолжение *истории*, которая вряд ли началась и в 1934-ом году, но ничего более раннего мне не попадалось.

Из наиболее известных гитарных историков прошлого, Берлиоза автором сравнения гитары с оркестром называл английский музыкант Альберт Перси Шарп (1906-1968), издатель и редактор ежемесячного журнала «B. M. G.» и автор книги «История испанской гитары» (1-е изд. 1954). В последней он, в частности, писал: «Гектор Берлиоз мастерски владел гитарой, о которой отзывался как о *«миниатюрном оркестре»*. Это был единственный инструмент, на котором он играл по-настоящему искусно[21], и единственный музыкальный инструмент, сопровождавший его во всех путешествиях»[22].

Без автора

Началом «триумфального шествия» по миру фразы «гитара это оркестр в миниатюре» (даже если она и прозвучала до этого где-то чуть раньше), безусловно, стал 1832 год, когда практически одновременно всеми европейскими странами разошлась статья *«Звуки естественные и отношение их к музыке»*. Она была напечатана, наверно, во всех главных музыкальных (и не только музыкальных) журналах Европы: на английском, немецком, французском, испанском и других языках. С небольшим опозданием, в следующем, 1833 году, она пришла и в Россию и была опубликована в двух книжках 5-го номера журнала «Телескоп» (часть XIV) со ссылкой на английский журнал *Monthly Magazine*. Примечательна она для гитаристов тем, что в этой статье уделено очень достойное место гитаре. Вы убедитесь в этом сами по тому фрагменту, который мы приведем ниже. Однако, прежде, чем это сделать, вернемся к нашей «крылатой фразе». Именно в этой статье страницы, с которых начинается разговор о возможностях и особенностях гитары,

[19] «No wonder Hector Berlioz called it an orchestra in miniature! [...] In the present day, Andres Segovia has shown it to be on a par in tonal and technical resources with any music instrument in the orchestra» *(Stoddard, Hope. From these comes music: instruments of the band and orchestra. New York: Thomas Y. Crowell Co., 1952, p. 52)*.

[20] «An orchestra in miniature» was the admiring comment of French composer Hector Berlioz. And contemporary virtuoso Andres Segovia has proved the guitar to be on a par with any music instrument in the orchestra» *(The Instrumentalist. Ed. by Traugott Rohner, 1959)*.

[21] Это утверждение, заимствованное Шарпом у Филипа Дж. Боуна («Гитара и мандолина»), не вполне справедливо, поскольку не хуже, а может быть и более профессионально, Берлиоз владел флейтой, и кроме того превосходно играл на барабанах.

22 «Hector Berlioz was a master of the guitar, referring to it as a «miniature orchestra». It was the only instrument on which he was really proficient, and the only musical instrument to accompany him on all his travels» *(Sharpe, Albert P. The Story of the Spanish Guitar. Clifford Essex Music Co.: London, 1968; 3rd ed., p. 11)*.

открываются фразой:

«Гитара, столь презираемая музыкантами, есть целый ***оркестр в миниатюре***» *(Телескоп, 1833, № 5, стр. 331)*.

На других европейских языках это звучит так (мы приводим сначала саму фразу, затем название статьи, место и время публикации):

La guitare, si méprisée des musiciens, est **un orchestre en miniature**. (*Des sons naturels et de leur rapport avec l'art musical.* Revue universelle, bibliothèque de l'homme du monde et de l'homme politique au 19e siècle. Bruxelles, 1832, p. 492*)*, ссылка – *Monthly Review.*

То же: Revue britannique: ou Choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne. Revue britannique, Paris, 1832, p. 83.

Die von den Musikern so verachtete Guitarre ist **ein Orchester in Miniatur.** (*Die natürlichen Laute und ihre Beziehungen mit der musikalischen Kunst (Letzter Artikel.)* Neueste Weltkunde. 1832, Zwolfter Theil, s. 91.)

La guitarra, tan despreciada de los músicos, es **una orquesta en miniatura**. (*De los sonidos naturales je de su relacion con el arte musical.* El Museo de familias, Tomo II, Barcelona, 1839, p. 264.).

А теперь сам текст в его русском переводе и редакции (к сожалению, ни в одном из изданий не указан автор статьи и лишь в некоторых имеется ссылка на источник. Причем, если в «Телескопе», как мы сказали выше, это *Monthly Magazine,* то во французских изданиях значится *Monthly Review*. Однако, судя по тексту, поводом к ее написанию стал выход в том же 1832 году в Лондоне книги Уильяма Гардинера (1770–1853, в «Телескопе» — *Томас Гарденер*) «Звуки природы» — *The Music of Nature*.... By William Gardiner. — London; Longman. Leicester; Combe and Son, Cockshaw. 1832):

«Гитара, столь презираемая музыкантами, есть целый оркестр в миниатюре. Искусный гитарист играет на своем инструменте трио и секстеты. Без сомнения слабость звуков, недостаток звонкости и силы, свойственные гитаре, не могут произвесть сильного впечатления, особенно теперь, когда композиторы готовы, если б только позволили им, ввести в свои произведения и гром, и пушки, и даже гул землетрясения. Мать новейшей скрипки, дочь лютни наших предков и лиры Греческой, гитара легко делается и легко настраивается. Всякий, музыкально организованный, сыщет на ней аккорды и воспользуется ими, хотя б учитель не показал ему нотной азбуки. Если вы ищете рукоплесканий многочисленной публики, то вам без сомнения нужен инструмент громче, с средствами более обширными и силою более поразительною. Но для одинокого любителя музыки, гитара имеет прелесть неописанную. Она звучит на груди его; она вся принадлежит ему; пальцы вопрошают ее струны, без посредства клавишей. Вообще, чем непосредственнее соприкосновение игрока с инструментом, тем более звуки, исторгаемые из него, имеют чувства и силы. Волынка, между инструментами духовыми, мандолина, между инструментами струнными, не имеют никакого выражения: в первой дыхание, вырывающееся из груди, должно пробегать слишком большое пространство; в мандолине известно это вечное, пронзительное *pizzicato*, которое производится не пальцами, а концами перышков. Напротив арфа, скрипка, флейта, находясь все под пальцами музыканта, одушевляясь его дыханием, отвечают его душе, проникаются его чувствованиями. Гитара, выразительная, подобно сим инструментам и также находящаяся под непосредственным влиянием человека, издает вздохи, стоны, выражения радости, торжества, любви и гордости, что невозможно для форте-пиано. Сии выражения конечно слабы; им не достает силы и грома; не на мятежном поприще театра вы можете чувствовать ее цену и достоинство. Но развесите ли вы, по стенам огромной залы, эмали Петито, миниатюры наших артистов или даже мелкие картины Миэриса? Верно нет! вы придвинете их к себе, будете любоваться ими вблизи — и тогда только поймете их. Чтобы гитара имела свой эффект, нужен известный выбор обстоятельств и местностей: осенний вечерок, темная роща, комната едва освещенная, глубокое молчание <...>»

Уже после этого выражение «оркестр в миниатюре» начинает появляться в отзывах и рецензиях на выступления лучших гитаристов, в энциклопедических статьях и книгах о гитаре.

В 1833 году в отзыве на начало издания журнала «Джулианиад» в «Вестминстерском обозрении» (Westminster Review) появилась статья, автор которой пишет:

«Гитара — инструмент, до сих пор не понятый в нашей стране. Люди не в состоянии постичь, что она оркестр в миниатюре *(an orchestra in little)*, миниатюрное живописание *le donne, i cavalier, l'arme, gli amori* [дам, рыцарей, оружия, любви]*. Ее сила состоит именно в живописности, понимаемой как образное, зримое явление картин, — des tableaux**. Ей недостает мощи, как миниатюре не хватает акров полотна, но это не делает ее менее живописной»[23].

В 1834 году свое восхищение знаменитому испанскому гитаристу Франсиско Тринидаду Уэрта (1804–1875) выразил в письме к нему французский писатель Виктор Гюго:

«Если для Вас, сеньор Уэрта, сколько-нибудь ценно мое мнение, я счастлив признаться Вам, настолько меня очаровало Ваше мастерство. Гитара, такой ограниченный инструмент, в Ваших руках не имеет предела возможностей. Вы заставляете ее издавать все звуки, все аккорды, все голоса. Вы можете извлекать из немногочисленных струн самые разнообразные звуки, которые много говорят душе, разуму, сердцу. *Ваша гитара — это целый оркестр*. Я очень люблю Испанию и испанцев, сеньор Уэрта, и, следовательно, гитару, и особенно в Ваших руках. В них она не просто струны, которые вздыхают, это голос, настоящий поющий голос: она и говорит, и плачет. Это один из тех глубоких голосов, заставляющих думать о тех, кто счастлив, и склоняющих к размышлению о людях, которые печальны. Поверьте мне, сеньор Уэрта, что для меня огромное удовольствие сообщить Вам мое мнение по этому вопросу, и примите уверения в моем наилучшем к Вам отношении.

Париж, 16 февраля 1834 года. Виктор Гюго»[24] .

---

[23] «The guitar is an instrument even now not comprehended in this country. People cannot find out, that it is an orchestra in little, a miniature painting of *le donne, i cavalier, l'arme, gli amori*. Its forte is the picturesque; meaning thereby the presenting of pictures, — *des tableaux*. It wants force, as a miniature wants acres of canvass, but is not the less a painting for that» (The Westminster Review. London, 1833, April, No XXXVI, Vol. XVIII, p. 472).

* Строка из начала «Неистового Роланда» (1516) итальянский поэта и драматурга эпохи Возрождения Лудовико Ариосто (1474-1533): «Дам, рыцарей, оружие, влюбленность / И подвиги и доблесть я пою / Времен, когда, презревши отдаленность, / стремили мавры за ладьей ладью на Францию...» *(Перевод Ю. Верховского)*.

** фр. des tableaux - картины.

[24] Доминго Прат. Словарь гитаристов. — *Prat, Domingo. Diccionario biografico, bibliografico, historico, critico, de guitarras, guitarristas, guitarreros... / Romero y Fernandez, Buenos Aires, 1934, p. 163.*

до игры слитной (*sostenuti*); почти также какъ живописецъ, который, вмѣсто того, чтобъ расписать внутренность купола зеленою краской, покрываетъ ее шахматомъ изъ маленькихъ желтыхъ и бѣлыхъ четвероугольничьковъ, кои, разсматриваемые снизу, сливаются для глазъ и производятъ эффектъ зеленаго цвѣта. Сдѣлать туши форте-піано слитными (*sostenuti*) есть верхъ искусства.

Гитара, столь презираемая музыкантами, есть цѣлый оркестръ въ миніатюрѣ. Искусный гитаристъ играетъ на своемъ инструментѣ тріо и секстеты. Безъ сомнѣнія слабость звуковъ, недостатокъ звонкости и силы, свойственные гитарѣ, не могутъ произвесть сильнаго впечатлѣнія, особенно теперь, когда композиторы готовы, еслибъ только позволили имъ, ввести въ свои произведенія и громъ, и пушки, и даже гулъ землетрясенія. Мать новѣйшей скрипки, дочь лютни нашихъ предковъ и лиры Греческой, гитара легко дѣлается и легко настроивается. Всякой, музыкально организованный, сыщетъ на ней аккорды и воспользуется ими, хотябъ учитель не показалъ ему нотной азбуки. Если вы ищете рукоплесканій многочисленной публики, то вамъ безъ сомнѣнія нуженъ инструментъ громче, съ средствами болѣе обширными и силою болѣе поразительною. Но для одинокаго любителя музыки, гитара имѣетъ прелесть неописанную. Она

Страница из статьи «Звуки естественные и отношение их к музыке», журнал «Телескоп», 1833, № 5, стр. 331.

В 1845 году в «Парижском обозрении и музыкальной газете» *(Revue et gazette musicale de Paris. № 22, 1er Juin 1845, pp. 179-180)* появилась заметка в связи с концертом этого же музыканта, состоявшемся 27 мая того года в салоне Хессельбайн. В нем «знаменитым гитаристом королевы Испании, доном Франсиско Уэртой» были исполнены аранжированная им для гитары увертюра из оперы Дж. Россини «Турок в Италии» *(Turco in Italia)*, вариации и полька на мотивы из его же оперы «Севильский цирюльник» *(Barbiere di Siviglia)*, а также Большой блестящий вальс *(Grande Valse Brillante)* и импровизации памяти Беллини *(souvenir de Bellini)*, сочиненные исполнителем. Критик отмечал, что в руках этого истинно испанского виртуоза гитара звучала как *«оркестр в миниатюре»* (un orchestre en miniature), сумев передать слуху все богатство и тонкости исполненных сочинений; его игра не оставила равнодушным ни одного из присутствовавших, вызвав их дружные аплодисменты.[25]

Кстати говоря, статья об Уэрте – единственная в книге Филипа Дж. Боуна «Гитара и мандолина» (1914), где о гитаре сказано, как о миниатюрном оркестре! (Заметьте, что это очень обстоятельная для своего времени, хотя и не лишенная погрешностей, энциклопедия биографий известных композиторов и исполнителей, в которой имеются большие статьи и о Бетховене, и о Берлиозе, и о Джулиани, но при этом ни в одной из них нет фразы о гитаре, как оркестре в миниатюре!). Говоря о выступлениях гитариста в Америке, Боун писал: «Уэрта был признан первым гитаристом в Америке, поскольку так виртуозно управлялся со своим инструментом, что создавалось чарующее впечатление звучания миниатюрного оркестра».[26]

В 1843 году в Мадриде, и чуть позже в Париже (ок. 1844, тоже на испанском языке), вышел *Новый метод для гитары* (Nuevo Método para Guitarra) Дионисио Агуадо (1784-1849), первую, вступительную главу которой открывают такие строки:

«La guitarra es instrumento que aún no está bien conocido. ¿Quién diria que de todos los que se usan hoy, tal vez es el mas á propósito para causar ilusión con la semejanza de los efectos de *una orquesta en miniatura*?»

«Гитару еще недостаточно хорошо знают. Кому придет в голову, что из всех употребляемых сегодня инструментов, она возможно более других способна создавать эффект *оркестра в миниатюре*?»[27]

В 1859 году выражение появляется в первом испанском музыкальном энциклопедическом словаре «Diccionario Enciclopedico de la Musica» (Lérida: Imp. Barcelonesa de Alejandro García, 1859) Карлоса Хосе Мельсиора (Carlos José Melcior, 1785-1873). На стр. 198-199 этого издания в статье «Гитара» (Guitarra) называются «три ведущих гитариста»: Фернандо Сор, Дионисио Агуадо и Франсиско (в оригинале текста — Хосе) Уэрта, а инструмент сравнивается с оркестром в миниатюре (при этом дословно повторяется фраза из статьи 1832 года «Звуки естественные и отношение их к музыке»): *«Этот инструмент, так презираемый музыкантами, представляет собой оркестр в миниатюре»* (Siempre que se hable de guitarra se citarán con encomio los tres campeones en su manejo y habilidad D. Fernando Sor, D. Dionisio Aguado, y D. José Huerta, con otros que aunque inferiores algun tanto no dejan de ser notabilidades artísticas en la guitarra. *Este instrumento, tan despreciado de los músicos, es una orquesta en miniatura*).

29 октября 1862 года английская газета «Брайтон Гардиан» (Brighton Guardian) опубликовала отклик на концерт испанского гитариста Хулиана Аркаса (Julián Arcas, 1832-1882), проходившего в присутствии членов королевской семьи в Брайтоновском или Королевском павильоне (Royal Pavilion) в г. Брайтон (графство Суссекс), где в частности говорилось:

> «...Игра этого артиста замечательна. Он исполняет на гитаре такие вещи, которые до него никто не давал, и тем не менее все исполнение гармонично. Без преувеличения можно сказать, что гитара в руках Аркаса – *оркестр в миниатюре*, из струн извлекаются звуки, имитирующие звуки инструментов оркестра. В финальной арии Лючии ди Ламмермур [из оперы Г. Доницетти] в пассаже, придающем самую страстную выразительность мелодии, в непрерывном и насыщенном аккомпанементе, у него отчетливо прослушиваются голоса разных инструментов. Эту свою способность он великолепно продемонстрировал в написанной им фантазии на темы Семирамиды. Невозможно выразить глубину чувства, возникающего от его игры. Легкость и непринужденность исполнения кажутся невероятными. Хотя помещение было большим и быстрота движений была плохо различима, пальцы его, пробегая по струнам, терялись из виду, и при этом не прозвучало ни одной фальшивой ноты и не раздалось ни единого неприятного звука. Порой его инструмент звучал столь же мощно, как контрабас, а в другие моменты издавал звуки гармонические, чистые и прозрачные. Вот он исполняет пассажи, раздающиеся на весь зал. Вот звучит спокойный разлив мелодии, пленяющий чувства».[28]

Ну и уже в более близкое нам время, с «оркестром в миниатюре», безусловно, сравнивали и гитару А. Сеговии. Особенно ценно, когда такие оценки принадлежали крупным инструменталистам, для которых гитара была инструментом чуждым. В качестве примера можно привести слова из воспоминаний известного американского виолончелиста, уроженца России и (с 1918 по 1921 г.) солиста оркестра Большого театра, Григория Пятигорского (Gregor Piatigorsky, 1903-76; книга «Виолончелист»):

«После выступлении с оркестром в Дюссельдорфе, Кельне, Эссене, Дрездене и Лейпциге, я провел несколько дней отдыха в Берлине, встречаясь со старыми друзьями и посещая концерты.

Одним из них был сольный концерт Андреса Сеговии, которого я до того не слышал. Изумительный художник, он превратил свою интимную гитару *в миниатюрный оркестр*, изобиловавший многочисленными оттенками

[25] «Le célèbre guitariste de la reine d'Espagne, don Francisco Huerta, a donné sou dernier concert mercredi passé 27 mai, dans les salons Hesselbein. La séance a commencé par une ouverture pour la guitare, composée et arrangée sur celle *del Turco in Italia*, et sur des motifs de cet opéra par le bénéficiaire, qui a dit des variations et une *polacca* sur la guitare, dont, en véritable virtuose espagnol, il fait ***un orchestre en miniature***; il rend perceptibles à l'oreille exercée toutes les richesses et les finesses de la composition, sur cet instrument dont le bois devient même sonore quand il le frappe du bout des doigts, et qui possède ainsi, dans toute l'acception du mot, une table d'harmonie. Sa grande *valse brillante* et son *improvisation* en souvenir de Bellini ont réuni tous les suffrages, ont provoqué d'unanimes applaudissements».

[26] «Huerta was acknowledged the first guitarist in America, for he so manipulated his instrument that it appeared as enchanting as ***a miniature orchestra***».

[27] В современном английском переводе:

«The guitar is an instrument which is not as yet well known. Who would think that of all those used today it is perhaps the most suitable for producing the effect of ***an orchestra in miniature***?»

[28] Доминго Прат. Словарь гитаристов. — *Prat, Domingo. Diccionario biografico, bibliografico, historico, critico, de guitarras, guitarristas, guitarreros... / Romero y Fernandez, Buenos Aires, 1934, p. 33.*

красок и тембров. [...] Завороженный его мастерством, я сидел неподвижно, пока он снова и снова играл для восторженной публики...».[29]

Так же, по словам М. Вайсборда, воспринял гитару Сеговии и первый советский слушатель: «Исполнительское мастерство Сеговии раскрыло такие звуковые возможности гитары, такое богатство тембров, что у слушателей возникали аналогии с оркестром» *(Вайсборд М. Сеговия в СССР // Музыкальная жизнь, 1974, № 6, стр. 22)*.

Да и сам Андрес Сеговия любил это сравнение и многократно употреблял его в самых разных вариациях. Уже в статье «Гитара в фаворе», опубликованной во время его первого приезда в СССР в 1926 году, Сеговия писал о своем инструменте: «Мягкость и нежность звука, богатейшие полифонические средства, тончайшее разнообразие ее тембров делают из нее оркестр, как бы разглядываемый с обратной стороны в бинокль, и ставят ее в первый ряд инструментов-соло» *(Сеговия А. Гитара в фаворе // Рабочий и театр. – 1926. – №13. – С. 13)*. Позднее, в интервью своему биографу Бернару Гавоти, он сказал: «Нет, гитару нельзя назвать капризной, у нее просто яркая индивидуальность. Вот почему она — любимый инструмент нашего народа. Один испанец — это уже целое общество, как и одна гитара — оркестр! *(Гавоти Б. «Ему нет равных» (К 75-летию Андреса Сеговиа) // Советская музыка», 1969, № 2, с. 128)*.

Английский гитарист и известный историк гитары Грэм Уэйд (Graham Wade) в книге «Сеговия — посвящение личности и его музыке» утверждает, что Сеговия сформировал свой взгляд на гитару как миниатюрный оркестр еще на заре своей музыкальной карьеры и нашел в нем как идеал, к которому стремился, так и стимул для самосовершенствования и развития ее искусства: «В основании вклада Сеговии в музыку с момента его дебюта в Гранаде в 1909 году лежал его взгляд на гитару, как на совершенный миниатюрный оркестр. Вооруженный этим видением, он стал самым знаменитым и почитаемым гитаристом, которого когда-либо знал мир».[30]

В той же книге автор приводит следующие слова Сеговии: «Гитара подобна оркестру, далекому и таинственному, звук от которого приходит к нам словно из другого мира, гораздо меньшего и более тонкого, чем наш».[31] Г. Уэйд поставил их эпиграфом к одной из глав своей книги, указав под ними лишь имя автора, не называя источника цитаты, и я невольно поймал себя на мысли, а не случится ли так, что через какое-то время мы утратим оригинальные источники высказываний Сеговии и также начнем сомневаться в достоверности их принадлежности ему, как уже не знаем, кто и когда впервые сравнил гитару с миниатюрным оркестром?... К счастью, пока мы еще в состоянии их найти, хотя лавина «слепых» цитат, о происхождении которых ничего не известно, угрожает поглотить вскорости такую возможность. Слова, не точные, но *похожие* приведенным выше, Сеговия произносит в документальном фильме Кристофера Нупена «Песня гитары» *(Andres Segovia: The Song of the Guitar / A Christopher Nupen film. 1976)*, текст из которого зафиксирован также в книге Дж. Клинтона «Андрес Сеговия. Признательность»: «Гитара подобна оркестру, звуки которого приходят к нам с планеты, меньшей, но более утонченной, чем наша. Великий испанский писатель Эухенио д'Орс однажды написал: 'Песня фортепиано — это проза, песня виолончели — это стихи, песня гитары — это... песня'».[32]

Еще одно сравнение гитары с оркестром Сеговия делает в своей автобиографии:

«Оркестр, в силу разнообразия и целевого расположения его инструментов, заставляет нас чувствовать себя свидетелями рождения вселенной звуков, в которой все дисциплинировано и находится в идеальном порядке благодаря волшебной дирижерской палочке чудотворца, стоящего перед ней.

И все же гитара, благодаря богатству ее тона, — и я часто уже об этом говорил — напоминает оркестр, рассматриваемый в перевернутый бинокль: маленький и лирически-интимный. Оркестр в ней рафинирован и сжат, подобно сотне лесных ароматов в маленьком флаконе».[33]

И во времена Сеговии, и уже после него, было немало и других достойных гитаристов, чью гитару по праву сравнивали с миниатюрным оркестром, но это уже другая история...

На этом мы считаем необходимым поставить в нашем разговоре если не точку, то хотя бы многоточие... Возможно, нам еще откроются сведения, которыми мы пока не располагаем, и тогда, в свете новых фактов, его можно будет продолжить. Сейчас же, подводя итог сказанному, хочу выразить мнение, что у гитаристов всегда были, есть и будут основания любить свой инструмент и им гордиться. Да, мы дорожим добрыми мнениями и оценками гитары, и особенно, когда они исходят со стороны, от музыкантов других специальностей. Нам, конечно же, очень приятно быть замеченными и отмеченными людьми, прославившими свое имя в музыке и ставшими ее классиками, и таких музыкантов немало. Каждое их слово в поддержку гитары — бесценное достояние и большая честь для гитары. Но нам не нужны «фальшивые» или сомнительные мнения, у гитаристов достаточно собственного достоинства, чтобы заявить: **СВОЕГО НЕ ОТДАДИМ, НО И ЧУЖОГО НЕ НАДО!**

---

[29] «Back in Germany after concerts in Düsseldorf, Köln, Essen, Dresden, and Leipzig, all with orchestra, I had a few days' rest in Berlin. I spent the time visiting old frends and going to concerts.

One of the concerts was the guitar recital of Andres Segovia, whom I had not heard before. The exquisite artist transformed his intimate guitar into a miniature orchestra with many shades of color and timbre. [...] Astonished with his mastery, I stayed as long as he played for the enthusiastic audience» *(Piatigorsky, Gregor. Cellist. New York, Doubleday & Co., 1965. P. 174)*.

[30] «Segovia's contribution to music since his debut in Granada in 1909 has been founded on his view of the guitar as an exquisite miniature orchestra. Armed with this vision, he has become the most celebrated and honoured guitarist the world has ever known» *(Wade, Graham. Segovia. A Celebration of the Man and His Music. Allison & Busby, 1983. P. 72)*.

[31] «The guitar is like an orchestra, distant and mysterious, its sound coming to us as if from a world much smaller and subtler than ours» *(там же)*.

[32] «The guitar is like an orchestra whose sounds come to us from a planet smaller and more delicate than ours. The great Spanish writer Eugenio d'Ors wrote once, «the song of the piano is a discourse. The song of the 'cello is an elegy. The song of the guitar is... a song'» *(Andres Segovia: The Song of the Guitar (The Script) // Clinton, George. Andrés Segovia: An appreciation. London: Musical New Services, 1978, p. 97)*.

[33] «An orchestra, due to the diversity of its instruments and its spatial goals, makes us feel as if we were witnessing the creation of a universe of sounds in which everything is disciplined, in perfect order, thanks to the magic baton of the miracle worker standing before it.

And yet, because of the richness of its tone, the guitar — and I have said this frequently — is like an orchestra seen through a pair of reversed binoculars: small, and of lyrical intimacy. In it the orchestra is refined and condensed, like a hundred forest perfumes in a small bottle» *(Andres Segovia: An Autobiography of the Years 1893-1920. New York: Macmillan Publishing Co., 1976, pp. 17-18)*.

«Я НЕ ЛЮБЛЮ ГИТАРУ...»

ПАГАНИНИ И ГИТАРА

Раз уж речь зашла о «крылатых фразах» и «громких именах» сложно не вспомнить и о высказываниях Паганини об отношении к гитаре. Поистине, с ними происходят настоящие чудеса! Одни уверяют, что он ее безумно любил и ставил ничуть не ниже скрипки, другие, что у него не было к ней не то что любви, но даже простой симпатии. И те, и другие ссылаются при этом на слова самого Паганини. Единственное, в чем они не расходятся, так это в том, что великий скрипач владел гитарой столь же совершенно, как и своим основным инструментом. Фраза о Паганини, как о великолепном гитаристе, вошла в статьи о нем почти всех известных энциклопедических словарей XIX века. Правда, истоки его гитарного мастерства сторонниками разных точек зрения видятся неодинаково. Первые предпочитают говорить, что Паганини овладел гитарой еще в детские годы (И. М. Ямпольский в качестве доказательства приводит, например, наличие в музее Кёльна маленькой терц-гитары, на которой якобы играл маленький Никколо), другие (и таких большинство) настаивают, что этим своим искусством он обязан любовному увлечению «некой знатной дамой из Тосканы» (имя ее – Дида – упоминают редко, поскольку сам Паганини его предпочитал не называть), игравшей на гитаре, ради которой он оставил скрипку и в течение трех лет, с 1801 по 1804 год, усиленно занимался инструментом предмета своего обожания, а освоив его в совершенстве, в дальнейшем лишь поддерживал в себе достигнутое умение. Впрочем, в научной литературе о Паганини последнюю историю часто называют «романтическим мифом», вымыслом, рожденным воображением французского исследователя Фетиса.

Так что же все-таки говорил Паганини о своем отношении к гитаре: «любил» или «не любил»?...

Одно из найденных мною упоминаний о «любви к гитаре» Паганини я обнаружил в лондонском еженедельнике *«Музыкальный мир»* (The Musical World) от 17 ноября 1837 года в статье «Гитара»:

> «Когда Паганини спросили, почему он играет на гитаре, будучи столь чудесным исполнителем на скрипке, он сказал: '*Я люблю ее* за ее благозвучие, гармонию; она мой постоянный спутник во всех моих странствиях'».
>
> «When Paganini was asked why he played the guitar, when he was so miraculous in his performance on the violin? '*I love it*,' says he, 'for its harmony; it is my constant companion in all my travels'».[1]

Или чуть позже (1839):

> «Паганини, в разговоре об этом инструменте, говорит: 'Я ценю ее как направителя мыслей. Я иногда беру ее, чтобы поупражнять свое воображение или сгладить некоторые трудности, чего не могу сделать на скрипке. *Я люблю ее* за ее гармонию; она мой постоянный спутник во всех моих странствиях'».
>
> «Paganini, in speaking of this instrument, says: 'I esteem it as a conductor of thoughts. I take it sometimes to put my imagination in exercise or to smooth down for me some difficulty that I cannot execute on the violin. *I love it* for its harmony; it is my constant companion in all my travels'» (The Family Magazine, Vol. VI, New York, 1839, p. 352).

Но вот и другая версия тех же лет, но уже американского журнала *«Нью-Йоркер»* (The New-Yorker):

> «*Я не люблю гитару*, но отдаю ей должное как направителю мыслей. Я иногда беру ее чтобы поупражнять воображение или сгладить некоторые трудности, чего не могу сделать на скрипке»
>
> «*I do not like the guitar*, but I esteem it as a conductor of thoughts. I take it sometimes to put my imagination in exercise, or to smooth down for me some difficulty that I cannot execute on the violin».

Отличия очевидны. В двух первых случаях нет слов «я не люблю гитару», но есть, наоборот, «я люблю ее», зато во втором – однозначное «не люблю» и скромный, довольно сомнительный, комплимент.

Конечно, перевод не возбраняет нам заменить «не люблю» на выражение чуть менее сильного чувства – «не нравится», но это будет всего лишь игрой словами, не более того.

Примечательно, что в английской литературе эта цитата встречается в нескольких редакциях, где в продолжении фразы варьируются как различные значимые глаголы, так и некоторые смысловые существительные, в результате чего появляется масса нюансов, позволяющих каждый раз толковать ее несколько иначе :

Мне, например, попадался такой вариант:

> «Я не люблю гитару, для меня это инструмент, придающий направление моим мыслям. Временами я беру ее, чтобы вдохновить мою фантазию для композиции, или вызвать полет воображения, что не удается мне на скрипке»
>
> «I do not like the guitar, I look upon it as giving direction to my thoughts. I pick it up at times to inspire my fantasy for composition, or to produce a flight of imagination I cannot manage with the violin...»

А чуть ниже, я приведу еще и третий...

Создается впечатление, что их авторы были не до конца уверены в точности интерпретации слов Паганини другими и старались как можно яснее передать свое собственное понимание его мысли. Правда, читатель в результате получил лишь несколько похожих вариаций одного и того же высказывания, выбор между которыми ему все равно предстояло сделать самостоятельно, основываясь исключительно на личной интуиции или авторитете издания, поскольку подлинных слов Паганини сам он не мог ни видеть, ни слышать.

Первоисточником этой фразы, вероятно, является статья, опубликованная в лондонской *«Литературной газете»* (The London Literary Gazette. – No. 653, July 25, 1829, pp. 491-492) в 1829 году, в виде анонимной корреспонденции из Праги (два письма, от 8 и 12 декабря 1828 года). Впрочем, имя автора очень скоро прояснится: им был профессор пражского университета Юлиус Макс[имилиан] Шоттки (Julius Max Schottky; 1794-1849), большой поклонник Паганини, ставший его первым биографом. Начинается она словами: «Мой дорогой друг, – я только что вернулся с замечательного концерта шевалье Паганини...» После описания впечатлений об этом концерте, автор рассказывает о своем первом посещении Паганини и состоявшемся у них разговоре (12-го декабря). Он застал Паганини сидящим на кровати, только поднявшимся с постели, сильно уставшим и еще не вполне здоровым, после перенесенной тяжелой болезни и нескольких мучительных операций. Тем уди-

[1] *The Musical World, a Weekly record of Musical Science, Literature, and Intelligence.* Nov. 17, 1837. No. LXXXVIII. – Vol. VII. Pp. 151-152. Кстати говоря, именно этот вариант процитирован в книге Харви Тернбулла *«Гитара от Ренессанса до наших дней»* (Turnbull, Harvey. The Guitar from the Renaissance to the Present Day. Westport, CT: The Bold Strummer, 1991. P. 87).

вительнее было, что он блестяще отыграл большой концерт. «Я играю на концертах больше, чем большинство других исполнителей, — сказал Паганини. — Но я получаю от этого удовольствие, и смог бы играть еще больше, если бы это не сказывалось на моем здоровье». Далее он передает те самые слова Паганини об отношении к гитаре, которые мы приводим полностью:

> «Увидя гитару, лежащую на кровати, и будучи наслышан о его мастерской игре на этом на инструменте, я спросил его, выступает ли он когда-нибудь с ней на публике. «Нет, — ответил он, — *я не люблю гитару*, но считаю ее своего рода проводником *к* мыслям. Иногда я беру ее, чтобы дать стимулы моим творческим силам к сочинительству, или добиться таких гармонических созвучий, которых я не могу произвести на скрипке. Для любой другой цели она является для меня вещью не представляющей никакой ценности».
>
> «Seeing a guitar lying upon the bed, and having heard of his masterly execution on that instrument, I asked him whether he ever played upon it in public? «No,» he replied, «*I do not like the guitar*, but consider it a sort of guide to thoughts. I sometimes take it up, to give a stimulus to my powers of composition, or to accomplish those harmonious chords which I cannot produce on the violin. For any other purpose it is a thing of no value in my estimation» (p. 492).

Примечательно однако то (и это, как мы увидим, важно), что как бы точно, даже в ущерб «литературности» и «правильности» фразы, мы не пытались ее перевести, из-за содержательной многозначности слов все равно остаются десятки возможностей передать ее иначе, чуть по-другому, меняя нюансы и смысловые акценты всего высказывания.

И. М. Ямпольский в книге «Николо Паганини. Жизнь и творчество» (М., Музгиз, 1961) воспроизводит часть этого текста уже прямо ссылаясь на авторство Шоттки (пользуясь его книгой «Жизнь и деятельность Паганини, как человека и художника», вышедшей на немецком языке в 1830 году, спустя год после появления газетных статей):

> «При моем первом посещении Паганини, — рассказывает Шоттки, — я увидел лежащую на кровати гитару, и тогда он рассказал мне многое о своей игре на этом инструменте. Я спросил, почему он теперь никогда публично не играет на гитаре. «Я не люблю этот инструмент, — отвечал он, — я смотрю на него лишь как на проводника моих мыслей; я по временам беру гитару, возбуждая фантазию к сочинению или импровизации, что на скрипке я не могу делать. Впрочем, она не имеет в моих глазах большой ценности. Я написал для гитары много сонат, вариаций, концертов, но все это осталось в рукописях, разбросанных по различным местам». (стр. 196)

Ямпольский далее делает следующие предположения:

> «...Вопрос Шоттки — «почему он теперь никогда публично не играет на гитаре» — дает основание предположить, что в молодые годы Паганини выступал в концертах и в качестве гитариста.
>
> Игра на гитаре, по-видимому, часто являлась предметом разговоров среди друзей Паганини и, конечно, его слова о том, что он не придает ценности этому инструменту, сказанные Шоттки, следует рассматривать лишь как отговорку, желание отделаться от назойливого посетителя. Впрочем, называя свои многочисленные сочинения для гитары, Паганини сам опровергает сказанное им. (стр. 196-197)
>
> <...> Можно высказывать различные предположения, почему Паганини умалчивал о своей игре на гитаре и уклонялся от задаваемых ему вопросов, касающихся ее особенностей. Одно из них то, что Паганини хотел для широкой публики оставаться лишь великим скрипачом. (198)»

Но вернем к самой фразе.

Как видим, уже здесь нет полного совпадения в передаче двумя разными источниками одного и того же диалога. Но и это далеко не все. Давайте зададимся вопросом, а как общались между собой Шоттки и Паганини? Статья в газете опубликована на английском языке, книга написана по-немецки.. Вопреки заблуждению, встречающемуся иногда в печати, что Паганини «недурно знал немецкий и английский» (советский журнал «Смена» когда-то написал: «Паганини был весьма начитанным человеком, знал несколько языков и хорошо владел литературным слогом»), ни тем, ни другим он, в действительности, не владел, и помимо родного итальянского говорил только по-французски.[2] Сам Шоттки, правда, хорошо знал итальянский[3] и это последнее, казалось бы, все разъясняет. Но вот, американская исследовательница Джералдайн Де Курси, написавшая капитальную двухтомную биографию музыканта (Geraldine I. C. de Courcy. Paganini the Genoese, University of Oklahoma press, 1957), почему-то предполагает, что во время бесед Паганини с Шоттки (в частности, когда последним со слов Паганини записывалась его автобиография, вошедшая затем составной частью в книгу Шоттки) им служил переводчиком приятель Паганини, когда-то ассистировавший ему на концертах, итальянский певец Джованни Баттиста Гордиджани [Gordigiani] (1795-1871), преподававший в то время пение в Пражской консерватории.[4] То есть Шоттки знал итальянский все-таки не в совершенстве (иначе, зачем тогда ему переводчик?). Но в таком случае при их личных беседах напрямую, какие-то, не исключено, что и весьма существенные, нюансы (уже даже не слов, а самой мысли), могли быть им и упущены. При таком общении правильно понять своего собеседника и не исказить затем основного смысла его высказывания при передаче на другой язык уже большая удача. Не будем также забывать, что о гитаре вообще говорилось вскользь, по случаю, как бы между прочим («увидев лежащую на кровати гитару»), это отнюдь не была та тема, обсуждением которой оба были бы серьезно поглощены: Паганини, судя по всему, вообще ждал выхода своей биографии с одной только целью — поскорее развеять в общественном сознании те мифы и небылицы, которыми обросла его личность, делая жизнь невыносимой (в 1828 году он уже опубликовал с этой целью в венской газете письмо «в защиту своего доброго имени и своей чести», но оно не возымело должного действия и не остановило потока грязных слухов и клеветы). Безусловно, это не означает, что я пытаюсь усомниться в истинности

---

[2] «Paganini himself spoke French, the *only foreign language he knew*» Metzner, Paul. *Crescendo of the Virtuoso: Spectacle, Skill, and Self-Promotion in Paris during the Age of Revolution.* Berkeley: University of California Press, 1998. Мария Тибальди-Кьеза, что, впрочем, почерпнуто ею из книги того же Шоттки, в книге «Паганини» пишет, что переводчиком ему иногда служил его сын Акилле, с детства свободно говоривший по-немецки, а затем выучивший и английский: «Языки эти [немецкий и английский] чужды были музыкальному слуху его отца, не желавшему учить их, несмотря на прекрасную память». Об этом, кстати, писал и сам Паганини в одном из своих писем: «...Мой сын Акилле, который отлично говорит по-немецки, служит мне переводчиком».

[3] *«...Publizisten Julius Schottky kennen, der ein glühender Verehrer Paganinis war und gut Italienisch sprach»* (Neumayr, Anton. Berühmte Komponisten im Spiegel der Medizin: Bd. 2. Johann Nepomuk Hummel, Niccolo Paganini, Richard Wagner, Anton Bruckner. 2007).

[4] См.: Берфорд, Т. В. Стилевые истоки творчества Н. Паганини: автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.иск.: спец. 17.00.02 / Берфорд Татьяна Валерьевна; [Рос. ин-т истории искусств]. – СПб.: 2000.

не слишком высокого отзыва Паганини о гитаре в передаче его биографа, но вполне допускаю их неполноту и неточность. Увы, мне неизвестно, чтобы где-либо его позиция на этот счет была зафиксирована на родном ему итальянском языке, причем как прямая, разумеется, речь в полном смысле этого слова, а не в обратном переводе из иностранных источников. Вообще, на мой взгляд, одного «признания» Паганини недостаточно, чтобы судить о его подлинной позиции и отношении к гитаре. Очень часто содержание таких оценок зависит от места, времени, настроения, и еще бог знает скольких сиюминутных обстоятельств, при которых они делаются. Однако нам приходится довольствоваться лишь тем, что мы имеем, и только по каким-то косвенным данным (которых, впрочем, предостаточно), предполагать, что «нелюбовь» Паганини к гитаре на самом деле была лишь относительной, в том смысле, что у нее не было шансов на равных соперничать за его сердце со скрипкой, «абсолютной» любовью. Но в таком случае правильнее было бы сказать, что Паганини не «не любил» гитару, а предпочитал ей скрипку, а это уже не одно и то же. Для Паганини, как известно, гитара, действительно, была больше интимным, домашним инструментом, нежели публичным, и вот если бы он сказал «я предпочитаю играть на публике на скрипке, а не на гитаре», это бы, думаю, удовлетворило и ее «любителей», и ее «гонителей». Теперь же, как и в прошлом, и те и другие частенько вынуждены подправлять слова Паганини и «подавать» их в том виде, в котором им это ближе по духу, рождая на протяжении уже почти двух столетий из одного высказывания два диаметрально противоположных варианта, с примеров которых мы и начали нашу статью. Те, кому гитара близка, и кто хотел бы заручиться в этой любви поддержкой Паганини, из известных им слов «вымарывают» одни «неугодные» слова, а те, для кого гитара, наоборот, ничто, замалчивают другие.

Для полноты картины стоит, думаю, привести и оригинальный текст из книги Шоттки:

> «Bei meinem ersten Besuche, den ich Paganini'n machte, sah ich eine Guitarre auf dem Bette liegen, und da man, auch von seinem Guitarrenspiel Vieles gesprochen hatte, fragte ich ob er jetzt niemals öffentlich sich darauf hören ließe? „Nein, gab er zur Antwort, ich liebe dies Instrument nicht, sondern betrachte es nur als einen Gedankenleiter; ich ergreife es zuweilen, um meine Phantasie für die Composition anzuregen, oder eine Harmonie hervorzubringen, was ich auf der Violine nicht kann; sonst hat es keinen Werth in meinen Augen. Übrigens, fuhr er fort, componirte ich Vieles für die Guitarre: Sonaten, Variationen und Concerte; doch ist alles nur handschriftlich vorhanden und hie und da zerstreut.»[5]

> «Во время моего первого визита к Паганини, я увидел гитару, лежащую на кровати, и так как он много говорил также о своей гитарной игре, я спросил, неужели теперь ее никогда больше нельзя будет услышать публично. „Нет, — ответил он, — я не люблю этот инструмент, я вижу в нем лишь средство для упорядочения мыслей. Время от времени я беру гитару, чтобы стимулировать свою фантазию для композиции или подобрать гармонию, которую я не могу сделать на скрипке; в остальном она не имеет никакого значения в моих глазах. Впрочем, — продолжал он, — я сочинил много для гитары: сонаты, вариации и концерты, но все это существует только в рукописях, разбросанных там и сям».

Кстати говоря, здесь же, уже на следующей странице, Шоттки приводит слова французского писателя де

Bei meinem ersten Besuche, den ich Paganini'n machte, sah ich eine Guitarre auf dem Bette liegen, und da man, auch von seinem Guitarrenspiel Vieles gesprochen hatte, fragte ich ob er jetzt niemals öffentlich sich darauf hören ließe? „Nein, gab er zur Antwort, ich liebe dies Instrument nicht, sondern betrachte es nur als einen Gedankenleiter; ich ergreife es zuweilen, um meine Phantasie für die Composition anzuregen, oder eine Harmonie hervorzubringen, was ich auf der Violine nicht kann; sonst hat es keinen Werth in meinen Augen. Uibrigens, fuhr er fort, componirte ich Vieles für die Guitarre: Sonaten, Variationen und Concerte; doch ist alles nur handschriftlich vorhanden und hie und da zerstreut."

Фрагмент страницы из книги Юлиуса Шоттки «Жизнь и деятельность Паганини, как человека и художника» (1830) с описанием его разговора с Паганини об отношении того к гитаре.

Лафалека (Laphaleque) опубликовавшего в том же году свои «Сведения об известном скрипаче Никколо Паганини» (Notice Sur Le Célèbre Violiniste Nicolo Paganini): «Паганини на гитаре примерно то же самое, что и [Паганини] на скрипке, хотя он и не придерживается методы игры Джулиани, искуснейшего гитариста нашего времени» (*«Paganini ist auf der Guitarre ungefähr dasselbe, was auf der Geige, obwohl er nicht die Spielmethode Giuliani's, des geschicktesten Guitarristen unserer Epoche hat»*), а затем ссылается также на мнение Гордиджани, много слышавшего Паганини и на скрипке, и на гитаре, по словам которого, «на последней он играет также восхитительно красиво».

Будет неправильно закончить этот разговор ничего не сказав и еще об одной «крылатой фразе», пожалуй, самой яркой из всех, что мне когда-либо встречались о гитаре от имени Паганини (тем более, что она есть и в нашей интернет-энциклопедии «Гитаристы и композиторы»), а именно: *«Я король скрипки, но гитара моя королева»*. Признаюсь, мне неизвестна тайна ее происхождения и, более того, я даже не могу с уверенностью сказать, принадлежит ли она в действительности Паганини, или нет. Но склоняясь сегодня все больше к последнему, считаю нужным пояснить, каким образом, точнее, откуда, она попала в наш словарь. Возраст его уже перевалил за десять лет и было время, когда мы с благоговением относились к любому печатному слову. Источником этой фразы стала для нас книга С. С. Газаряна «Рассказ о гитаре». Именно там мы прочли следующее:

> "Превосходно играл на гитаре Никколо Паганини. "Я король скрипки, — говорил он, а гитара моя королева". Паганини написал немало произведений для гитары — романсы, сонаты, вариации. Он включал гитару в свои квартеты вместе со скрипкой, альтом и виолончелью" (Газарян С. Рассказ о гитаре. – 3-е изд. – М.: Дет. лит., 1989, с. 10).

Но теперь, по прошествии времени, не находя подтверждения ей в других источниках (статьи в некоторых советских журналах 1980-х годов, где ее также можно встретить, разумеется, не в счет, поскольку туда она, скорее всего, перекочевала все из той же книги), «меня терзают смутные сомнения». Не выяснив, откуда Сурен Газарян, не бывший профессиональным историком гитары, почерпнул эту информацию (ну не придумал же он в самом деле эту фразу сам), мы склонны всерьез усомниться в ее подлинности. К тому же, в отличие от истории с «маленьким оркестром», мне так и не удалось обнаружить хоть каких-то следов упоминания об этой фразе в зарубежной литературе. Одно из двух: либо она звучит иначе, либо там ее не было вообще, а в таком случае, это целиком плод нашей «отечественной» фантазии.

[5] J. M. Schottky. Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch, mit unpartheiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und Gegner dargestellt von Julius Max Schottky Professor. Prag, 1830. S. 267.

ГИТАРЫ ДЖУЛИАНИ

В конце 2001 года в журнале **«Саундборд»** (Soundboard Magazine), издаваемом **Гитарной ассоциацией Америки** (Guitar Foundation of America), появилась большая статья нидерландского гитариста **Пола Плейсира** (Paul Pleijsier)[1], посвященная обнаружению гитары, некогда принадлежавшей императрице Марии-Луизе[2], а затем преподнесенной ею в дар Мауро Джулиани. Оказалось, что в течение почти двух столетий, с 1816 года, гитара находилась в хранилище лондонского банка **«Куттс энд компани»** (Coutts & Co.). В статье детально описываются события и обстоятельства, при которых гитара попала в Лондон, и, конечно же, дано подробнейшее описание самого уникального инструмента и представлены его фотографии. Мы предлагаем вам свой пересказ наиболее интересных моментов из этой публикации.

Как удалось установить, гитара оказалась в Лондоне уже имея другого владельца. Им был молодой английский джентльмен по имени Кристофер де Монте (Christopher de Monte). Будучи сыном крупного купца Джона де Монте, из портового города Мадраса в южной части Индии, Кристофер в 1810 году, в возрасте шестнадцати лет, был отправлен в Англию для продолжения образования. Там он находился под попечением банкира Куттса Троттера (Coutts Trotter), имевшего деловые связи с отцом Кристофера. Однако британский климат плохо сказывался на здоровье молодого человека, который к тому времени часто страдал от лихорадки, видимо, в результате перенесенной ранее малярии. По этой причине де Монте весной 1815 года прервал учебу и отправился путешествовать по Европе, посещая Францию, Бельгию, Голландию, Германию и Австрию. Во всех этих странах его радушно принимали в самых высоких кругах общества. Путевой дневник Кристофера де Монте сохранил его интереснейшие свидетельства о многих исторических событиях того бурного времени и встречах с известными людьми. Из этого же дневника становится известно, что он был страстным почитателем музыки и всюду, где представлялась такая возможность, с удовольствием посещал концерты достойных внимания музыкантов. Его личной любовью была гитара, на которой он по-любительски неплохо играл, хотя отец и настаивал, чтобы сын бросил эту «ерунду» и занялся фортепиано.

В Вене произошла встреча Кристофера де Монте с Мауро Джулиани. Последний был интересен ему вдвойне. Во-первых, как самый прославленный гитарист, а во-вторых, еще и как придворный музыкант императрицы Марии-Луизы (1791-1847), жены Наполеона Бонапарта. Есть все основания полагать, что де Монте не только познакомился с Джулиани, но и начал брать у него уроки. К сожалению, на тот момент он вел свой дневник уже не регулярно, и не оставил в нем на этот счет никаких записей. Тем не менее, их отношения, судя по всему, были достаточно близкими и теплыми. Есть даже небезосновательная версия, что «м-р де Монте»[3], которому посвящен второй концерт (Op. 36) Мауро Джулиани, и есть Кристофер де Монте. Утверждать этого однозначно, впрочем, нельзя, поскольку концерт был написан в 1812 году, т. е. за три года до прибытия того в Вену. Томас Ф. Гек, в частности, не отрицает возможности совпадения, по которому некий *je ne sais qui*[4], но достаточно богатый венский житель с таким же именем мог, к примеру, оплатить в ответ на посвящение стоимость публикации или каким-либо иным образом «вознаградить» сочинителя, что было в порядке вещей. С другой строны, тот же Томас Гек (эти его слова приводятся в примечаниях к статье), высказал мнение, что «титульный лист пластины в старой Вене было довольно легко поменять; такие замены не были редкостью. Артария вполне мог изъять несколько ранних копий концерта Джулиани, Op. 36, не имевших посвящения на титульном листе, вышедших между 1812 и 1815 годом. А имя де Монте, как лица, которому посвящается сочинение, могло быть (гипотетически) легко добавлено на переделанный заголовок страницы в 1815 году, возможно, в обмен на какую-то ответную услугу. Какой-либо первой или ранней копии, без посвящения, если таковая и была, насколько мне известно, не сохранилось, но это не означает невозможности подобного сценария». Как бы там ни было, но среди нот Кристофера де Монте (помимо нескольких несложных пьес, очевидно, специально написанных Джулиани для своего ученика) имелось *аж три* экземпляра этого Концерта, изданных Артария, хотя он явно не принадлежал к числу виртуозов, способных к исполнению столь сложных вещей.

GFA Soundboard Fall 2001

Зато относительно перехода гитары в руки де Монте никаких неясностей нет: она была подарком, сделанным ему Джулиани, о чем тот сообщает в своем собственноручном письме (написанном по-французски, причем, как отмечается, очень грамотно) . «Дорогой друг, — писал Джулиани. — В качестве доказательства моей любви к тебе, настоящим я лишаю себя инструмента, который я ценю более всего, в особенности за то, что эта гитара принадлежала императрице Марии-Луизе. Я дарю его тебе в знак нашей прочной дружбы. Пожалуйста, примите его от вашего преданного и искреннего Джулиани. Вена. 12 ноября 1815 года». Делая столь щедрый подарок, Джулиани, конечно же, учитывал особый интерес де Монте к Французской революции и ее героям, в том числе к личности Марии-Луизы и самого Наполеона. Подарок императрицы, безусловно, был дорог и самому Джулиани, и вряд ли он лукавил, когда писал, что расстается со столь ценимой им вещью, но сакрального трепета перед ней у него не было. Джулиани был прежде всего музыкантом, а эта гитара, следует полагать, не годилась ему в качестве концертного инструмента, и потому он мог относиться к ней лишь как к безумно дорогому и очень красивому, но все же сувениру. К тому же она, не исключено, была не единственной, полученной им от Марии-Луизы. Филиппо Изнарди, автор первой известной биографии Джулиани (1836), писал, что Мария-Луиза передала Джулиани «знаменитую *лиру-гитару*, которую Наполеон при-

[1] Pleijsier, Paul. Found: A Giuliani Guitar, Kept In A London Bank Since 1816 // Soundboard Magazine. – Guitar Foundation of America (GFA), 2001. – Vol. XXVIIII, No. 2/3, fall/winter 2001/2002.

Статья в *Soundboard* не является первой публикацией об этой находке. Двумя годами ранее тот же автор опубликовал ее в немецком журнале *Gitarre & Laute*: *Giuliani-Gitarre endeckt!: das Vermächtnis von Christopher de Monte bei Coutts & Co. Teil 1 und 2* / von Paul Pleijsier ; Fotos von Klaas Fopma // Gitarre & Laute. Vol. 21, Juli-August 1999, n° 4, SS. 21-26, n° 5, SS. 23-28. [= Entdeckung: Eine Giuliani-Gitarre]. В *Soundboard* английский перевод вышеназванной статьи (в несколько переработанном варианте) появился по инициативе Томаса Ф. Гека.

[2] См. прим. на стр. 26.

[3] "Grand Concerto pour la Guitarre avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Violoncelle composé et dedié à *Mr de Monte* par Mauro Giuliani Oeuvre 36..."

[4] *Бог знает кто, кто-то*; досл. *«я не знаю, кто»* (фр.).

казал сделать только для нее»[5]. Известно, правда, что Изнарди допускал ошибки в этой биографии и «лира» может быть одной из них. Но с другой стороны, не исключено, что была, действительно, еще и лира-гитара. Здесь автор статьи напоминает, что у Марии-Луизы были основания питать к Джулиани добрые чувства еще с того времени, когда она находилась в Париже. Именно тогда, в 1811 году, он издал посвященный ей *"Romance de Marie Louise au berceau de son fils"*, op. 27, с искусно выгравированной на титульном листе молодой матерью, Марией-Луизой, стоящей рядом с колыбелью своего маленького сына. Однако же и гитара, передаренная Джулиани Кристоферу де Монте, судя по изысканности и богатству ее орнамента, тоже вполне могла быть заказана в Париже «только для Марии-Луизы».

Из Вены Кристофер де Монте намеревался отправиться в Италию, но он вновь заболел и должен был возвращаться в Англию. В дороге однако его состояние еще более ухудшилось и 5 февраля 1816 года, в возрасте всего 22 лет, он умер в немецком городе Раштатт (Rastatt), расположенном недалеко от французской границы. Говорят, к тому времени у него возникли еще и денежные проблемы и для оплаты лечения пришлось расстаться со многими из личных вещей, однако гитара Джулиани до последних минут находилась при нем. После смерти Монте оставшиеся вещи, в том числе и значащаяся в описи «красивая гитара», были отправлены в Лондон.

Сама гитара выглядит практически новой, без каких-либо наружных механических повреждений или других изъянов. Однако она сильно пострадала из-за продолжительного хранения в ненадлежащих условиях, вследствие чего восстановить ее звучание оказалось невозможным даже после реставрации. Находилась в футляре, отделанном зеленой кожей. На головке грифа инкрустированный перламутром щит с именем мастера, местом и датой изготовления: «Pons Fils, à Paris 1812». Конструкция полностью соответствует типичным французским образцам первых лет XIX столетия; судя по скромным размерам, это дамская модель. В изготовлении корпуса использованы клен и ель. Длина струны (мензура) относительно стандартная для того времени и составляет 63 см. Общая длина — 90,5 см. Длина корпуса — 44 см. Гриф не приподнят (до 1820-х годов другой вариант встречается редко). Имеет семнадцать серебряных ладовых порожков[6]. Струны: одна гладкая жильная (1-я) и пять витых (шелковых с серебряной или медной посеребренной навивкой).

Большую часть нижнего овала гитары украшает, охватывающая подставку сложная гирлянда (так называемые «усы»), выполненная из мелких кусочков черного дерева. Края верхней деки и резонаторного отверстия инкрустированы перламутровыми узорами, составленными из цветочных мотивов, внешнее кольцо резонаторного отверстия сделано из черепахового панцыря. Несмотря на все свое внешнее великолепие, эта гитара, по мнению автора, все же не могла по своим музыкальным качествам удовлетворить серьезного исполнителя, тем более такого, каким был Мауро Джулиани.

Что касается мастера, то известно несколько производителей инструментов по имени Понс, работавших в Гренобле, Париже и Лондоне (возможно, находившихся в родственных связях). Изготовившим эту гитару мастером, предположительно является Жозеф Понс (Joseph Pons), родившийся в 1776 г. и крещенный в Гренобле в 1781 году. Вероятно, он являлся сыном известного инструментального мастера Сезара Понса (César Pons). Работал в Париже на рубеже веков под маркой *Понс сын* (*Pons fils*), а позже *Понс старший* (*Pons aîné à Paris*). Его учеником был знаменитый впоследствии гитарный мастер Рене Лакот (René François Lacote), основавший в Париже свое собственное дело ок. 1820 года.

Гитара одного из наиболее крупных европейских гитарных мастеров XIX века **Дженнаро Фабрикаторе** (Gennaro Fabricatore I, годы деят. 1773-1832) из Неаполя, созданная им для Мауро Джулиани, в настоящее время принадлежит известному итальянскому коллекционеру и гитарному мастеру **Джанни Аккорнеро** (Gianni Accornero). Информация и изображения этого инструмента не так давно появились на сайте гитарного дуэта **Клаудио Маккари** (Claudio Maccari) и **Паоло Пульезе** (Paolo Pugliese) — ***www.maccaripugliese.com***. Исполнители объявили о своем намерении в ближайшее время использовать эту гитару в своих концертных выступлениях, а также для записи компакт-дисков с музыкой Джулиани.

В информации сообщается, что инструмент прекрасно сохранился. Отмечается, что мастер, учитывая, вероятно, важность своего именитого заказчика, особое внимание уделил качеству звучания гитары, акустическим свойствам используемых древесины и лаков, позаботившись при этом также об эстетической красоте и качестве ее отделки. Сохранился также шикарно оформленный оригинальный футляр с вензелем ***M. G.*** По форме данная гитара находится между барочной моделью (с более узким и продолговатым корпусом, какие изготавливал его отец Джованни Батиста Фабрикаторе) и той, которая характерна для поздних инструментов мастера: она шире и имеет более подчеркнутую форму восьмерки. Головку грифа украшает серебрянный щит с фамильным гербом, изображающий башню в окружении двух свирепых львов, такой же как и на двери его дома в Италии. Интересно также, что длина вибрирующей части струн несколько больше обычной, что, как полагают, могло быть результатом совместного эксперимента мастера и музыканта.

[5] «He was named "chamber virtuoso" by Her Majesty Marie-Louise, who gave him the famous lyre-guitar which Napoléon had ordered made just for her». Heck, Thomas. *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer* (Columbus: Editions Orphée, 1995), p. 7.

[6] В примечании сказано «17 *silver nickel* frets», т. е. не серебро как таковое, а *нейзильбер* – сплав никеля, меди и цинка, хотя внешне их отличить практически невозможно.

WWW.MACCARIPUGLIESE.COM

Fabricatore 1809

owned by Mauro Giuliani

GIANNI ACCORNERO collection

The original case

Gennaro Fabricatore - Napoli
Anno di costruzione: 1809
Armatura: n.6 corde semplici
Legno del fondo e delle fasce: acero
Legno della tavola armonica: abete
Legno del manico/paletta: salice
Diapason: 674 mm

КАТАЛОГ СОЧИНЕНИЙ ДЛЯ ГИТАРЫ

Мауро Джулиани

Микель и Эмилия Джулиани

ПО «СПРАВОЧНИКУ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

К. Ф. ВИСТЛИНГА

(Whistling's Handbuch der musicalischen Literatur)

Изд. 2-е, переработанное и дополненное
Адольфом Гофмейстером

Лейпциг, 1845

• ПРИЛОЖЕНИЯ •

C. F. Whistling's

HANDBUCH

der

musikalischen Literatur

oder

allgemeines systematisch-geordnetes

VERZEICHNISS

der in Deutschland

und

in den angrenzenden Ländern

GEDRUCKTEN MUSIKALIEN

auch

musikalischen Schriften und Abbildungen

mit Anzeige der Verleger und Preise.

Dritte, bis zum Anfang des Jahres 1844 ergänzte Auflage.

Bearbeitet und herausgegeben

von

Adolph Hofmeister.

Leipzig, 1845.
bei FRIEDRICH HOFMEISTER.

Preis 7 Thlr. 10 Ngr.

— VI —

Inhaltsverzeichniss des ersten Bandes.

P. Musik für die Guitarre.

	Seite
Pa. Concerte	114
Pb. Septetten — Quartetten	114
Pc. Trios	115
Pd. Duetten	118
Pe. Solos	128
Pf. Lehrbücher	141

— 114 —

Pb. Septetten, Sextetten, Quintetten und Quartetten für die Guitarre.

P. Musik für die Guitarre.

Pa. Concerte und andere Stücke für die Guitarre mit Begleitung des Orchesters.

Giuliani, M., gr. Conc. av. Orch. (ou Quat.) Op. 30, in A. Ebend. 6 ℔.
— Concerto av. 2 V. A. et Vclle. Op. 36. Wien, Artaria et C. 2 ℔. 30 ℔.

Giuliani, M., 3ème gr. Concerto av. Orch. Op. 70. Wien, Diabelli et C. 6 ℔.

Pb. Septetten, Sextetten, Quintetten und Quartetten für die Guitarre,

— 115 —

Giuliani, Mauro, Var. e Polonese p. Chit. 2 V. A. e Vcllo. Op. 65. Mailand, Ricordi 5 fr.
— 3ème gr. Conc. avec Quatuor. Op. 70. Wien, Diabelli et C. 4 ℔.
— Var. (Deh calma, o Ciel) av. Quatuor. Op. 101. Ebd. 1 ℔. 15 ℔.
— Intr. et Var. (Numi perdonami) do. Op. 102. Ebend. 1 ℔. 15 ℔.
— Intr. et Var. (Walse favorite) do. Op. 103. Ebend. 1 ℔. 15 ℔.
— gr. Quintetto p. Ch. 2 V. A. e Basso. Mailand, Ricordi 5 fr.
— Siehe auch in Klasse Pa: Op. 30, 36.

Giuliani, Mich., Rondoletto brill. av. Quat. Op. 4. Wien, Diabelli et C. 1 ℔.

Pc. Trios für die Guitarre.

— 117 —

Giuliani, Mauro, Sérénade conc. pour Guit. V. et Vclle. Op. 19, in A. Wien, Artaria et C. 1 ℔. 10 ℔.

Pd. Duetten für die Guitarre.

(Duetten für Guitarre und Pianoforte, siehe Klasse: Qo. — Duetten für Guitarre und Csakan, siehe Klasse; Ma.)

— 123 —

Pd. Duetten für die Guitarre.

Giuliani, Mauro, 16 Valses autrichiennes pour 2 Guit. Op. 16. Wien, Artaria et C. 45 Kr.
— Var. p. Guit. et V. Op. 24, in A. Wien, Mechetti 45 Kr.
— Duo conc. p. Guit. et A. Op. 25, in Em. Wien, Haslinger 1 fl. 30 Kr.
— Rondo alla Polacca p. 2 Guit., tiré du 1er Concerto. Op. 30. Wien, Diabelli et C. 1 fl.
— gr. Var. conc. do. Op. 35. Wien, Artaria et C. 45 Kr.
— gr. Duo p. Guit. et V. (ou Fl.) Op. 52, in A. Ebd. 1 fl.
— gr. Potpourri p. Fl. (ou Viol.) et Guit. Op. 53, in F. Wien, Diabelli et C. 45 Kr.
— 12 Valses p. 2 Guit. Op. 55. Wien, Haslinger 30 Kr.
— 6 Var. p. Guit. et V. Op. 63, in D. Wien, Mechetti 45 Kr.
— 3 Rondeaux pour 2 Guit. Op. 66. Wien, Haslinger 1 fl. 30 Kr.
— gr. Potpourri do. Op. 67, in A. Wien, Mechetti 1 fl.
— la Lira notturna. 20 Pezzi scelti i più fav. ed aggradevoli do. Op. 69. Ebend. 2 fl. 30 Kr.
— Polonaise do., tirée du 3ème Concerto. Op. 70. Wien, Diabelli 1 fl.
— Pièces fac. et agréables p. Fl. (ou V.) et Guit. Op. 74. Wien, Mechetti 1 fl. 30 Kr.
— 12 Ländler sammt Coda f. V. (od. Fl.) u. Guit. Op. 75. Wien, Artaria et C. 30 Kr.
— Idem f. 1 oder 2 Guit. Op. 75. Ebend. 30 Kr.
— Potpourri, tiré de l'Op.: Tancred p. Fl. et Guit. Op. 76. Wien, Haslinger 1 fl. 15 Kr.
— Duettino facile per Fl. (o V.) e Chit. Op. 77, in A. Wien, Artaria et C. 45 Kr. Bonn, Simrock 1 fr. 50 cts.
— 12 Walzer f. V. (od. Fl.) u. Guit. Op. 80. Wien, Artaria et C. 48 Kr.
— Idem f. 2 Guit. Op. 80. Ebend. 30 Kr.
— 6 Var. p. Fl. (ou V.) et Guit. Op. 81. Wien, Artaria et C. 36 Kr. Bonn, Simrock 2 fr.
— Idem f. 2 Guit. Op. 81. Wien, Artaria et C. 36 Kr.
— gr. Sérénade p. Guit. et V. (ou Fl.) Op. 82. Ebend. 48 Kr.
— 6 Var. p. Fl. (ou V.) et Guit. (ou Pf.) Op. 84. Ebend. 1 fl. 20 Kr.
— gr. Duo p. Fl. (ou V.) et Guit. Op. 85. Ebend. 1 fl.
— 18 Divertimenti notturni p. Fl. (o V.) e Chit. Op. 86. Wien, Mechetti 1 fl. 30 Kr.
— 12 Ländler f. 2 Guit. Op. 94. Wien, Artaria et C. 30 Kr.
— le Avventure d'Amore espresse in 10 Valses caratteristici do. Op. 116. Leipzig, Hofmeister 15 Ngr.
— gr. Potpourri p. Fl. et Guit. Op. 126. Ebend. 20 Ngr.
— Sérénade p. Fl. (ou V.) et Guit. Op. 127. Ebend. 20 Ngr.
— Var. conc. p. 2 Chit. Op. 130, in A. Mail., Ricordi 5 fr.
— gr. Duo conc. p. V. (ou Fl.) et Guit. Op. 136. Paris (Leipzig, Hofmeister) 6 fr.
— 3 Polonesi conc. p. 2 Chit. Op. 137. Mail., Ricordi 3 fr.
— Marches des Souverains alliés p. Guit. et Fl. Wien, Artaria et C. 45 Kr.
— Quintetto (Qual mesto genisto) nella Semiramide p. Fl. (ou V.) et Guit. Mailand, Ricordi 1 fr. 80 cts.
— Recueil de Var. chantées par Mde Catalani, arr. p. Guit. et V. (ou Fl.) Cah. 1, 2. Wien, Haslinger à 1 fl.
— Tarantella del S. Lanza, rid. ed abellita p. 2 Chit. Mailand, Ricordi 2 fr. 50 cts.
— 12 Valses de la Salle d'Apollon, arr. p. 2 Guit. Wien, Artaria et C. 1 fl.

Giuliani, Mich., gr. Var. (Di tanti Palpiti) do. Op. 1. Wien, Diabelli et C. 1 fl.

Pe. Solos für die Guitarre.

Giuliani (Guglielmi), Emilia, 5 Var. (L'amo, ah! l'amo, nell' Op.: I Montecchi ed i Capuleti). Op. 1. Mailand, Ricordi 2 fr. 50 cts.
— Belliniana, ossia varij Pezzi tratti delle Opere de Bellini, ridotti e variati. Op. 2, Lib. 1—6. Ebend. à 2 fr. 50 cts.
— Var. (Ah perchè non posso odiarti, de Bellini). Op. 3. Ebend. 1 fr. 50 cts.
— Var. (Non più mesta, de Rossini). Op. 5. Ebend. 1 fr. 50 cts.
— Var. (Tema de Mercadante). Op. 9. Ebd. 1 fr. 50 cts.
— 6 Preludj. Op. 46. Wien, Artaria et C. 1 fl.

Giuliani, Mauro, Studio. Op. 1. (Deutsch, französisch u. italienisch.) Wien, Artaria et C. 3 fl. 12 Kr. Bonn, Simrock 6 fr. Leipzig, Peters 1 Rt. 15 Ngr.
— 6 Var. Op. 2, in A. Wien, Haslinger 20 Kr.
— 3 Rondeaux. Op. 3, in A, C, D. Ebend. 45 Kr.
— Rondeau. Op. 3, No. 3, in D. Bonn, Simrock 1 fr.
— 6 Var. (Nel Cor più non mi). Op. 4, in A. Wien, Haslinger 30 Kr.
— nuovo Rondo di Gusto originale, all' Imitazione delle Campane di Bologna. Op. 5, in A. Ebend. 20 Kr.
— 8 Var. Op. 6, in A. Ebend. 30 Kr.
— 6 Var. (Thema aus den feindlichen Volksstämmen). Op. 7, in A. Wien, Artaria et C. 30 Kr. Berlin, Schlesinger 10 Ngr.
— 3 Rondeaux. Op. 8, in C, G, D. Wien, Haslinger 45 Kr.
— 6 Var. con Polacca e Finale. Op. 9, in A. Ebd. 24 Kr.
— Amusemens. Op. 10. Ebend. 45 Kr.
— Caprice. Op. 11, in C. Wien, Artaria et C. 30 Kr. Offenbach, André 36 Kr.
— 12 Monferrine. Op. 12. Wien, Artaria et C. 30 Kr.
— 6 Rondeaux progressifs. Op. 14, in C, G, D, A, D, A. Ebend. 45 Kr.
— Sonate brill. Op. 15, in C. Wien, Haslinger 45 Kr.
— varj Pezzi del Ballo Figaro. Op. 16. Wien, Haslinger 24 Kr. Bonn, Simrock 1 fr.
— 3 Rondeaux. Op. 17, in A, C, D. Wien, Haslinger 30 Kr. (No. 1—3.) Bonn, Simrock à 1 fr.
— 1er Potpourri. Op. 18, in D. Wien, Artaria et C. 30 Kr.
— 6 Var. (Thème original). Op. 20, in G. Ebend. 30 Kr.
— 12 Valses. Op. 21. Ebend. 24 Kr.
— 12 Waldländler. Op. 23. Wien, Artaria et C. 20 Kr. Bonn, Simrock 1 fr. Breslau, Weinhold 7½ Ngr.
— 14 Ballets et 3 Marches. Op. 24. Bonn, Simrock 2 fr.
— Potpourri. Op. 26, in A. Wien, Haslinger 45 Kr.
— 2ème Potpourri. Op. 28, in A. Wien, Artaria et C. 36 Kr.
— Divertissemens. Op. 29. Wien, Haslinger 45 Kr.
— le Papillon, ou Choix des plus beaux Morceaux faciles et agréables. Op. 30, Cah. 1—3. Ebend. à 30 Kr.
— 3ème Potpourri, exécuté dans son Concert. Op. 31, in E. Wien, Artaria et C. 45 Kr. Leipzig, Hofmeister 12½ Ngr.
— 6 Var. faciles. Op. 32, in C. Wien, Haslinger 30 Kr.
— 12 Ecossaises. Op. 33. Wien, Artaria et C. 15 Kr. Breslau, Weinhold 5 Ngr.

Giuliani, Mauro, 6 Var. Op. 34, in D. Wien, Artaria et C. 20 Kr. Berlin, Schlesinger 7½ Ngr.
— 12 Divertimenti. Op. 37, Parte 1, 2. Wien, Haslinger 1 fl.
— 6 Var. (A Schüsserl). Op. 38, in A. Wien, Artaria et C. 30 Kr. Berlin, Schlesinger 7½ Ngr.
— 12 Divertimenti. Op. 40, Parte 3, 4. Wien, Haslinger 1 fl.
— Niaiserie d'Enfans variée. Op. 41, in D. Wien, Artaria et C. 15 Kr. Berlin, Schlesinger 5 Ngr.
— 4ème Potpourri. Op. 42, in A. Wien, Artaria et C. 40 Kr.
— les Variétés amusantes, ou Recueil de Pièces faciles. Op. 43. Ebend. 45 Kr.
— 12 Valses ou Ländler. Op. 44. Ebend. 20 Kr.
— 6 Var. (Les Folies d'Espagne). Op. 45, in Dm. Wien, Artaria et C. 20 Kr. Bonn, Simrock 1 fr.
— Choix de mes Fleurs chéris, ou Bouquet emblématique. Op. 46. Wien, Artaria et C. 1 fl. Hannover, Bachmann 15 Ngr.
— 12 Var. faciles (Air autrichien). Op. 47, in A. Wien, Haslinger 30 Kr.
— Esercizio, contenente 24 Pezzi della maggiore Difficoltà, Preludj, Passaggj ed Assolo. Op. 48. Wien, Haslinger 2 fl.
— 6 Var. (I bin a Kohlenbauern-Bub). Op. 49, in A. Wien, Diabelli et C. 20 Kr.
— 18 Leçons progressives. Op. 51. Wien, Artaria et C. 36 Kr.
— les Variétés amusantes, ou Recueil de Pièces faciles. Op. 54. Wien, Haslinger 45 Kr.
— 12 Divertimenti, Op. 56, Parte 5, 6. Ebend. 1 fl.
— 12 Walzer. Op. 57. Ebend. 45 Kr.
— 6 Ländler, 6 Walzer u. 6 Ecossaisen. Op. 58. Ebd. 30 Kr.
— Pièces faciles et agréables. Op. 59. Ebend. 30 Kr.
— Var. (Schöne Minka). Op. 60, in Am. Ebend. 30 Kr.
— gr. Ouverture. Op. 61, in Am. Mailand, Ricordi 2 fr.
— 6 Var. (Tema originale). Op. 62, in A. Ebend. 1 fr.
— 6 Var. (Thème russe). Op. 64, in A. Wien, Artaria et C. 20 Kr.
— Rondo brill. (non difficile). Op. 66, in C. Frankfurt, Dunst 18 Kr.
— Var. tirées du 3ème Concerto. Op. 70, in A. Wien, Diabelli et C. 45 Kr.
— 3 Sonatines progressives. Op. 71. Wien, Mechetti 1 fl.
— 8 Var. (Duo de Jeannot et Colin). Op. 72, in Am. Ebend. 30 Kr.
— Bagatelles. Op. 73. Ebend. 30 Kr.
— Divertissement. Op. 78, in C. Ebend. 30 Kr.
— 6 Préludes. Op. 83. Wien, Artaria et C. 48 Kr.
— 6 Var. brill. et très-faciles (Di tanti Palpiti). Op. 87, in C. Wien, Mechetti 30 Kr.
— gr. Var. (Romance de Fanchon). Op. 88, in A. Ebend. 30 Kr.
— 12 Valses. Op. 90. Wien, Mechetti 20 Kr. München, Aibl 27 Kr.
— gr. Var. (La Sentinelle). Op. 91, in A. Wien, Haslinger 30 Kr.
— 3 Sonates brill., faciles et agréables. Op. 96. Wien, Diabelli et C. 1 fl.
— Var. (Ich bin liederlich). Op. 97, in D. Wien, Mechetti 24 Kr.
— Studj dilettevoli, ossia Raccolta di varj Pezzi originali. Op. 98. Wien, Artaria et C. 45 Kr.
— Var. (Das ist alles eins). Op. 99, in A. Wien, Diabelli et C. 45 Kr.
— Etudes instructives, fac. et agréables. Op. 100. Ebend. 1 fl. 45 Kr.
— Var. (Cavatine d'Otello). Op. 101, in A. Ebend. 45 Kr.
— Intr. e Var. (Cavatina nel Baccanali di Roma, di Generali). Op. 102, in D. Ebend. 45 Kr.
— Var. (Valse fav.) Op. 103, in A. Ebend. 45 Kr.
— gr. Var. (Partant p. la Syrie). Op. 104. Bonn, Simrock 1 fr. 50 cts. München, Falter 24 Kr.
— Var. (Thema aus Ruhm und Liebe). Op. 105, in C. Wien, Witzendorf 24 Kr.
— Divertissement. Op. 106. Ebend. 45 Kr.
— Tema di Händel, variato. Op. 107. Leipzig, Hofmeister 10 Ngr.
— Potpourri nazionale romano. Op. 108. Ebend. 15 Ngr.
— la Chasse. Gr. Rondeau. Op. 109. Breslau, Weinhold 10 Ngr. Leipzig, Hofmeister 10 Ngr.
— Marche des 2 Journées variée. Op. 110. Leipzig, Hofmeister 10 Ngr.

— 133 —

Pe. Solos für die Guitarre.

Giuliani, Mauro, Raccolta di Pezzi favoriti d'una Facilità progressiva. Op. 111, Parte 1, 2. Leipzig, Hofmeister à 15 Ngr.
— 6 gr. Var. Op. 112, in D. Ebend. 10 Ngr.
— Fughetta. Op. 113, in G. Wien, Diabelli et C. 15 Kr.
— gr. Var. (O cara Memoria). Op. 114, in A. Ebd. 45 Kr.
— 6 Var. Op. 118, in C. Ebend. 30 Kr.
— le Rossiniane. Op. 119, Parte 1. Op. 120, Parte 2. Op. 121, Parte 3. Wien, Artaria et C. à 1 fl.
— 1ère Fantaisie sur plusieurs Motifs de Rossini. Op. 122. Wien, Diabelli et C. 1 fl.
— 2ème Fantaisie do. Op. 123. Ebend. 45 Kr.
— sesta Rossiniana. Op. 124. Leipzig, Hofmeister 15 Ngr.
— 6 Arie nazionali irlandesi variate. Op. 125. Ebd. 20 Ngr.
— Var. (Thème fav. de l'Opéra: Amazilia de Pacini). Op. 128. Berlin, Paez 7½ Ngr. Leipzig, Hofmeister 7½ Ngr. Wien, Diabelli et C. 30 Kr.
— 24 prime Lezioni progressivi. Divise in 4 Parti. Op. 139. Parte 1. Mailand, Ricordi 2 fr. 50 cts.
— 4 Var. (Tema favorito napolitano: Chi t'lla fatto sta). Op. 140, in G. Ebend. 1 fr. 50 cts.
— 4 Var. (Tema fav. napoletanno: La Riccioletta). Op. 141. Ebend. 1 fr. 25 cts.
— 4 Var. (Tema fav. napoletano: Si tu Nenna m'amave). Op. 142. Ebend. 1 fr. 25 cts.
— 4 Var. (Tema fav. napolitano: E nato miezo mare). Op. 143. Ebend. 1 fr.
— 4 Var. (Tema fav. napolitano: Si monaca te faje). Op. 144. Ebend. 1 fr.
— 4 Var. (Tema fav. napolitano: Si cara, si bouna). Op. 145. Ebend. 1 fr. 25 cts.
— Flora d'Italia, ossia scelta Raccolta di Pezzi favoriti della Musa italiana ridotti. Op. 146, Parte 1, 2. Leipzig, Hofmeister à 12½ Ngr.
— Canzonetta favoritta ('Tengo in di trentun') variata. Op. 147. Mailand, Ricordi 1 fr. 50 cts.
— la Terpsicore del Nord. Raccolta di Pezzi ballabili. Op. 147, Lib. 1—3. Wien, Artaria et C. à 30 Kr.
— Giulianate, contenenti varie Idee sentimentali. Op. 148, Parte 1 (1 fl.) Parte 2 (48 Kr.) Ebend.
— gr. Sonata eroica. Op. 150. Mailand, Ricordi 3 fr.
— Anfangsgründe für den ersten Unterricht, bestehend in 12 Lectionen. Berlin, Paez 15 Ngr.
— 6 Arie nazionali scozzesi. Mailand, Ricordi 3 fr. 50 cts.
— Cabaletta della Cavatina dell' Opera: Alessandro nell' Indie. Wien, Diabelli et C. 20 Kr.
— 12 Leçons progressives (tirées de l'Op. 1.) Wien, Artaria et C. 40 Kr.
— Marches, arr. des Opéras: Trajano, Coriolan et la Vestale. Ebend. 30 Kr.
— 2 Motifs fav. de Bellini, arr. No. 1, 2. Hamburg, Böhme à 7½ Ngr.
— Rondongino brillante (in C.) Leipzig, Peters 5 Ngr.
— Scelta di 4 Pezzi fav. eseguiti dalla Sga. Catalani, abelliti e variati. Wien, Diabelli et C. 1 fl.
— le Semiramide, ridotta en 12 Valses con Intr. et gr. Finale. Mailand, Ricordi 2 fr. 25 cts.
— 3 Tema favoriti di Mdma Catalani. Wien, Diabelli et C. 1 fl.
— Var. Op. posth., in A. Wien, Mechetti 45 Kr.

Giuliani, Mich., Rondoletto. Op. 4, in D. Wien, Diabelli et C. 30 Kr.

Pf. Lehrbücher für die Guitarre.

— 141 —

Giuliani, Mauro. Siehe in Klasse Pe: Op. 1.

— **Giuliani**, Mauro, Studio. Op. 1. (Deutsch, französisch u. italienisch.) Wien, Artaria et C. 3 fl. 12 Kr. Bonn,

Список сочинений М. Джулиани в порядке их нумерации

***Opus 1**: Studio per la chitarra **
• *"Studio per la Chitarra di Mauro Giuliani Opera Prima..."* Vienna, Artaria et C., pl. no. 2246 (1812)
Guitar tutor (120 arpeggios; exercises for the left hand; "tenuta del suono"; 12 progressive lessons)

***Opus 2**: Six Variations pour la guitarre*
• *"Six Variations pour la guitarre composées et dédiées à mademoiselle Anne Baraux par Mauro Giuliani... Oeuvre 2"*, Vienna, J. Riedel (1807)
Thema: maestoso, in A & 6 variations

***Opus 3**: III Rondo*
• *"III Rondo für die Guitare von Mauro Giuliano. 3tes Werk"*, Vienna, S. A. Steiner, pl. no. 736 (1807)
1. in A: Allegro spiritoso
2. in C: Grazioso
3. in D: Allegretto

***Opus 4**: Six Variations sur... La Molinara*
• *"Six Variations sur l'air favori de la Molinara, pour une guitarre. Oeuvre IV.me de Mauro Giuliano"*, Vienna & Pest, Bureau d'Industrie, pl. no. 658 (c. 1810)
Tema: Grazioso, in A & 6 variations

***Opus 5**: Nuovo Rondo*
• *"Nuovo Rondò di gusto originale composto ad imitazione del suono delle campane di Bologna da Mauro Giuliani. Opera 5"*, Vienna, Contojo delle arte e d'industria, pl. no. 590 (1807); Vienna, S. A. Steiner, pl. no. 4213 (1807).
Rondo in A: Allegro vivace

***Opus 6**: Otto Variazioni*
• *"Otto Variazioni per la chitarra sola. Opera VI di Mauro Giuliani"*, Vienan, J. Riedl, pl. no. 591 (1807)
Tema: Allegretto, in A & 8 variations

***Opus 7**: Six Variations pour la guitarre sur...Die feindlichen Volksstämme*
• *"Six Variations pour la guitarre sur un thème tiré du ballet Die feindlichen Volksstämme, par Mauro Giuliani. Op. 7"*, Vienna, Artaria, pl.no. 1952 (1807).
Thema: Maestoso, in A & 6 variations

***Opus 8**: Trois Rondeaux pour la guitarre*
• *"Trois Rondeaux pour la guitarre seule composé par Mauro Giuliani. Op. 8"*, Vienna, Bureau des arts et d'industrie, pl. no. 595 (1808)
1. Allegro vivace, in C
2. Allegretto grazioso, in G
3. Allegretto, in D

***Opus 9**: 6 Variationen*
• *"VI Variationen nebst Polonaise und Finale für die Guitarre von Mauro Giuliani. 9tes Werk"*, Wien, S. A. Steiner und Comp., pl. no. 766 (1808)
Thema: Allegretto, in A & 6 variations (the 6th is a Polacca) & Coda

***Opus 10**: Amusements pour la guitarre*
• *"Amusements pour la guitarre. Composés et dédiés à son altesse sérénissime la princesse Caroline de Kinsky par son maître Mauro Giuliani. Oeuvre 10"*, Vienna, J. Riedt, pl. no. 693 (1808)

***Opus 11**: Caprice*
• *"Caprice pour la Guitare, composé et dedié à Mdme Marianne de Bissing par Mauro Giuliani. Oeuvre 11"*, Vienna, Artaria, pl. no. 2061 (1810)
Allegro vivace, in C

***Opus 12**: 12 Monferrine*
• *"XII Monferrine per Chitarra composte e dedicate a Madamigella Vicenzina de Rainer da Mauro Giuliani. Opera 12"*, Vienna, Artaria, pl. no. 2057 (1810)

***Opus 13**: Trois Romances*
• *"Trois Romances pour la Guitarre par Mauro Giuliani, op. 13..."* pour voix et guitarre. Vienna and Pesth: Bureau d'Industrie, pl. no. 653 (1810)

***Opus 14**: Six Rondeaux*
• *"Six Rondeaux progressives pour la guitarre, op. 14"*

* Op. 1 был опубликован одновременно с сочинениями 34 и 35 (1812), Брайан Джеффери (Brian Jeffery), редактор репринтного переиздания полного собрания сочинений Джулиани для гитары, полагает что 1-й номер был изначально зарезервирован композитором для будущей важной работы.

Титульные страницы изданий Школы М. Джулиани

***Opus 15**: Sonata*
• *"Sonate pour la guitarre...op. 15"* in C

***Opus 16**: 16 Valses autrichiennes pour 3 Guit.*
• *"16 Valses autrichiennes pour 3 Guitarre, op. 16"*. Vienna, Artaria et Co.

***Opus 16b**: Vari pezzi*
• *"Vari pezzi del balletto "Il Barbiere di Siviglia"*, per chitarra sola, op. 16"

***Opus 17**: Trois Rondeaux*
• *"Trois Rondeaux pour Guitarre par Mauro Giuliani, Oeuv. 17"* in A-C-D

***Opus 18**: 1er Potpourri*
• *"Pot-Pourri pour la guitarre op. 18"* in D.

***Opus 19**: Serenade*
• *"Sérénade pour la Guitarre, Violon et Violoncelle composée par Mauro Giuliani, Oeuvre 19"* in A. Vienna, Artaria et Co.

***Opus 20**: Six Variations*
• *"Six Variations sur un Theme original pour la Guitarre composée et dediée a Monsieur le Comte George de Waldstein Colonel au Service de la Majesté l'Empereur et Roy par son Maitre Mauro Giuliani, Oeuvre 20me, op. 20"* in G. Vienna, Artaria et Co., pl. no. 2038 (1809)

***Opus 21**: 12 Waltzes*
• *"XII Walzes pour la guitarre op. 21"* in A

***Opus 22**: Trois Romances*
• *"Trois Romances pour le Forte-Piano, ou la Guitarre Paroles de Monr le Chevalier de Messence composees et Dediees a Mademoiselle la Comtesse Josephine Morzkowska par Mauro Giuliani..."* Vienna, Artaria et Co.

***Opus 23**: 12 Neue Waldländler*
• *"XII Neue Waldländler für die Guitarre op. 23"* in A

***Opus 24**: Variations pour Violon et Guitarre*
• *"Variations pour Violon et Guitarrecomposées et dediées A Mr. François Revenaz par Mauro Giuliani Oeuvre 24..."* Vienna, Mechetti qm Carlo, pl. no. 88 (1812)

***Opus 24b**: 14 Balli & 3 Marches*
• *"XIV Balli Nazionali per chitarra composti e ridotti da Mauro Giuliani. Op. 24"* Vienna, Stamperia Chimica, pl. no. 1185 (1810)
• *"Tre Marcie ridotte per chitarra da Mauro Giuliani"*, Vienna, Stamperia Chimica, pl. no. 1184 (1810)
1. Minuetto d'amore: Allegretto, in C
2. Minuetto corona o alla ghirlanda: Allegro, in C
3. Minuetto alla Savojarda: Allegro grazioso, in D
4. Minuetto alla Irena: Sostenuto, in A
5. Il Sorsin: Allegro, in D
6. La Galoppato: Allegro, in D
7. Fandango alla spagnola: Grazioso, in C
8. La Tirolese: Grazioso, in A
9. La Miledi: Allegro, in A
10. La Scoccio: Allegro, in A
11. La Monferrina: Allegro, in D
12. La Monaco: Allegro, in D
13. L'Escozzese: Allegro , in C
14. La Tarantella: Allegro, in a

15. Marcia I: Maestoso, in D
16. Marcia II: Alelgro spiritoso, in A
17. Marcia III: Allegro, in A

***Opus 25**: Duo Concertant*
• *"Duo Concertant pour Violon et Guitarre Dédié à Madame la Duchesse de Laviano née Lebrun par Mauro Giuliani Op. 25..."* Vienna, Bureau des Arts et d'Industrie, pl. no. 655 (c. 1810).

***Opus 26**: Potpourri*
• *"Pot-Pourri pour la giutarre composée et dediée a monsieur Antoine Spina par son maitre Mauro Giuliani. Oeuvr. 26"*, Vienna, Imprimerie Chimique, pl. no. 1477 (c. 1810)
in A: Andantino – Maestoso – Andante mosso, in C / andante con moto – Maestoso, in D / G – Andantino mosso

***Opus 27**: Romance*
• "Romance de Marie Louise au berceau de son fils", op. 27. Vienna, Artaria et Co. (1811)

***Opus 28**: 2eme Potpourri*
• *"Pot-Pourri pour la guitarre composée par Mauro Giuliani. Oeuvre 28"*, Vienna, Artaria, pl. no. 2118 (1811)
in A: Andante sostenuto – Maestoso – Andantino, in D – Allegro spiritoso, in E – Maestoso, in C – Sostenuto – Allegretto

***Opus 29**: Divertissemens*
• *"Divertissemens pour la guitare. Composés et dediés à son altesse sérénissime madame la princesse régnante de Hohenzollern Hechingen née princesse de Courlande par son maître Mauro Giuliani. Op. 29"*, Vienna, T. Haslinger, pl. no. 4218 (1811)

1. Andantino grazioso, in C
2. Allegro vivace, in C
3. Andantino espressivo, in G
4. Allegretto, in G
5. Allegro polonaise, in D / Trio, in G / Finale, in D
6. Tempo di menuetto, in A / Trio, in D / Coda, in A
7. Allegro, in A

***Opus 30**: Grand Concerto*
• *"Grand concerto pour la Guitarre avec accompagnement de grand Orchestre"* in A. (1808, publ. c. 1810)

30 [bis] 1er Grand Concerto pour guitare avec accompagnement de quatuor à cordes

30 [ter] 1er Grand Concerto pour guitare, avec accompagnement de piano arrangé par A. Diabelli

30 [quater] Rondeau alla polacca pour deux guitares, tiré du Premier Concert

***Opus 31**: 3eme Grand Potpourri*
• *"3me Grand Pot-Pourri pour guitarre composéeet executé a son concert par Mauro Giuliani. Oeuvre 31"*, Vienna, Artaria, pl. no. 2152 (1811)
Andante, in E – Allegretto, in G – Allegro vivace, in D – Maestoso, in D / Un poco sostsenuto / Più lento – Gratioso, in A – Tempo di caccia, in D – Tempo di Polonese, in A – Andantino, in A – Allegro, in A – Finale: allegro molto, in A

***Opus 32**: Six Variations faciles*
• *"Six Variations faciles pour la guitarre par Mauro Giuliani. Oeuvre 32"*, Vienna, Imprimerie Chimique, pl. no. 1569 (1810)
Thema: Andantino mosso, in C & 6 variations

***Opus 33**: 12 Ecossoises*
• *"XII Ecossoises pour la guitarre composées par Mauro Giuliani. Oeuvre 33"*, Vienna, Artaria, pl. no. 2122 (1811)

***Opus 34**: 6 Variations*
• *"VI Variations pour la guitarre composées et dediées a monsieur Charles Dellavos oar son maitre Mauro Giuliani. Oeuvre 34"*, Vienna, Artaira, pl. no. 2249 (1812)
Thema: Grazioso, in D & 6 variations

***Opus 35**: Grandes Variations Concertantes*
• *"Grandes Variations Concertantes pour Deux Guitares Composées par Mauro Giuliani, Oeuvre 33..."* Vienna: Artaria, pl. no. 2233(1812)

***Opus 36**: 2e Grand Concerto*
• *"Grand Concerto pour la Guitarre avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Violoncelle composé et dedié à Mr de Monte par Mauro Giuliani Oeuvre 36..."* in A

36 [bis] Second grand Concerto pr la guitare, avec accomp. de piano arrangé par A. Diabelli

***Opus 37**: Divertimenti, parts I-II*
• *"Divertimenti per chitarra contenenti, in dodeci piccioli pezzi, d'una mediocre facilitá di Mauro Giuliani. No.1 / No. 2"*, Vienna, Stamperia Chimica, pl. nos. 1977-1978 (1812)

Part I: nos. 1-6:

1. Andantino, in C
2. Allegretto, in C
3. Sostenuto, in G
4. Allegretto, in G
5. Grazioso, in D
6. Allegro vivace, in D

Part II: nos. 7-12:

7. Andantino, in C
8. Allegro, in C
9. Grazioso, in G
10. Allegretto, in G
11. Andantino, in A
12. Allegretto, in A

***Opus 38**: 6 Variations sur: a Schisserl und a Reindl*
• *"Six variations pour la guitarre sur l'air a Schisserl und a Reindl, par Mauro Giuliani. oeuvre 38"*, Vienna, Artaria, pl. no. 2264 (1812)

***Opus 39**: Sei Cavatine*
• *"Sei Cavatine con l'accompagnamente di Piano-Forte, o Chitarra composte e dedicate al Sign. Conte Francesco De Palffy dal suo Maestro Mauro Giuliani Op. 39..."* Vienna, Artaria, pl. no. 2266 (1813)

***Opus 40**: Divertimenti, parts III-IV*
• *"36 Divertimenti per chitarra di Mauro Giuliani. Parte 3 / Parte 4. Opera 40"*, Vienna, S. A. Steiner, pl. nos. 2002-2003 (1812)

Part III: nos. 13-18:

13. Andantino grazioso, in G
14. Allegretto, in G
15. Maestoso, in C
16. Allegretto, in C
17. Andantino, in D
18. Allegro, in D

Part IV: nos. 19-24:

19. Andante eespressivo, in F
20. Allegretto, in F
21. Andante, in A
22. Allegro, in A
23. Andantino, in C
24. Allegro vivace, in C

***Opus 41**: Niaiserie d'enfant*
• *"Niaiserie d'Enfant varie'pour la guitarre par Mauro Giuliani. Oeuvre 41"*, Vienna, Artaria, pl. no. 2253 (1812)
Tema: Andantino grazioso, in D

***Opus 42**: 4eme Pot Pourri*
• *"4me Pot Pourri pour la guitarre composé et dedié a mr. Antoine Boccasini par Mauro Giuliani. Oeuvre 42"*, Vienna, Artaria, pl. no. 2275 (1814)
Andante, in A – Maestoso, in F – Allegro maestoso & 2 variations, in D – Allegretto & variation, in A

***Opus 43**: Les Variétés Amusantes*
• *"Les Variétés Amusantes ou Dépôt de pieces faciles pour la guitarre. Oeuvre périodique composées à l'usage des commençans par Mauro Giuliani. Oeuv. 43"*, Vienna, Artaria, pl. no. 2283 (1814)

1. Allegretto, in F
2. Allegro, in D
3. Grazioso, in C
4. Allegretto, in G
5. Allegretto, in d
6. 2/4, in C
7. Grazioso, in A
8. Allegro spiritoso, in D
9. Allegretto, in G
10. Allegro vivace, in A

***Opus 44**: 12 Ländler*
• *"12 Ländler für die Guitarre von Mauro Giuliani Op. 44... "* in A. Vienna, Artaria, pl. no. 2290 (1814)

***Opus 45**: 6 Variations sur les Folies d'Espagne*
• *"6 Variations pour la guitarre sur les folies d'Espagne par Mauro Giuliani.*

Oeuvre 45", Vienna, Artaria, pl. no. 2278 (1814)
Thema: Andantino, in d (Folies d'Espagne) & 6 variations

***Opus 46**: Choix de mes fleurs cheries*
• *"Choix de mes Fleurs cheries ou le bouq1uet emblématique pour la guitarre, composé et dedié à mr. Jules Giraud par Mauro Giuliani. Oeuvre 46"*, Vienna, Artaria, pl. no. 2287 (1814)
1. Le Myrte: Andantino, in F
2. La Penser: Allegretto, in A
3. Le Lis: Grazioso, in D
4. Le Jasmin: Andantino, in A
5. Le Romarin: Andante con espressione, in e
6. L'Oeillet: Allegro vivace, in A
7. Le Narcisse: Andantino espressivo, in A
8. La Violette: Grazioso, in G
9. La Rose: Andante grazioso, in A
10. Le Laurier: Allegro maestoso, in D / Trio, in a

***Opus 47**: 12 Variations sur une air nationale Autrichien*
• *"XII Variations faciles pour la guitarre sur une air nationale Autrichien composées par Mauro Giuliani. Oeuvre 47"*, Vienna, T. Haslinger, pl. no. 2111 (1813).
Tema: Allegretto, in A & 12 variations

***Opus 48**: Esercizio*
• *"Esercizio per la chitarra contenente 24 pezzi della maggiorre difficoltà, diversi preludi, passaggi, ed a solo composti da Mauro Giuliani. Opera 48"*, Vienna, s. A. Steiner, pl. no. 2113 (1813)
1. Vivace, in c
2. Moderato, in C
3. Prestissimo, in D
4. Moderato, in C
5. Allegro, in G
6. Allegretto, in C
7. Maestoso, in F
8. Allegro, in a
9. Presto, in E
10. Vivace con brio, in Bb
11. Allegro maestoso, in D
12. Allegretto, in A
13. Maestoso, in C
14. Allegretto, in E
15. Andantino, in Eb
16. Allegro maestoso, in A
17. Andantino, in d
18. Con brio, in A
19. Allegro, in C
20. Grazioso, in G
21. Tempo id Polonese, in A
22. Allegro maestoso, in E
23. Allegro con moto, in b
24. Allegro, in A

***Opus 49**: Six Variations sur...I bin a Kohlbauern Bub*
• *"Six Variations pour la guitarre sur la chanson nationale: I bin a Kohlbauern Bub, composées et dédiées Mme M. A. de Ritterspurg par Mauro Giuliani. Ouev. 49"*, Vienna, Th. Weigl, pl. no. 1401 (1814)
Thema: Allegretto, in A & 6 variations

***Opus 50**: Le Papillon*
• *"Le Papillon pour la guitarre, ou Choix des plus beaux morceaux faciles et agreables à l'usage des commençants par Mauro Giuliani. Ouevre 30 (= 50). No. I / No. II / No. III"*, Vienna, T. Haslinger, pl. nos. 6374-6376 (1815)
1. Andantino, in C
2. Grazioso, in C
3. Allegretto, in C
4. Grazioso, in G
5. Allegretto, in a
6. Allegro, in a
7. Andantino, in G
8. Allegretto, in G
9. Andantino, in D
10. Allegro, in D
11. Grazioso, in C
12. Allegretto, in C
13. Allegro, in a
14. Andantino, in G
15. Allegretto, in a
16. Vivace, in C
17. Larghetto, in g
18. Allegretto, in G
19. Tempo di Polacca, in C
20. Allegretto, in C
21. Andantino, in d
22. Allegretto, in D
23. Grazioso, in a
24. Allegro, in A
25. Andantino grazioso, in D
26. Allegro, in D
27. Andantino, in A
28. Andantino, in C
29. Allegretto, in C
30. Andantino, in G
31. Allegretto, in a
32. Allegro, in A

***Opus 51**: 8 Leçons progressives*
• *"XVIII Leçons progressives pour la guitarre composées par Mauro Giuliani. Oeuv. 51 / 18 fortschreitende Lectionen für die Guitarre von Mauro Giuliani"* Vienna, Artaria, pl. no. 3050 (1814)
1. Maestoso, in C
2. Grazioso, in C
3. Aggitato, in a
4. Maestoso, in G
5. Andantino, in e
6. Grazioso, in D
7. Andantino, in D
8. Allegro, in D
9. Allegretto, in A
10. Andantino, in C
11. Allegretto, in G
12. Vivace, in d
13. Allegretto, in f
14. Grazioso, in A
15. Allegro, in a
16. Allegretto, in C
17. Presto, in E
18. Grazioso, in G

***Opus 52**: Gran Duetto Concertante*
• Gran Duetto Concertante per Fl. (o Violino) e Chitarra. Vienna, Artaria (1814)
1. Andante sostenuto
2. Menuetto. Allegro vivace
3. Rondo militaire. Allegretto

***Opus 53**: Grand Potpourri pour la Flute ou Violon*
• *"Grand Potpourri pour la Flute ou Violon et la Guitarre composé par Mauro Giuliani Oeuv. 53"* in F.

***Opus 54**: Les Variétés Amusantes*
• *"Les Variétés Amusantes ou Dépôt de pièces faciles pour la guitarre: oeuvre périodique composées à l'usage des commençans par Mauro Giuliani. Oeuv. 54"*, Vienna, Imrpimerie Chimique, pl. no. 2161 (1814)
1. Grazioso, in C
2. Andantino, in G
3. Allegretto, in D
4. Andantino, in C
5. Allegretto grazioso, in G
6. Vivace, in A
7. Andantino espressione, in d
8. Grazioso, in D
9. Allegretto, in A
10. Allegro, in D

***Opus 55**: 12 Ländler für zwei Guitarren*

***Opus 56**: Divertimenti, parts V-VI*
• *"Divertimenti per chitarra contenenti, in dodeci piccoli pezzi, d'una mediocre facilità di Mauro Giuliani. Opera 56. No. 1 / No. 2"*, Vienna, S. A. Steiner, pl. nos. 2474-2475 (1815 or 1816)

Part V: nos. 25-30:

25. Tempo di minuetto, in A
26. Allegro, in A
27. Andanitno, in G
28. Allegretto, in G
29. Andantino, in C
30. Allegretto, in C

Part VI: nos. 31-36:

31. Grazioso, in D
32. Allegretto, in D

33. Andantino, in A
34. Vivace, in A
35. Grazioso, in C
36. Allegretto, in C

***Opus 57**: 12 Walzer*
• *"12 Walzer für die Guitare von Mauro Giuliani. 57.tes Werk"*, Vienna, S. A. Steiner, pl. no. 3027 (1814)

***Opus 58**: Six Ländler, Walses & Écossaises*
• *"Six Landlers, six Walses et six Écossaises pour la guitare composées par Mauro Giuliani. Oeuv. 58"*, Paris, Richault, pl. no. 1305 (c. 1828)
6 Ländler in A; 6 Waltzes in D and A; 6 Écossaises in A

***Opus 59**: Recueil de pièces*
• *"Recueil de pièces faciles & agréables pour la guitarre à l'usage des commençans par Mauro Giuliani. Oeuvre 59"*, Vienna, S. A. Steiner, pl. no. 4223 (1815).
1. Grazioso, in G
2. Allegretto, in C
3. Andantino, in D
4. Allegretto, in F
5. Grazioso, in C
6. Moderato, in A
7. Allegretto, in G
8. Grazioso, in D
9. Andantino, in A
10. Vivace, in C
11. Andantino, in G
12. Allegretto, in C
13. Andantino, in e
14. Vivace, in A
15. Grazioso, in G
16. Allegretto, in C

***Opus 60**: 6 Variazioni per chitarra sul tema originale Prusso*
• *"VI Variazioni per chitarra sul tema originale Prusso composte e dedicate Al Sig. Barone Giuseppe de Brentano dal suo maestro Mauro Giuliani. Op. 60"*, Vienna, Stamperia Chimica, pl. no. 2252 (1814)
Thema: Alelgretto affettuoso, in a & 6 variations

***Opus 61**: Grande Ouverture*
• *"Grande Ouverture pour la guitarre composée par Mauro Giuliani dediée par l'editeur a mr. Louis Agliati. Oeuvre 61"*, Milan, G. Ricordi, pl. no. 185 (1814)
Andante sostenuto, in a – Allegro maestoso, in A

***Opus 62**: 6 Variations*
• *"6 Variations pour la guitarre sur un thème original, op. 62"* in A

***Opus 63**: Six variations pour violon et guitare*
• *"Six Variations Pour Violon et Guitare Dédiées A M J. Mayseder par Mauro Giuliani Oeuvre 63"*

***Opus 64**: 6 Variazioni per la chitarra sull'aria Russa*
• *"6 Variazioni per la chitarra sull'aria Russa: Poschaluite Sudarina, composte da Mauro Giuliani. Op. 64"*, in A. Vienna, Artaria, pl. no. 2324 (1814)

***Opus 65**: Gran quintetto variazioni e polonese*

65 [bis] Introduction, 4 Grandes variations et polonaise (idem) pour guitare et clavecin (piano)

***Opus 66**: 3 Rondo*
• *"III Rondo per due Chitarre composti e dedicati Al Sig. Barone di Mesnil da Mauro Giuliani Opera 66..."* Vienna, Steiner and Co., pl. no. S. et C. 2478 (c. 1816)

***Opus 67**: Gran Pot-Pourri*
• *"Gran Pot-Pourri per due Chitarre composto e dedicato Al Sig. Carlo De Haslinger da Mauro Giuliani Opera 67..."* Vienna: Pietro Mechetti qm Carlo, pl. no. 410 (1816)

***Opus 68**: 2 Rondos*
• *"2 Rondo für Piano-Forte und Guitare von Mauro Guiliani, op. 68"*

***Opus 69**: La lira notturna*
• *"La lira notturna Continente 20 prescelti pezzi i più favoriti e aggradevoli, parte tradotti e parte originalmente composti per Due Chitarre..."* 2 guitar (guitar and terz-guitar)

***Opus 70**: 3ème Grand Concerto*
• *"Troisieme Grand Concerto pour la Guitarre avec accompagnement de Grand Orchestre, Composé et dedié A Monsieur Le Baron Alexandre de Ghillâny & c. par Mauro Giuliani. Oeuvre 70"*, in F. Vienna, Diabelli & Co.

70 [bis] Troisième Grand Concerto pour la guitare avec accompagn. de quatuor à cordes

70 [ter] Troisième grand Concerto pr guitare, avec accompagn.de piano arrangé par A. Diabelli

70 [quater] 3 Variations pour la guitare seule, tirées du 3ème grand concerto (2e mouvement)

70 [quinto] "Polonaise pour deux Guitarres tirée du 3me Concert oeuv. 70, composée par Mauro Giuliani..., op. 70". Vienna, Cappi et Diabelli, pl. no. C. et D. No. 1123 (1822)

***Opus 71**: 3 Sonatine*
• *"3 Sonatine per chitarra d'una facilità progressiva ad uso de principianti, op. 71"* in C-G-D

***Opus 72**: 8 Variations*
• *"VIII Variations pour la guitarre sur un duo de l'opera Jeannot et Colin, op. 72"*

***Opus 73**: Bagatelle*
• *"Bagatelle per la chitarra, op. 73"* 10 Bagatelles in A

***Opus 74**: Pièces Faciles et Agréables*
• *"Pieces Faciles, et Agreables pour la Flute, ou Violon et Guitarre Composees par Mauro Giuliani Oeuvre 74"*
1. Sostenuto
2. Menuetto – Trio
3. Grazioso
4. Allegretto – Trio
5. Maestoso. Sostenuto
6. Menuetto (Allegro) – Trio
7. Allegretto. Spiritoso
8. Andantino. Grazioso
9. Tempo di marcia
10. Allegretto scherzoso
11. Maestoso. Cantabile
12. Grazioso
13. Menuetto (Allegro) – Trio
14. Andantino Bolero
15. Andantino. Grazioso
16. Vivace

***Opus 75**: Zwölf Ländler*
• *"Zwölf Ländler samt Coda für Flute oder Violine mit Begleitung der Guitarre von Mauro Giuliani. Erste Samlung..., Op. 75"* Vienna: T. Weigl, pl. nos. 1608, 1609 (flute/violin) and 1718 (guitar).

***Opus 76**: Pot-pourri tiré de l'opéra "Tancrede"*
• *"Pot-Pourri pour la Flute ou Violon et Guitarre tire'de I'opera Tancred compose et dedie a S. A. Monseigneur le Prince Frederic Lubomirski par Mauro Giuliani Op. 76"*. Vienna, T. Mollo, pl. no. 1677.

***Opus 77**: Duettino Facile*
• *"Duettino Facile per Flauto, o Violino, e Guitarra Composto da Mauro Giuliani, Op. 77..."*
1. Andantino maestoso
2. Menuetto scherzoso. Con brio
3. Rondo. Allegretto

***Opus 78**: Divertissemens*
• *"Divertissemens pour la guitarre par Mauro Giuliani. Oeuv: 78"*, Vienna, P. Mechetti (1817)
1. Grazioso, in C
2. Andantino alla Siciliana, in a
3. Allegro, in A
4. Andantino, in D
5. Allegretto, in G

***Opus 79**: Cavatine "Di tanti Palpiti"*
• *"Cavatine Di tanti palpiti de l'Opera Tancredi Variee pour le Chant, avec accompagnement de Guitare ou Piano-Forte et Dediee a Son Ami Joseph Antoine de Bridi par Mauro Giuliani..."*, op. 79, Vienna, Artaria, pl. no. 2485 (1817)

***Opus 80**: 12 Ländler*
• *"12 Laendler per Due Chitarre composte da mauro Giuliani Raccolta Seconda Opera 80..."* Vienna, T. Weigl, pl. no. 1652 (1818)

***Opus 81**: 6 Variations pour Violon et Guitarre*
• *"VI Variations pour Violon et Guitarre Composées par Mauro Giuliani Oeuv: 81..."* Vienna, T. Weigl

***Opus 82**: Grande Serenade*
• *"Grande Serenade pour Flûte ou Violon et Guitarre Composée et dediée a Monsieur le Baron Charles D'Aichelbourg par Mauro Giuliani Oeuv: 82..."* Vienna: T. Weigl, pl. no. 1630. (1817)
1. Theme and Variations
2. Menuetto and Trio
3. Allegro brillante
4. Marcia. Maestoso

***Opus 83**: 6 Préludes*
• *"Six Préludes pour la guitarre composés et dediés à mr. Joseph Stieler par Mauro Giuliani. Ouev: 83"*, Vienna, Artaria, pl. no. 3055 (1832; 1st ed.: 1817) (Принадлежность этих прелюдий Джулиани ставится под сомнение, существует предположение, что их действительным автором является французский гитарист и композитор Антуан Лойе / Antoine de L'Hoyer, 1768-1852).
1. Allegro con brio, in D
2. Vivace, in a
3. Allegro maestoso, in C
4. Andantino con espressione, in e
5. Allegro mosso, in A
6. Allegro di fuga, in d

***Opus 84**: Variations, Fl. (Viol.) et Guit. (P.)*
• *"Variations pour Flûte ou Violon avec accompagnement de la Guitarre ou Piano-Forte, composées par Mauro Giuliani Oeuvre 84..."* in A. Vienna, Artaria & Co., pl. no. 2502 (1817)
1. Introduzione. Andantino sostenuto
2. Theme – Variations I–VI

***Opus 85**: Grand Duo Concertant*
• "Grand Duo Concertant pour Flûte ou Violon et Guitarre Composé et dedié A Madme. la Baronne Anne Marie de Schloissnig Née Bareaux par Mauro Giuliani Oeuv: 85..." Vienna, Artaria, pl. no. 2501 (1817)
1. Allegro maestoso
2. Andante molto sostenuto
3. Scherzo. Vivace
4. Allegretto espressivo

***Opus 86**: 18 Divertimenti Notturni*
• *"XVIII Divertimenti Notturni d'una facilitá progressiva per Flauto, o Violino, e Chitarra Composti da mauro Giuliani Op. 86..."* Vienna, Mechetti qm Carlo, pl. no. 533 (1817 or 1818)
No.1. Andantino
No.2. Allegro
No.3. Andantino
No.4. Allegretto
No.5. Andantino
No.6. Allegretto
No.7. Andante
No.8. Allegretto
No.9. Grazioso
No.10. Allegretto
No.11. Larghetto
No.12. Allegro
No.13. Maestoso
No.14. Allegro
No.15. Andante
No.16. Allegro
No.17. Grazioso
No.18. Allegretto

***Opus 87**: 6 Variazioni brillanti su...Di tanti palpiti*
• *"6 Variazioni brillanti, e della piu grande facilità per chitarra sù la cavatina favorita: Di tanti palpiti, dell' opera: Tancredi composte da Mauro Giuliani. Op. 87"*, Vienna, P. Mechetti, pl. no. 493 (1817)
Tema: Andantino grazioso, in C & 6 variations

***Opus 88**: Grands Variations sur la romance de l'opera "Fanchon"*
• *"Grands Variations pour guitarre sur la romance favorite de l'opera Fanchon composées par Mauro Giuliani. Oeuvre 88"*, Vienna, P. Mechetti, pl. no. 629 (orig. publ. in 1817 by Cappi, Vienna)
in A: Introduxzione – Theme: Allegretto & 6 variations

***Opus 89**: Sei Lieder von Göthe, Schiller etc.*
• Sei Lieder: op. 89; per voce e chitarra o pianoforte. Vienna, Haslinger.

***Opus 90**: 12 Walzer*
• *"12 Walzer per la chitarra com.e da Mauro Giuliani, op. 80"*, Vienna, P. Mechetti, pl. no. 494 (1817) in A

***Opus 91**: Grandes variations sur...La Sentinelle*
• *"Grandes Variations pour la guitarre seul sur la romance favorite La Sentinelle par Mauro Giuliani. Opre 91"* Vienna,T. Mollo, pl. no. 262 (1817)
in A: Introduzion: maestoso & 4 variations

***Opus 92**: 12 Neue Ländler*
• *"12 Neue Ländler für Zwey Guitarren von Mauro Giuliani"*, op. 92. Vienna, T. Mollo, pl. no. 1696 (1818)

***Opus 93**: Grand Pot-Pourri National*
• *"Grand Pot-Pourri National pour Guitarre et Piano-Forte compose et dédié A Madme. Helene da Malicheff née Kaverinn par Mauro Giuliani. Oeuvre 92"*. Alternate title page: *"Grand Pot-Pourri National pour Guitarre et Piano-Forte par M. Giuliani et N. Hummel..."*

***Opus 94**: 12 Ländler*
• *"XII Laendler per Due Chitarre composte da Mauro Giuliani Raccolta Terza Opera 94"* Vienna, T. Weigl, pl. no. 1709 (1819)

***Opus 95**: Sei Ariette*
• *"Sei Ariette Poesia di Metastasio coll'accompagnamento di Piano-Forte o Chitarra composte ed umilissimamente dedicate A Sua Majesta La Principessa Imperiale Maria Luigia Archiduchessa D'Austria Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla da Mauro Giuliani Suo Divotissimo Servidore, e Virtuoso Onoraria di Camera Op. 95"*

***Opus 96**: Trois Sonates brillantes*
• *"Trois Sonates brillantes faciles et agreables pour la guitarre composees et dediees à monsieur François de Malicheff par Mauro Giuliani. Oeuv. 96"*, Vienna, A. Diabelli, pl. no. 4649 (1833; 1st ed.: Vienna, Sprenger, 1818)
1. in C: Andantino-Allegro
2. in G: Grazioso-Allegretto
3. in D: Andantino-Allegretto

***Opus 97**: Variationen über „Ich bin liederlich"*
• *"Variationen für die Guitarre über das beliebte Duett: Ich bin liederlich – Du bist liederlich, aus dem Zauberspiel: Der Schatten von Faut's Weib, von Mauro Giuliani. 97tes Werk"*, Vienna, J. Berman, pl. no. 628 (1818)
in D: Tema: Allegretto & 7 variations & Finale

***Opus 98**: Studj dilettevoli*
• *"Studj Dilettevoli ossia Raccolta di varj PezziOriginaliper la Chitarra Compos ti da Mauro Giuliani, Op: 98"*, Vienna, Artaria, pl. no. 2510 (1817)
1. Andantino, in G
2. Allegro, in G
3. Larghetto, in a
4. Allegretto, in A
5. Andantino, in C
6. Allegro, in C
7. Andantino, in a
8. Allegretto, in A

***Opus 99**: Introduction et Variations sur le thème...Das ist alles eins*
• *"Introduction et Variations pour la guitarre seule sur le thème favori: Das ist alles eins, ob wir Geld haben oder keins. composées et dediées a monsieur Constant Moretus gentilhomme Belge par Mauro Giuliani. Oeuvre 99"*, Vienna, A. Diabelli, pl. no. 111 (1819)
in A: Andante sostenuto – Thema: moderato & 5 variations

***Opus 100**: Études*
• *"Etudes instructives faciles et agreables pour la guitarre contenant un recueil de cadences, caprices, rondeaux, et préludes, dediées à son altesse madame la princesse Cathérine de Menschikoff née princesse de Galitzin, par l'auteur Mauro Giuliani, maitre de musique de la chambre de s. m. l'archiduchesse Marie Louise, duchesse de Parme, Plaisance, et Guastalle &c. Oeuvre 100"*, Vienna, D. Sprenger, pl. no. 575 (1819)
Cadenze:
1. Maestoso, in C
2. Grazioso, in G
3. Allegro, in D
4. Allegretto, in A
5. Andantino, in E
6. Allegro, in F
7. Allegretto, in Bb
8. Grazioso, in Eb
9. Allegro, in Ab

Caprici:
10. Vivace, in C
11. Allegro, in a
12. Grazioso, in G
13. Affettuoso, in e
14. Allegro, in D
15. Rondo: Allegro, in A / a / A
16. Rondo: Allegretto, in C

Preludj ad uso cadenza servendosene avanti di cominciare un pezzo:
17. A piacere, in a
18. Allegro, in C
19. Vivace, in G
20. A piacere, in e
21. Vivace, in D
22. Allegro, in F
23. in A
24. Allegro vivace, in E

***Opus 101**: Variazioni su...Deh! calma, o ciel*
• *"Variazioni per chitarra sulla cavatina favorita: De'h calma oh ciel / O Gott hab' Mitleid, dell' opera: Otello. Composte, e dedicate a madamigella Madalena Bruschka da Mauro Giuliani. Op: 101"*, Vienna, Cappi & Diabelli, pl. no. 219 (1819). in A: Thema: Andantino sostenuto & 4 variations

101 [bis] 4 Variations sur la cavatine Deh! Calma o ciel d'Otello, pour guit., 2 vl., alto et vcelle

***Opus 102**: Introduction et Variazioni sopra...Nume perdonami*
• *"Introduzione e Variazioni per chitarra sola, sopra la cavatina favorita: Nume perdonami, se in tale istante, nei Baccanali di Roma, del sigr. Generali, composte e dedicate a madamigella anna Wranitzky, impereale cantante e attrice di corte, da Mauro Giuliani. Op. 102"*, Vienna, A. Diabelli, pl. no. 232 (c. 1820)
in D: Introduzione: andante sostenuto – Thema: allegretto innocente & 3 variations

102 [bis] Intr. et Variations sur la cavatine des Baccanali di Roma, pr guit., 2 vl., alto et vcelle

***Opus 103**: Introduction et Variations sur un Walz favori*
• *"Introduction et Variations pour la guitarre seule sur un Walz favori composées et dediées à mademoiselle Cressence comtesse de Tannenberg par Mauro Giuliani. Oeuvre 103"*, Vienna, Cappi & Diabelli, pl. no. 233 (1819)
Introduzione: andante sostenuto, in a – Thema: alelgretto, in A & 5 variations

103 [bis] Intrododuction et 5 Variations sur une valse favorite, pour guit., 2 violons, alto et vcelle

***Opus 104**: Grandes Variations sur...Partant pour la Syrie*
• *"Grandes Variations pour la guitarre seule sur la romance favorite Partant pour la Syrie, composées et dédiées a madmoiselle Anne Emmerich par Mauro Giuliani. Oeuvre 104"*, München, Falter & fils (1819)
Allegro maestoso, in A & 4 variations

104 [bis] Introd. et 4 Variations sur l'air favori Partant pour la Syrie, pour piano et guitare

***Opus 105**: Variationen über...Ruhm und Liebe*
• *"Variationen für die Guitarre über die Romanze aus der Oper Ruhm und Liebe, verfasst und der Frau Gräfinn Paul Bethlen gebohrne Baroninn Bernemisza gewidmet von Mauro Giuliani. Op. 105"*, Vienna, J. Cappi, pl. no. 2379 (1818)
Introduzione: andantino espressivo, in c / C – Tema: allegretto moderato, in C & 4 variations

***Opus 106**: Divertissement*
• *"Divertissement pour la guitarre par Mauro Giuliani. Oeuv. 106"*, Vienna, J. Cappi, pl. no. 2388 (1821)
1. Andante sostenu, in A
2. Allegretto, in C
3. Andantino, in G
4. Andantino, in D
5. Allegretto Polonese, in D

***Opus 107**: Variations sur un thème de Haendel*
• *"Variations sur un thème de G. F. Haendel pour la guitarre par Mauro Giuliani. Oeuv. 107"*, Leipzig, F. Hofmeister, pl. no. 1343 (1828)
Тема: andantino, in A & 6 variations (на тему соч. Генделя «Музыкальный кузнец» / The harmonious blacksmith).

***Opus 108**: Pot-Pourri Nazionale Romano*
• *"Pot-Pourri Nazionale romano per lira o chitarra sola composto e dedicato alla sig.ra Anna Maria Cruciani da Mauro Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 1705 (c. 1823)

***Opus 109**: La Caccia*
• *"La Caccia. Gran rondò per lira o chitarra sola composta da Mauro Giuliani. Op. 109. Dedicato dall' editore all' egregia sonatrice l'ill.ma sig.ra Giuditta Grossi"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 1712 (1823). Allegretto, in D

***Opus 110**: Marcia di Cherubini*
• *"Marcia di Cherubini variata per chitarra o lira da Mauro Giuliani. Op. 110"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 1713 (1823)
Tema: allegro non tanto, in C & 5 variations

***Opus 111**: Le Ore d'Apollo per chitarra*
• *"Le Ore D'Apollo Opera periodica, contenente Una Raccolta di Pezzi Musicali per Chitarra di una facilita progressiva, e studiosa ad uso ed esercizio degli Amatori, Composta da Mauro Giuliani Parte [I o II] Opera 111"* Milano, G. Ricordi (1823 parte I, 1825 parte II).

***Opus 112**: 6 Grandi variazioni*
• *"Sei Grandi Variazioni per Lira o Chitarra sola Composte da Mauro Giuliani – Op. 112 – Dedicate dall'Editore All'Illmo Sig^r Conte Commendatore Luigi Moretti..."* Milan: G. Ricordi, pl. no. 1714 (1823)

***Opus 113**: Fughetta*
• *"Fughetta per Chitarra composta da Mauro Giuliani Op:. 113"* Vienna, A. Diabelli & Co., pl. no. D. et C. 1646 (1824)

***Opus 114**: Gran Variazioni "Oh! cara memoria"*
• *"Gran Variazioni sopra l'aria favorita: "Oh! cara memoria" per chitarra sola... op. 114"*. Vienna, A. Diabelli & Co., pl. no. D. et C. 1647 (1824). Variations on a theme by Carafa

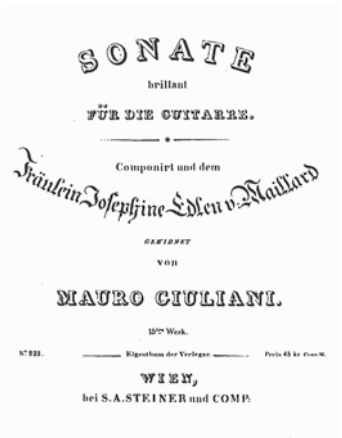
***Opus 115**: Gran Variazioni*
Grandes variations sur la marche d'Alessandro, pour guitare et quatuor à cordes (согласно Т. Геку, упоминается в письме Джулиани от 31 июля 1827 г., не обнаружено)

***Opus 116**: Le Avventure di Amore*
• *"Le Avventure di Amore espresse in Dieci Valzer Caratteristici Per due Chitarre Composte e Dedicate Al Cavaliere Francesco Iaccone Da Mauro Giuliani Op. 16"* Milan, G. Ricordi, pl. no. 3783 (1828)

***Opus 117**: Gran Variazioni*
Grandes variations sur un thème viennois, pour guitare et quatuor à cordes (согласно Т. Геку, упоминается в письме Джулиани от 31 июля 1827 г., не обнаружено)

***Opus 118**: Sei Variazioni*
• *"Sei Variazioni per Chitarra composte da Mauro Giuliani Op: 118"* Vienna, A. Diabelli & Co., pl. no. D. et C. 1648 (1824).

***Opuses 119-124**: Le Rossiniane I-VI*
• *"Le Rossiniane per la chitarra composte e dedicate a sua eccellenza il signor don Enrico Caetani, duca di Sermonetta da Mauro Giuliani. I / II / III / IV / V / VI parte, Op. 119 / op. 120 / op. 121 / op. 122 / op. 123 / op. 124"*, Vienna, Artaria / Milano, G. Ricordi (1822 – 1828) (На темы из опер Дж. Россини: «Отелло» / Otello; «Итальянка в Алжире» / La Italiana en Argel; «Армида» / Armida; «Сорока-воровка» / La gazza ladra (La pie voleuse); «Золушка, или Торжество добродетели» / La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo; «Дева озера» / La Donna del lago; «Турок в Италии» / Il turco in Italia; «Севильский цирюльник» / Il Barbiere di Siviglia и др.).



***Opus 125**: Sei arie nazionali Irlandesi*
• *"Sei arie nazionali Irlandesi variate oper chitarra sola...op. 125"*
5 Irish national airs („The last rose of summer", „Robin Adair" a. o.)

***Opus 126**: Grand potpourri pour la flute et guitare*
Introduzione. Maestoso
Allegro. Tema (Zelmira di Rossini) – Variations I–II
Andante (Semiramide di Rossini)
Allegro sostenuto. Tema (Mannaggia Pullece. Canzonetta Popolare di Napoli) – Variations I–II
Maestoso. Tema (Alfredo il Grande di Donizetti) – Variation – Finale

***Opus 127**: Sérénade pour flûte ou violon et guitare*
1. Maestoso
2. Minuetto. Allegretto
3. Andantino mosso (Theme – Variations I–III)
4. Rondo. Allegro

***Opus 128**: Variations sur une Cavatine de l'Opera Amazilia de Pacini*
• *"Variazioni per chitarra sola sul tema favorito della cavatina: Io ti vidi e t'adorai, nella opera: Amazilia del sr. Pacini; composto da Mauro Giuliani. Op. 128"*, Vienna, A. Diabelli, pl. no. 3033 (1827). Thema: allegro, in G & 4 variations

***Opus 129**: 4ème Grand Concerto (утерян)*

***Opus 130**: Tema con Variazioni concertanti per due chitarre*

***Opuses 131 – 135** (нет данных)*

***Opus 136**: Grand Duo Concertant pour Violon (ou Fl.) et Guitarre*

***Opus 137**: Tre Polonesi concertanti per due chitarre*

***Opus 138**: Variazioni su un valzer favorito*

***Opus 139**: 24 Prime lezioni*
• *"24 Prime lezioni progerssive per chitarra sola divise in quattro parti. Per uso degli amatori che desiderano di perfezionarsi senza l'ajuot del maestro composte da Mauro Giuliani. Op. 139. Parte 1.a"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 11622 (c. 1840)
1. Andantino, in C
2. Grazioso, in G
3. in D
4. Maestoso, in a
5. Andantino, in A
6. Allegretto, in D

***Opus 140**: Quattro Variazioni su...Chi t'ha fatto sta scarpettiella*
• *"Quattro Variazioni e Finale per chitarr sola sul tema favorito Napolitano "Chi t'ha fatto sta scarpettiella" composte da Mauro Giuliani. Op. 140"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 11621 (1840)
Tema: grazioso, in G & 4 variations

***Opus 141**: Quattro Variazioni e Finale su...La Riccioletta"*
• *"Quattro Variazioni e Finale per Chitarra sul tema favorito napoletano "La Riccioletta" Composte da Mauro Giuliani Opa. 141"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 12026 (c. 1840)
Tema: allegretto, in A & 4 variations & Finale

***Opus 142**: Quattro Variazioni e Finale su...Si tu Nenna m'amave n'aut'anno*
• *"Quattro Variazioni e Finale per chitarra sola sul tema favorito napolitano "Si tu Nenna m'amave n'aut'anno" composte da Mauro Giuliano. Op. 142"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 12027 (c. 1840)
Tema: grazioso, in C & 4 variations & Finale

***Opus 143**: Quattro Variazioni e Finale su... È nato miezo mare*
• *"Quattro Variazioni e Finale per chitarra sola sul tema favorito napolitano "È nato miezo mare" composte da Mauro Giuliano. Op. 143"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 12041 (c. 1840).
Tema: allegretto, in A & 4 variations & Finale

***Opus 144**: Variazioni su...Si monaca te faje*
• *"Quattro Variazioni e Finale per chitarra sola sul tema favorito napolitano "Si monaca te faje, io frate mi farò", op. 144 di Mauro Giuliani dall' editore dedicate al dilettante Vin. Macchioli"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 12042 (c. 1840)
Tema: grazioso, in C & 4 variations & Finale

***Opus 145**: Variazioni su...Si cara, ai bona"*
• *"Quattro Variazioni e Finale per chitarra sola sul tema favorito napolitano Si cara, si bona, si bella e graziosa composte da Mauro Giuliani, op. 145"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 12043 (c. 1840)
Tema: allegretto, in D & 4 variations & Finale

FLORA D' ITALIA
ossia
Scelta raccolta dei pezzi favoriti delle Musa Italiana
ridotta
per
Chitarra sola
da
MAURO GIULIANI.
Op. 146. Parte II.
Lipsia
Stuttgart, bei G. A. Zumsteeg

***Opus 146**: Tema con variazioni... "Non più mesta"*
• *"Tema con variazioni e finale per chitarra sola di una facilità progressive dall' opera La Cenerentola di Rossini composte e dedicate a madamigella Maria Giorgina Balfour da Mauro Giuliani. Opera 146"*, Naples, Girard, pl. no. 711 (1828)
in A: Thème: maestoso "Non più mesta accanto al foco" & 6 variations

***Opus 146[b]**: Flora d'Italia*
• *"Flora d'Jtalia ossia Scelta raccolta dei pezzi favoriti delle Musa Italiana ridotta per Chitarra Sola da Mauro Giuliani. Virtuoso da Camera di S. Maesta La Principessa Imperiale Maria Luigia Archiduchessa d'Austria, Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla"*. «Сочинение», составленное лейпцигским издателем Хофмейстером (Hofmeister) из сочинений, изданных ок. 1828 г. без номера у Рикорди (Parte 1 – *WoO, G-10, G-12, G-13*; Parte 2 – *WoO, G-6, G-7*). Печаталось как *op. 146*.
Parte 1:
Cavatine nell'Opera: L'Esule di Roma; Aria nel'Pirata; Duetto nell'Esule di Roma.
Parte 2:
Duettino della Semiramide, nell'Alessandro nell'Indie.

***Opus 147**: La Tersicore del Nord*
• *"La Tersicore del Nord contenente una prescelta raccolta di Pezzi Ballabili per Chitarra sola composti da Mauro Giuliani. Parte [1-3] Op. 147"*. Vienna, Artaria & Co., pl. nos. 2966-2968 (1828)"

***Opus 147b**: Variazioni su... "Tengo più di trentun' anni"*
• *"Tengo più di trent'un anni E mi voglio maritar Canzonetta favorita Variata per Chitarra sola da Mauro Giuliani Opa. 147..."* Milan, G. Ricordi, pl. no. 7785 (1834)

***Opus 148**: Giulianate*
• *"Giulianate per la chitarra, op. 148"*:

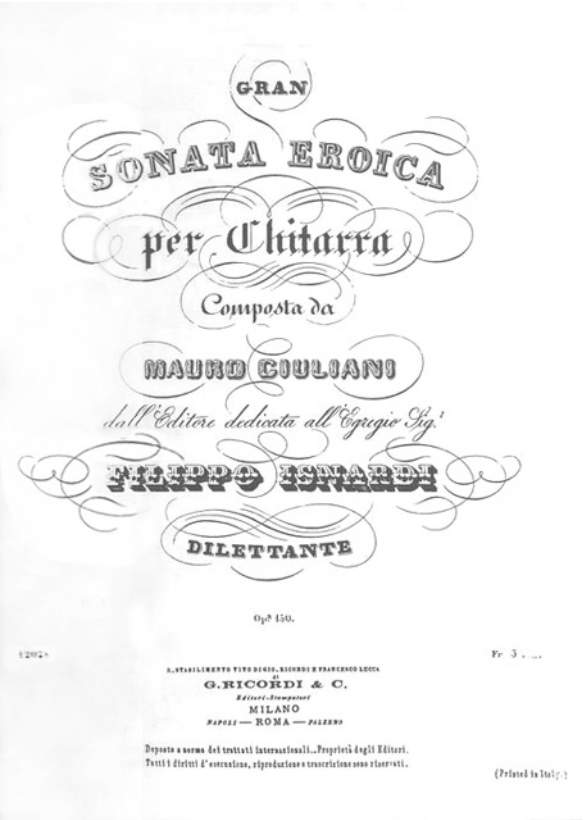
1. La Risoluzione
2. Lo Scherzo
3. L'Amoroso
4. Giocoso
5. L'Armonia
6. Il Sentimentale
7. La Melanconia
8. L'Allegria

***Opus 149**: Pastorale a due Voci*
• *"Pastorale a due Voci con accompagto. di Flauto e Chitarra o di Piano-Forte Opera 149 di Mauro Giuliani Dall'Editore Dedicata Al Dilettante Sigr. Filippo Isnardi"*. Milan, G. Ricordi, pl. no. 7593 (1834)

***Opus 150**: Gran Sonata Eroica*
in A (1840)

***Opus 151**: Romance Près d'un volcan*
• *"Près d'un volcan sur des bords enchantés Romance de Mr. De Echerolles avec accompagnement de Guitare par Mauro Giuliani Opa. 151"* Milan, G. Ricordi, pl. no. 12029 (1840)

***Opus 151bis**: Ode di Anacreonte*
• *"Ode di Anacreonte per voce di Soprano con accompag. di Chitarra o Piano-forte di Mauro Giuliani Opa. 151 bis..."*


GRAN
SONATA EROICA
per Chitarra
Composta da
MAURO GIULIANI
dall'Editore dedicata all'Egregio Sig.
FILIPPO ISNARDI
DILETTANTE
Op.a 150.
G. RICORDI & C.
MILANO
NAPOLI — ROMA — PALERMO

Сочинения без указания номера (WoO)
Прижизненные издания

a) WoO G: 1 - 15

WoO G-1
• *"Marches de l'opéra Trajan, Coriolan, La Vestale, Richad coeur de Lion, arrangé pour la guitarre par Mauro Giuliani"*, Vienna, Artaria, pl. no. 2123 (1811).

1. Marcia dell' opera Trajano in Dacia: tempo di marcia, in D
2. Marcia dell' opera Coriolano: allegretto, in D
3. Marcia dell' opera La Vestale by Spontini: allegro vivace, in D
4. Marcia dell' opera Riccardo Cordileone by Seyfried, in A

WoO G-2
• *"Rondongino brillante per chitarra composto da Mauro Giuliani"*, Leipzig, C. F. Peters (1817)
• Allegretto con brio, in C

WoO G-3
• *"Tre tema favoriti con variazioni di M.dme Catalani, messi per chitarra sola da Mauro Giuliani"*, Vienna, T. Weigl, pl. no. 1708 (1819)
1. (4) Variazioni sul Flauto Maggico di Mozart: andantino mosso, in A
2. (2) Variazioni di Rode: andante, in A
3. (3) Variazioni sulla Biondinao in gondoletta: andantino, in A

WoO G-4
• *"Scelta di quattro pezzi favoriti esequiti da mad. Catalani, abelliti e variati per chitarra sola da Mauro Giuliani. Seconda ed ultima parte"*, Vienna, A. Diabelli, pl. no. 167 (1819)

1. Sul margine d'un rio: andante, in A & 3 variations
2. Nel cor più non mi sento (by Paisiello): andante, in A & 3 variations
3. Rondò: Donnette innamorate: andante, in A / Allegro, in A
4. (Gott erhalte Franz den Kaiser): andante con moto, in A & variation

WoO G-5
• *"Overtura dell' opera Semiramide ridotta per la chitarra sola dal sig: M. Giuliani"*, Vienna, Artaria, pl. no. 2859 (1825)
in D: Presto – Andante – Moderato

WoO G-6
• *"Duettino: Serbami ognor si fido il cor. Nell' opera la Semiramide del sig. mas. Rossini. Ridotto per chitarra sola dal signor Mauro Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 2922 (1827)
Andantino, in D – Alelgro giusto, in D

WoO G-7
• *"Cavatina: Se d'amor frà le ritorte, nell'opera: Alessandro nell' Indie, de Pacini"*
Allegro, in G

WoO G-8
• *"Cavatina: Bel raggio lusinghiero. Nell' opera Semiramide del maes. Rossini. Ridotta per chitarra sola dal signor Mauro Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 2924 (1827)
Andante grazioso, in A – Alelgretto, in A

WoO G-9
• *"Seconda Marcia Nell'Opera La Semiramide di Rossini Ridotta per Lira, o Chitarra sola Dal Signor Mauro Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 2925 (1827). Allegro, in D

WoO G-10
• *"Allegro cantabile dell' aria: Tu vedrai la sventurata, nell' opera Il Pirata, del sigr. Bellini, ridotti per chitarra sola da Mauro Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 3784 (c. 1828) in D

WoO G-11
• *"Sinfonia nell' opera La Cenerentola del sig. M. Rossini ridotta per chitarra sola da Mauro Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 3785 (c. 1828)
in D: Maestoso – Allegro

WoO G-12
• *"Cavatina nell' opera L'Esule di Roma, musica del sig.e maestro G. Donizetti, ridotta per chitarra sola da Mauro Giuliani"*, Milano, pl. no. 3786 (c. 1828)
Cavatina cantabile, in A – Allegretto, in A

WoO G-13
• *"Allegro moderato del duetto: Se a me fido ognor sarai, nell'opera: L'Esule di Roma, musica del sig. m. G. Donizetti, ridotta per chitarra sola da Mauro Giuliani"*
in G. Milano, G. Ricordi, pl. no. 3787 (c. 1828)

WoO G-14
• *"Cavatina: Nel furor delle tempeste. Nell' opera Il Pirata del maestro Bellini, ridotta per chitarra sola da Mauro Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 3968 (1828)
Andante, in C – Allegro, in A – Allegro moderato, in C

WoO G-15
• *"Allegro cantablie nell' aria: Tu vedrai la sventurata, variato per chitarra sola da Mauro Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 3969 (c. 1828)
Tema: alelgro cantabile & 3 variations

Сочинения, опубликованные посмертно (posth.)

b) WoO (posth.) G: 1 - 15

WoO (posth.) G-1
• *"Gran Variazioni per chitarra sola sopra un tema Savojardo composte M. Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 4946 (c. 1830)
Allegretto, in a & 5 variations

WoO (posth.) G-2
• *"La Semiramide. Ridotta in 12 Walzer per chitarra con introduzione, e gran finale da Mauro Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 4952 (1830)

0. Introduzione: tempo di walzer, in A
1. Sinfonia, in A
2. Trio della marcia d'introduzione, in D

3. Quartetto: Di tanti regi e popoli, in A
4. Cavatina: Ah quel giorno, in A
5. Trio, in A
6. Duetto: Serbami, in D
7. Cavatina: In si barbara sciagura, in A
8. Duetto: Se la vita, in D
9. Aria: Que' Numi furenti, in A
10. Quiantetto: Qual mesto gemito, in a
11. Maggiore, in A
12. Trio, in A

WoO (posth.) G-3
• *"Terzetto: La del Gange a te primiero. Nell' opera La Semiramide del Celebre Sigr. Mo. Rossini. Ridotto per chitarra sola da Mauri Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 4953 (1830)
Andante sostenuto, in D

WoO (posth.) G-4
• *"Quartetto: Di tanti regi e popoli. Nell' opear La Semiramide del Celebre Mo. Rossini. Ridotto per chitarra sola da Mauro Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 4954 (1830)
Allegro, in a – Andante, in C – Allegro, in c# – Allegro, in A

WoO (posth.) G-5
• *"Cavatina: Ah quel giorno. Nell' opera a La Semiramide del Celebre Mo. Rossini. Ridotta per chitarra sola da Mauro Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 4955 (1830)
Andantino grazioso, in A – Allegro, in A

WoO (posth.) G-6
• *"Duetto: Bella imago degli Dei. nell' opera La Semiramide del Celebre sigr. Mo. Rossini. Ridotto per chitarra sola da Mauro Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 4956 (1830)
Allegro giusto, in D – Andantino, in F – Allegro vivace, in D

WoO (posth.) G-7
• *"Quintetto e Finale primo: Giuri ognun. Nell' opera La Semiramide del Celebre sigr. Mo. Rossini. Ridotto per chitarra sola da Mauro Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 4957 (1830)
Andantino, in D – Andantino, in a – Allegro vivace, in A

WoO (posth.) G-8
• *"Duetto: Se la vita. Nell' opera la Semiramide del celebre sigr. maes. Rossini. Ridotto per chitarra sola da Maro Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 4958 (1830).
Allegro, in D – Andantino, in A – Allegro, in A

WoO (posth.) G-9
• *"Aria: In si barbara sciagura. Nell' opera La Semiramide del celebre sigr. maestro Rossini. Ridotto per chitarra sola da Mauro Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 4959 (1830)
Andantino, in A – Allegro, in D – Allegro vivace, in A

WoO (posth.) G-10
• *"Aria: Deh ti arresta. Nell' opera La Semiramide del celebre maes. Rossini. Ridotta per chitarra sola da Mauri Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 4960 (1830).
Andantino, in F – allegro, in D

WoO (posth.) G-11
• *"Preghiera: al mio pregar t'arrendi. Nell' opera La Semiramide, del celebre Mo. Rossini. Ridotta per chitarra sola da Mauro Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 4961 (1830)
Andantino, in A

WoO (posth.) G-12
• *"Terzetto: L'usato ardir. Nell' opera la Semiramide del celebre Mo. Rossini. Ridotto per chitarra sola da Mauro Giuliani"*, Milano, G. Ricordi, pl. no. 4962 (1830)
Andantino, in F

WoO (posth.) G-13
• *"Coro: „Vieni Arsace" nell' opera La Semiramide del celebre maes. Rossini. Ridotto per chitarra sola da Mauro Giuliani"*, Milani, G. Ricordi, pl. no. 4963 (1830).
Allegro, in D

WoO (posth.) G-14
• *"Sei Arie Nazionali Scozzesi variate per la Chitarra, o Lira, composte e dedicate a Madamigella Elisabetta Mackenzie dal suo Maestro Mauro Giuliani, Virtuoso di Camera di Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luicia Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma & & &"*, Firenze, G. Ricordi & C., pl. no. 7782 (1834)

1. The soldier's return: andante cantabile, in D
2. This is no my ain lassie: andnatino mosso, in A
3. Coming through the rye: andante cantabile, in E
4. Jenny's bawbee. A Reel: allegretto, in D
5. The blue bells of Scotland: moderato con espressione, in A
6. The old country bumpkin: allegretto, in A

WoO (posth.) G-15
• *"Variations pour la guitare par Mauro Giuliani. Oeuvre posthume"*, Vienna, P. Mechetti, pl. no. 3725 (c. 1843)
Introduzione: allegro maestoso, in A – Tema: allegro, in A & 5 variations & finale

* * *

В аннотированной библиографии тематических музыкальных каталогов *(Thematic Catalogues in Music: An Annotated Bibliography. 2nd ed. Annotated reference tools in music No. 5 by Barry S. Brook and Richard J. Viano. Pendragon Press, 1997, p. 156 [Nos. 452-455])* приводится следующий перечень каталогов сочинений М. Джулиани:

Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Original Werke von Mauro Giuliani welche in der Kunst- und Musikhandlung der k. k. pr. chemischen Druckerey und des S. A. Steiner & Comp: zu Wien am Graben No. 612... zu haben sind (Wien: Steiner, [1815])
Включает 68 сочинений с номером и 12 работ без номера сочинения.

Catalogue thématique des Oe[u]vres composées par Mauro Giuliani (Wien: Artaria & Co., [1819])
Включает сочинения до номера 102, не содержит сочинений без номера.
Факсимиле: Heck, Thomas F. The birth of the classic guitar and its cultivation in Vienna, reflected in the career and compositions of Mauro Giuliani (d. 1829) v. 2.

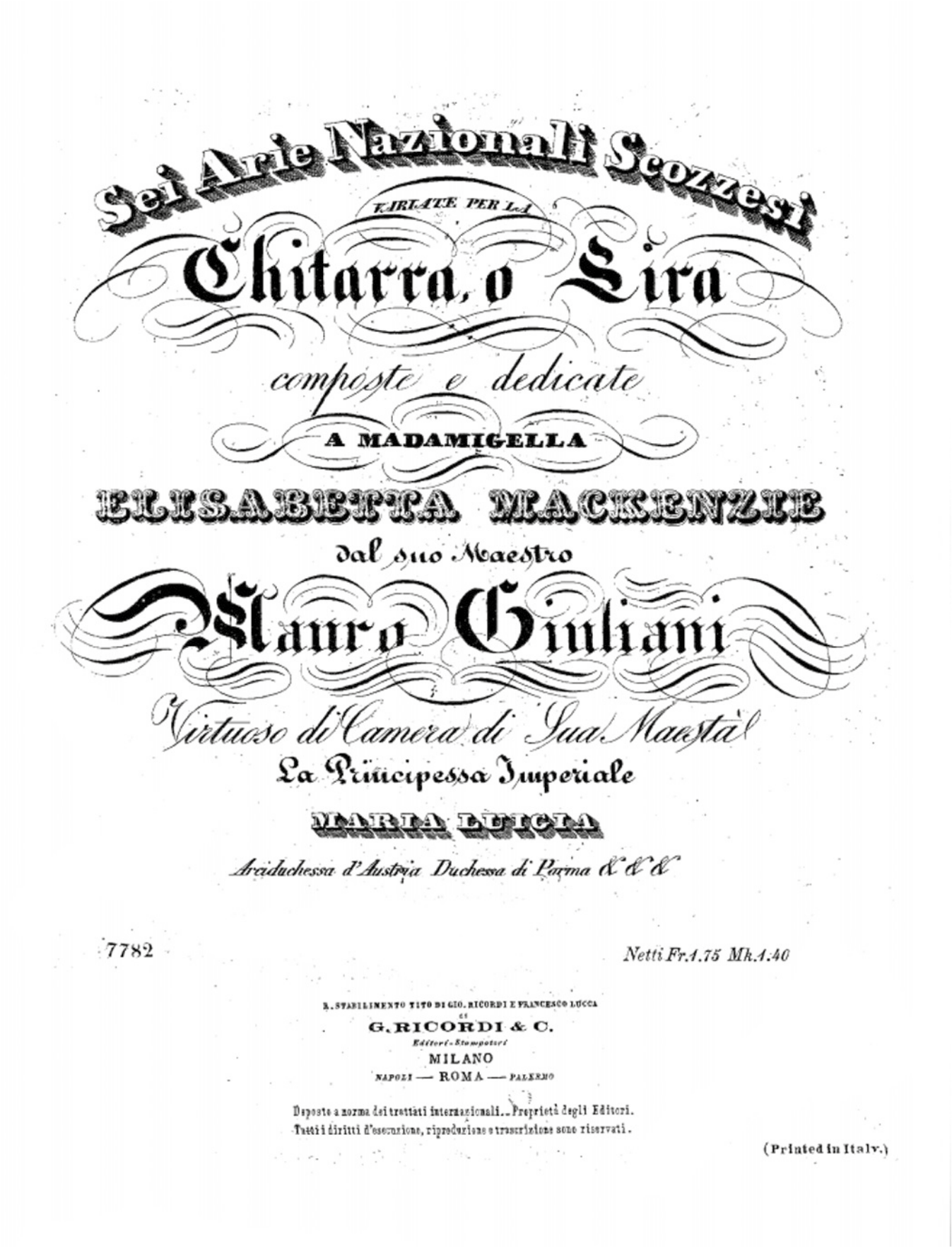
Oeuvres complets (Thematic catalogue advertised in the Artaria catalogue of 29 Nov. 1856)
Reference: Weinmann, Alexander. Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp. (Wien: L. Krenn, 1952)

Heck, Thomas F. The birth of the classic guitar and its cultivation in Vienna, reflected in the career and compositions of Mauro Giuliani (d. 1829) v. 2. (Ph.D. diss.: Yale Univ., 1968; New Haven, Conn., 1970)
Работы в порядке номеров сочинений (1-151) и сочинения без номера.

Титульная страница одного из выпусков «Северного трубадура» (Le Troubadour de Nord) — периодического издания, подобного русским гитарным журналам А. Сихры или альбомам В. Моркова, с популярными песнями под аккомпанемент гитары или фортепиано (Vienne, chez Artaria & Comp., 1810).

Le Troubadour de Nord Oeuvre Periodique Musical contenant un Recueil de Pieces choisies pour le Chant avec Accompagnement de Guitarre ou Forte-Piano par Giuliani, Cahier 1-9

Le Troubadour de Nord on Choix de Romances et d'Airs les plus favoris. Nos. 1-12. Wien, Artaria et C.
Le Troubadour de Nord on Choix de Romances francaises favorites. Bonn, Simrock.



Sei Arie Nazionali Scozzesi

VARIATE PER LA

Chitarra, o Lira

composte e dedicate

A MADAMIGELLA

ELISABETTA MACKENZIE

dal suo Maestro

Mauro Giuliani

Virtuoso di Camera di Sua Maestà

La Principessa Imperiale

MARIA LUIGIA

Arciduchessa d'Austria Duchessa di Parma &c &c

7782

Netti Fr.1.75 Mk.1.40

R. STABILIMENTO TITO DI GIO. RICORDI E FRANCESCO LUCCA

G. RICORDI & C.

Editori-Stampatori

MILANO

NAPOLI — ROMA — PALERMO

Deposte a norma dei trattati internazionali. Proprietà degli Editori.

Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.

(Printed in Italy.)

"Sei Arie Nazionali Scozzesi variate per la Chitarra, o Lira, composte e dedicate a Madamigella Elisabetta Mackenzie dal suo Maestro Mauro Giuliani, Virtuoso di Camera di Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luicia Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma & & &", Firenze, G. Ricordi & C., pl. no. 7782 (1834). [WoO (posth.) G-14]

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О НИКОЛАЕ ДЖУЛИАНИ

Николай (Николас, Никола) Джулиани, старший брат Мауро Джулиани, многие годы провел в России. Жил в Петербурге, где славился как учитель пения. Композитор и авторитетный музыкант-теоретик Ю. К. Арнольд (1811-1898), в доме которого, кстати, будучи в Петербурге, бывал и играл Гуммель, в своих воспоминаниях писал: «Самыми лучшими учителями пения тогда [в 1820-е гг.] считались К. К. Кавос, преподаватель при Смольном монастыре (впоследствии генерал-директор всей музыки императорских театров и главный капельмейстер русской оперы), да некто Джулиани, который не раз певал на наших вечерах».[1]

Жизни и деятельности Н. Джулиани посвящено несколько работ российского музыковеда, ныне доктора искусствоведения, Марины Геннадьевны Долгушиной (р. 1963), в числе которых статьи «Петербургский музыкант Николай Джулиани», опубликованная в Италии в сборнике Europa Orientalis[2], «Chanson erotique и их автор»[3], статья о Н. Джулиани в энциклопедии «Три века Санкт-Петербурга»[4]. Значительное внимание личности Николая Джулиани уделено ею и в докторской диссертации «Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой»[5]. Благодаря работам М. Г. Долгушиной стали известны многие факты биографии Н. Джулиани.

«В России Джулиани появился в начале 1810-х годов. В то время Петербург и Москва буквально притягивали иностранных музыкантов, обеспечивая им стабильный успех и высокие заработки. Подобно многим своим соотечественникам-итальянцам — Ф. Антонолини, Я. Бианки, А. Сапиенца и др., основной сферой приложения своих творческих сил Джулиани избрал преподавание пения. Его достижения на этом поприще несомненны. По словам современника, "было время, когда г. Джулиани обучал в Петербурге по крайней мере половину поющих дам и знаменитейшие наши певицы-любительницы ему обязаны своим музыкальным образованием"».

Санкт-Петербургские ведомости в 1824 году сообщали:

«В октябре 1823 года он [Н. Джулиани] был приглашен в Гатчину для "управления музыкою" в дни торжеств по случаю прибытия в Россию принцессы Шарлотты Вюртембергской, невесты великого князя Михаила Павловича, а также "для аккомпанирования учениц своих на частных музыкальных вечерах". По окончании праздника императрица Мария Федоровна "изволила пожаловать г. Жюльяни прекрасную золотую табакерку, которая и препровождена к нему через <...> князя А. П. Гагарина"».

«Сохранились сведения об участии Джулиани в концертной жизни Петербурга. В "Обозрении концертов и прочих увеселений во время закрытия театров" за 1823 год его имя упоминается в одном ряду с Семеновой, Филис-Андрие, Брисом, Самойловым и другими известными исполнителями».

«Николай Джулиани был вхож в дома высшей петербургской знати. Среди его учениц, многим из которых он посвящал свои вокальные сочинения, представительницы известнейших фамилий — Анна и София Вяземские, Екатерина Гагарина, Анастасия Нарышкина, Варвара Бахметева, Агриппина Сабурова, Екатерина Татищева и другие. *Tre duetti* («Три дуэта») посвящены любительнице музыки, баронессе Марианне де Наторп».

«Можно предположить, что наиболее тесные контакты музыкант имел с семьями Трубецких и Голицыных. Две *chansons erotiques* разных лет издания он посвятил княжне Агриппине Трубецкой, одну — княгине Екатерине Трубецкой, и тетрадь *Trois romances* — княжне Елизавете, в замужестве — графине Потемкиной. По-видимому, уроки пения у Джулиани брал известный меценат, меломан и писатель Николай Борисович Голицын (ему адресованы две *chansons erotiques*)».

«В 1827 году Николай Джулиани поступает на службу "учителем итальянского пения" в Патриотический институт — среднее закрытое учебное заведение, основанное в 1813 году Женским патриотическим обществом. В институт принимались дочери дворян-офицеров, служивших в армии с 1812 года, или из семей, пострадавших от военного разорения. Целью обучения было образовать «добрых жен» и «попечительных матерей», которые могли бы "трудами и приобретенными искусствами доставлять самим себе и их семейтсвам средства к существованию". Патриотический институт считался одним из лучших женских учебных заведений Петербурга». В нем он преподавал до 1852 года.

Известно также немалое количество его сочинений, изданных в Петербурге Дальмасом; «после 1815 года [он] сочиняет в основном французские *romances*. Поздние сочинения маэстро (например, *Melodie* «Поймешь ли ты?») демонстрируют приверженность его стилю русской бытовой романсовой лирики».

«Николай Джулиани, — пишет М. Г. Долгушина, — принадлежит к числу тех иностранных музыкантов, которые, приехав в Россию в поисках счастья и материальных благ, нашли здесь вторую Родину. По словам одного из современников, "бескорыстные труды Джулиани заслуживают поощрения и признательности" и, продолжим, — благодарной памяти потомков».

Впрочем, отдавая должное сделанному М. Г. Долгушиной для восстановления памяти о Н. Джулиани, нельзя не заметить и ее досадной неосведомленности о некоторых существенных фактах, которые уже давно и хорошо известны за рубежом. Так, автор высказывает лишь предположение о происхождении Джулиани: «*По-видимому*, Н. Джулиани родился и получил образование в Италии. Впоследствии, живя в России, он упоминал о своей принадлежности к "прославленной Неаполитанской школе". По словам корреспондента Санкт-Петербургских ведомостей, "г. Джульяни славился некогда в Италии своими композициями, <...> шесть опер его имели величественный успех, <...> кантата, петая при коронации Наполеона королем итальянским, написана им». Вызывает удивление незнание ею того, что Николай Джулиани приходился родным братом Мауро Джулиани (и также родился в Бишелье), а сын последнего Михаил, соответственно, был его племянником: «Вольман ошибочно отождествил [Николая] Джулиани с концертировавшим в Петербурге в 1822-1824 годах гитаристом и певцом Михаилом Джулиани, сыном знаменитого гитариста-виртуоза Мауро Джулиани. Ошибка перешла в другие издания, в том числе в МЭ [Музыкальную энциклопедию] и БЭС "Музыка". *Вопрос о родственных связях Д. с Мауро и Михаилом Джулиани остается открытым*», — пишет она в диссертации (2010, с. 356). Можно добавить, что об этих «родственных связях» сообщалось, например, в корреспонденции из Петербурга, опубликованной в *Allgemeine musikalische Zeitung* в 1823 году, № 40, октябрь: *"Der beste Guitarrespieler und Sanger ist Hr. Giuliani, ein Sohn des bekannten Virtuosen und Componisten in Wien; sein Onkel Nicholas G. gehort zu den vorzuglichsten Singlehrern"* (col. 656) – «Лучшим гитаристом и певцом является г-н Джулиани, сын знаменитого виртуоза и композитора в Вене; его дядя Николай Д. принадлежит к числу превосходных учителей пения». Томас Ф. Гек приводит также выдержку из письма отца Мауро Джулиани к Доменико Артария от 20 июня 1820 года, в котором тот интересуется, уехал ли внук, сын Мауро, в Россию навестить своего дядю.

На известное сочинение Н. Джулиани о гармонии отозвался известный русский музыкальный критик В. В. Стасов. Отмечая ее «большое значение в грамматическом отношении, касательно способа написания музыки», он в то же время весьма критически высказался о самой концепции науки о гармонии, в том виде, в каком она виделась Джулиани. Стасов, в частности, писал: «В начале нынешнего 1847 года в Париже напечатана книга петербургского учителя пения Джулиани под названием: «Вступление к своду законов гармонии» (Introduction au code d'harmonie). Книга эта предпослана самому сочинению с целью показать недостаточность всех доселе бывших сочинений о гармонии; главнейшим образом она нападает на знаменитое сочинение Рейха по этому предмету, принятое за руководство в Парижской консерватории, на сочинение о гармонии профессора Фетиса, директора Брюссельской консерватории, и на берлиозовы статьи об этом же предмете, помещенные в «Revue et Gazette musicale de Paris». Как поправление музыкальных гармонических ошибок, книга эта имеет замечательное значение; но ведь грамматика ограничивается одними формами языка и правилами их, а сочинение г. Джулиани думает касаться и самой сущности сочинений, ежеминутно примешивая нисколько не идущие и неверные замечания о нынешнем способе сочинять и о нынешней инструментовке, будто бы переступившей свои пределы, и стараясь возвратить гармонию ко всем правилам, начертанным французом Рамо и развитым Руссо и д'Аламбером. <...> Но никакой сочинитель не держится того, что ему позволяют и запрещают; еще Моцарт говаривал о гармонии: «Хороши бы мы были, если бы делали так, как нам приказывают. <...> Что должна быть наука о гармонии, в том не может сомневаться никто, сколько-нибудь смыслящий дело: но решительно не в тех пределах, как это нынче существует и как, между прочим, желалось бы г. Джулиани...»[6].

---

[1] «Воспоминания Юрия Арнольда». Вып. I. М., 1892. С. 25.

[2] Europa Orientalis – 5. Pietroburgo capitale della cultura Russa. A cura Antonella d'Amelia. Salerno, 2004. P. 237-249.

[3] Текст художественный: в поисках утраченного. Петрозводск, 2002. Вып. 1. С. 54-62.

[4] Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия в 3 томах. XIX век. Том 1. Кн. 2. СПб.: СПбГУ, 2003.

[5] Долгушина, М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой : Дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Рос. ин-т истории искусств. – Вологда, 2010.

[6] «Отечественные записки», 1847, т. 51, «Смесь», стр. 216.

ОСНОВАН В АВГУСТЕ 2001 ГОДА

“ГИТАРИСТЫ и КОМПОЗИТОРЫ”

иллюстрированный биографический энциклопедический словарь

www.abc-guitars.com
www. abc-guitar.narod.ru

КОМАНДА СТАРЕЙШЕГО
ГИТАРНОГО ИНТЕРНЕТ-ПРОЕКТА
ПРИГЛАШАЕТ
К СОТРУДНИЧЕСТВУ
ИСТИННЫХ
ЗНАТОКОВ И ЛЮБИТЕЛЕЙ
ГИТАРНОГО ИСКУССТВА

Бишелье, церковь Св. Адоено

Bisceglie, Italy,
Chiesa di Sant'Adoeno