



**Д.Г. ЛОМТЕВ**

*Независимый исследователь, музыкальный издатель, г. Дрезден, Германия  
ORCID: 0000-0002-5054-6322*

## **Трактат Готфрида Генриха Штёльцеля о речитативе: к истории музыкально-теоретических учений эпохи барокко**

Впервые в отечественном музыкознании детально анализируется трактат композитора Готфрида Генриха Штёльцеля (1690–1749) о речитативе, созданный предположительно в 1739–1749 годах, то есть в последнее десятилетие его жизни. Это научно-практическое руководство представляет собой уникальный источник, систематизирующий распространённые тогда нормы мелодического и гармонического строения речитатива, употребляемого в немецкой церковной музыке.

В анализе отмечается адаптация некоторых положений из трудов И. Маттезона, Х.Ф. Гунольда, И.Й. Фукса и И.Д. Хайнихена; с привлечением ранее написанного трактата Штёльцеля о композиции разъясняется принцип мелодического воплощения заключительных фрагментов стиха или строфы (клаузул). Подробно рассматривается глава «О некоторых вольностях речитативного стиля», целиком посвящённая правилам его гармонического устройства. Наконец, оценивается связь трактата с практикой музыкального исполнительства того времени.

Ключевые слова: музыка барокко, речитатив, структура строфы, клаузула, генерал-бас.

*Для цитирования / For citation:* Ломтев Д.Г. Трактат Готфрида Генриха Штёльцеля о речитативе: к истории музыкально-теоретических учений эпохи барокко // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 184–195. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.2.184-195. EDN: UIZPVD.

**DENIS G. LOMTEV**

*Independent Researcher, Music Editor, Dresden, Germany  
ORCID: 0000-0002-5054-6322*

## **Gottfried Heinrich Stölzel's Treatise on Recitative: on the History of Baroque Music Theory**

For the first time in Russian musicology, the treatise by the composer Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749) on recitative is analyzed in detail. The manuscript was probably written between 1739 and 1749, i.e. in the last decade of his life. This scientific and practical guide represents a unique source that systematizes the then common norms of the melodic and harmonic structure of the recitative used in German church music.

The analysis notes an adaptation of some provisions from the works of Johann Mattheson, Christian Friedrich Gunold, Johann Joseph Fuchs and Johann David Heinichen; taking into account Stölzel's earlier written treatise on composition, the principle of the melodic embodiment of the so-called clauses is explained. The chapter "On certain freedoms of the recitative style", which deals entirely



with the rules of its harmony, is treated in detail. Finally, the connection between Stölzel's treatise and the practice of musical performance at that time is evaluated.

Keywords: Baroque music, recitative, structure of the german verse, clausula, figured bass.

В последние десятилетия произведения Готфрида Генриха Штёльцеля (Gottfried Heinrich Stölzel, 1690–1749) всё чаще включаются в программы концертов барочной музыки, причём не только на его родине, в Восточной Германии, но и за её пределами, чему во многом способствует ставшая уже регулярной публикация его композиторского наследия. Центральное место в нём занимают церковные кантаты, в большинстве созданные для капеллы герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских, при дворе которых Штёльцель прослужил тридцать лет, с ноября 1719 года вплоть до самой смерти 27 ноября 1749 года.

Интерес немецких специалистов к фигуре этого ныне весьма почитаемого современника И.С. Баха пробудился в середине прошлого столетия<sup>1</sup>. Первая же отечественная научная статья, целиком ему посвящённая, датируется 2017 годом [1], шесть лет спустя к ней добавилась ещё одна [2]. В обеих рассматривается, разумеется, лишь толика из его обширного достояния, охватывающего более шестисот кантат, двадцать две оперы, девятнадцать месс, десять пассионов, двадцать три трио-сонаты, четырнадцать квадро-сонат, десять концертов для разных инструментальных составов и несколько органных и клавирных сочинений.

Среди пока что не затронутых отечественными учёными, но довольно перспективных в научном плане объектов исследования пристального внимания за-

служивают музыкально-теоретические работы Штёльцеля. На сегодняшний день их насчитывается пять, при его жизни была опубликована только одна под заголовком «Практическое доказательство того, как из основанного на искусной игре звуками бесконечного четырёхголосного канона в верхнюю квинту образовать много четырёхголосных бесконечных канонов, различающихся отчасти мелодией, отчасти только гармонией» [15]. В 1725 году автор издал эту небольшую брошюру за свой счёт тиражом в 400 экземпляров. Остальные его труды, в том числе большого объёма, к каковым принадлежат два обстоятельных трактата – о композиции и о речитативе, были известны лишь ограниченному кругу современников.

Трактат о речитативе задумывался Штёльцелем, по всей видимости, как его личный вклад в деятельность так называемого «Мицлеровского общества» (*Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften*), или, как его ещё переводят, «Общества музыкальных наук», созданного в 1738 году Лоренцем Кристофом Мицлером (1711–1778) с целью письменных дискуссий композиторов и учёных на различные музыкально-теоретические темы. В 1739 году Штёльцель был приглашён к участию в работе общества и, вероятно, сразу принялся за написание трактата, закончив его, правда, только вчерне. Об этом сообщает Мицлер в некрологе о Штёльцеле, пообещав читателям, что манускрипт почившего коллеги «будет при-

<sup>1</sup> Обзор научных изысканий, по большей части посвящённых биографии композитора и его кантатам, см.: [3, с. 74–75; 17, с. 19–20].

ведён в порядок и обнародован музыкальным обществом, как только его передадут наследники» [12, с. 153]<sup>2</sup>.

До публикации дело так и не дошло, а следы рукописи со временем затерялись. И только к началу 1950-х годов выяснилось, что ею владел автор знаменитого биографического словаря музыкантов Эрнст Людвиг Гербер (1746–1819). Свою обширную библиотеку он продал венскому «Обществу друзей музыки». В конволюте «Трактат капельмейстера Штёльцеля о композиции» (такое наименование он получил, по-видимому, в процессе инвентаризации)<sup>3</sup> оказались соединёнными две рукописи композитора без титульных листов. Одна из них (страницы 1–136) посвящена речитативу, а другая (страницы 137–188) представляет собой краткое учение о композиции. Широкие отступы от края страниц в рукописи о речитативе, многочисленные дополнения, пояснения и ссылки на источники свидетельствуют в пользу предварительной редакции (о необходимом «приведении в порядок» которой как раз и писал в некрологе Мицлер). В 1962 году Вернер Штегер осуществил её первую аннотированную публикацию [14], представленную в качестве диссертации на философском факультете Гейдельбергского университета.

Трактат Штёльцеля является не только старейшим, но и самым подробным из известных на сегодняшний день учебных пособий по немецкому речитативу. В трудах его современников, среди которых как наиболее значимых можно упомянуть И. Маттезона [10], Х.Ф. Гунольда [11], И.Й. Фукса [5] и И.Д. Хайнихена [7], раскрываются лишь некоторые особенности этой вокальной музыкальной формы, а область её применения описывается без углубления в детали. У Штёльцеля же речитатив

взят в качестве центральной темы обширной методической разработки. Здесь, впрочем, необходимо уточнить, что речь у него идёт исключительно о речитативе, известном нам по немецкой евангелическо-лютеранской музыке того времени.

Рукопись открывается введением (страницы 1–12), где определяются типологические черты речитативного стиля. Первая часть состоит из четырёх глав (страницы 13–69). В первой главе описываются особенности словесного текста, в трёх последующих выявляются особенности компоновки ритмических фигур, длительностей, акцентов и пауз в речитативе. Вторая часть трактата состоит из пяти глав (страницы 70–136). В первых трёх излагается методика создания мелодической линии речитатива, в четвёртой разбирается гармоническое сопровождение, а заключительная пятая глава об исполнении речитатива адресована певцам.

Штёльцель считался признанным мастером речитативов, известных по его многочисленным кантатам, и возможно именно это подвигло его к методическому обобщению личного композиторского опыта. Упомянутый выше Э.Л. Гербер отмечал в его речитативах «лёгкость и плавность голосоведения вокальных партий при самом добросовестном соблюдении всех частей речи», а также искусно выполненные, но при этом чуждые всякой вычурности модуляции [6, кол. 591].

В трактате Штёльцель предстаёт не только как опытный мастер, свободно владеющий композиторским ремеслом, но и как осведомлённый учёный. В рукописи насчитывается более двух десятков имён авторов, работы которых он упоминает или цитирует. Нередко из-за чрезмерного количества подобных заимствований

<sup>2</sup> Здесь и далее переводы с немецкого языка выполнены автором статьи.

<sup>3</sup> Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Sign. 587/33.



его собственные идеи теряются, не говоря об утрате ясности изложения.

Из всего корпуса использованной Штёльцелем литературы можно выделить четыре наиболее важных для него источника. По-видимому, ради придания своему трактату некоего философского колорита и, разумеется, следуя сложившимся обычаям в написании подобных работ, автор прибегает к книге Маркуса Майбома (1630–1710), представляющей собой компиляцию античных музыкально-теоретических трудов [8]. В изложении правил словесного текста, пригодного для речитатива, Штёльцель опирается на «Новейший способ достижения чистой и галантной поэзии» Христиана Фридриха Гунольда (1680–1721), в учении об аффектах – на «Моральную философию» [16] Эмануэля Тезауро (1592–1675). Наконец, изложение принципов аккордового сопровождения речитативов базируется на идеях из второй части «Генерал-баса в композиции» Иоганна Давида Хайнихена (1683–1729).

Иной раз заимствования в виде ловких комбинаций нескольких цитат оптимально дополняют собственные тезисы. Такой подход особенно очевиден в использовании трудов Гунольда и Хайнихена. В самом же начале трактата, где Штёльцель рассуждает о сущности речитативного стиля, осторожность в собственных высказываниях сопряжена у него с очевидным желанием спрятаться за цитаты из авторитетных источников, в частности из Аристиды Квинтилиана, чьё имя неоднократно упоминается.

Впрочем, Штёльцель обходится без всякой сторонней помощи в описании преимуществ «совсем особенного, выразительнейшего и искусного музыкального стиля» [14, с. 150], подразумевая под этим речитатив в немецкой евангелическо-лютеранской музыке. Таковой, по его мне-

нию, стремится скорее к пению, чем к говорению. Он свободен от недостатков как речитатива французского, якобы вообще мало чем отличающегося от арий, так и итальянского, представляющего собой не что иное, как обычное говорение.

Сформулированные в первой части трактата правила, коих следует придерживаться при написании или отборе словесного текста для предполагаемого речитатива, во многом переименованы из упомянутой выше книги Гунольда «Новейший способ достижения чистой и галантной поэзии». Эти правила нацелены на то, чтобы структура стихов всячески способствовала сочинению своего рода музыкального эквивалента естественной манеры речи. Главное условие заключается в необходимом достижении родства с прозой, а именно с помощью ямбического стихосложения и асимметрии в длине отдельных строк, а также в порядке чередования рифм (некоторые строки остаются без рифмы, и, наоборот, некоторые рифмы могут быть тройными). Другими словами, в стихотворном тексте в целом надлежит подражать прозе, подобно тому, как в мелодии речитатива следует ориентироваться на естественную речь. Предполагается также, что словесный текст должен иметь ясную структуру и быть удобным в произношении, что немаловажно для будущих исполнителей.

Ямб и его метрический эквивалент в музыке декларируются как нормативные для речитатива. Но отступления от них возможны и даже желательны при определённых условиях. Одно из них – наличие односложного слова, особенно в начале стиха, которое допускает смысловое ударение на нём. Иллюстрируя данное положение (пример 1), Штёльцель заменяет ямб на комбинацию из дактиля и хоря с целью акцентирования слова *was* (что).

Пример 1.

Г.Г. Штёльцель. Трактат  
о речитативе. Часть 1. Глава 3, § 5

яmb

Was von so ho - hen Hän - den kommt

дактиль хорей

Was von so ho - hen Hän - den kommt

По тому же принципу смысловое ударение с отступлением от ямба допустимо и на многосложном слове независимо от его местоположения в стихе. Это поясняется на речитативных фрагментах с текстом *Ein weiser Salomon* и *So muß man seelig sterben*, причём в последнем случае ради большего драматического эффекта рекомендуется усилить цезуру перед *sterben* (умереть), отделив соответствующий мелодический участок от предшествующего четверной паузой [14, с. 181, 185].

Зачастую отход от ямба неизбежен, если композитору приходится корректировать мелкие погрешности в стихосложении. В двестишии *O Himmel, ist denn die Barmherzigkeit verschwunden / Und zähl ich Ärmster lauter Jammerstunden* цезура первого стиха отрывает определённый артикль *die* от существительного *Barmherzigkeit*, а цезура второго вообще дробит слово *Ärmster*. Затусшевать их предлагается своего рода «переформатированием» каждого стиха: начало обоих остаётся в ямбе, *Himmel* (небо) и *Ärmster* (беднейший) ставятся под смысловое ударение метроритмическими средствами, а оставшаяся часть меняется на хорей (пример 2).

Идеи смыслового ударения в речитативной мелодии, заимствованные в немногочисленном виде из третьей части труда Вольфганга Каспара Принца (1641–1717) «Фринид Митиленский, или Сатирический композитор» [13, с. 179–182], у Штёльцеля переплетены с упоми-

нением об аффектах, хотя конкретные способы достижения какого-либо из них нигде не описываются.

И если передача различных душевных состояний в речитативе разъяснена в общих чертах, то воспроизведение в нём заключительных фрагментов стиха или строфы (клаузул) растолковано детально [14, с. 240–253]. Сам метод их звуковысотного отображения, ориентированный на конечные знаки препинания, Штёльцель почти не иллюстрирует. Лишь так называемая финальная клаузула с точкой представлена сразу в пяти вариантах, правда, все они в миноре, и первые два мелодически слишком похожи друг на друга (пример 3).

Образцы других «мелодических лекал» для запятой, двоеточия, вопросительного и восклицательного знаков (пример 4) можно почерпнуть из «Руководства к музыкальной композиции» [17, с. 310–312], созданного Штёльцелем до трактата о речитативе. Условия отображения запятой, двоеточия и точки с запятой в целом схожи и сводятся к приоритетному употреблению секстаккорда в мелодическом положении примы или трезвучия в мело-

Пример 2.

Г.Г. Штёльцель.  
Трактат о речитативе. Часть 1. Глава 3, § 2

яmb хорей

O Him - mel, ist denn die Barm - her - zig - keit ver -

яmb хорей

schwun - den, und zähl ich Ärms - ter lau - ter Ja - mer Stun - den.

Пример 3.

Г.Г. Штёльцель.  
Трактат о речитативе. Часть 2. Глава 2, § 5



дическом положении терции (для двоеточия возможно мелодическое положение примы) в качестве конечной цели. Основное требование к воспроизведению клаузул с вопросительным знаком сводится к восходящей мелодической линии к квинтовому тону трезвучия (терцовый и основной тон также допустимы). Клаузулы с восклицательным знаком предполагают каданс на доминанте с предшествующим субдоминантовым аккордом.

Приведённые примеры, разумеется, не отражают всей палитры потенциальных решений, но как некие упрощённые шаблоны вполне отвечают методической задаче, направленной на начальное освоение типовых мелодических оборотов. В конце того же раздела трактата читатель знакомится и с другими вариантами, применяемыми в живой композиторской практике. Они представлены в двух продолжительных речитативах с подтекстовкой и разметкой соответствующих клаузул [14, с. 249–252].

Общие же требования к речитативной мелодике сводятся к комбинации из повторов одного и того же тона, постепенного движения из максимально четырёх разновысотных тонов и редких скачков. Запрещаются любые построения, даже отдалённо напоминающие ариозный стиль, в том числе мелодические повторения и варьирования, обусловленные двукратным и более воспроизведением стиха полностью или частично (исключение составляют лишь повторы слов, намеренно включённые либреттистом в рифму стиха).

Функция опорных точек мелодической линии возлагается на гармонические вертикали инструментального сопровождения. В подкрепление данного тезиса Штёльцель сочиняет двухголосную заготовку, представляющую

собой силуэт будущей речитативной декламации, обусловленный аккордами генерал-баса, и затем насыщает верхний голос «проходящими диссонансами» (*durchgehende Dissonanzen*), под которыми он понимает любые неаккордовые тоны, включая задержания и предъёмы (пример 5).

Третья глава второй части трактата, «О некоторых вольностях речитативного стиля» [14, с. 254–265], целиком посвящена особенностям его гармонического устройства. Поскольку адресат учения –

Пример 4.

Г.Г. Штёльцель. Руководство к музыкальной композиции. Глава 29, §§ 8–12.

клаузула заканчивается запятой

клаузула заканчивается вопросительным знаком

клаузула заканчивается восклицательным знаком

клаузула заканчивается двоеточием

Пример 5.

Г.Г. Штёльцель. Трактат о речитативе. Часть 2. Глава 2, § 3

музыкант безусловно сведущий, Штётльцель, минуя очевидные вещи, рассматривает здесь лишь некоторые аспекты аккордового сопровождения.

В отношении тонального плана речитатива в целом нет никаких ограничений, за исключением двух рекомендаций: начинать и заканчивать его целесообразно в тональностях, родственных таковым из предшествующего и последующего номеров, соответственно, а в самом построении модуляций желателен ориентироваться на смысловое содержание стихов и заложенные в них аффекты.

О частоте смены гармоний в данной главе ничего не говорится, но ещё в первой части трактата, разбирая особенности стихосложения, Штётльцель как бы мимоходом замечает, что, в отличие от мелких длительностей в вокальной партии, поддерживающий её инструментальный аккомпанемент должен состоять из половинных и целых. Учащение гармонической пульсации возможно лишь в финальных клаузулах.

Правила использования диссонансов отталкиваются от избранных положений из упомянутой книги Хайнихена «Генерал-бас в композиции» (1728) и затрагивают исключительно диссонансирующие созвучия на сильной доле такта. Сначала рассматриваются нормативные способы их употребления без «вольностей». К таковым относятся разрешения приготовленных задержанных диссонансов в консонанс на секунду вниз. Свободные ноты при этом либо остаются на месте, либо уводятся плавно или скачком, чаще образуя с нотой разрешения консонанс и реже диссонанс (малую септиму или тритон), который, в свою очередь, разрешается в консонанс. В речитативе же диссонансы на сильной доле такта не нуждаются как в подготовке консонансом, так и в нисходящем разрешении; больше того, допуска-

ются состоящие только из них продолжительные последовательности (пример 6). Само пребывание на диссонансирующем созвучии в речитативе может быть растянуто во времени путём добавления других его обращений. Данный тезис также заимствован из труда Хайнихена и проиллюстрирован последовательностью, включающей все четыре обращения доминантсепт-аккорда:  $D_7 - D_5^6 - D_4^3 - D_2 - T_6$  [14, с. 261].

Линейно-мелодический аспект в гармонизации речитатива затрагивается в четвёртой главе второй части трактата «Об аккомпанированном и многоголосном речитативе» [14, с. 265–273]. Участвующие в *accompanato* инструменты не конкретизируются, но из нотного примера ясно, что три верхних аккомпанирующих голоса поручены струнным смычковым (первая и вторая скрипка, альт). В образуемых ими гармонических вертикалях предпочтительны аккорды в полном виде (об удвоениях тонов в трезвучиях и сектаккордах специально не говорится, но таковые подразумеваются). При этом следует стремиться к естественности мелодического рисунка в каждом из голосов, во имя чего между вокальной партией и инструментальным сопровождением в ограниченном количестве допускаются параллельные октавы.

Характеризуя возможности *accompanato* для передачи аффектов, Штётльцель ссылается на нотные примеры, которые, однако, отсутствуют в тексте. Скорее всего, они были выписаны на отдельном листе,

Пример 6.

Г.Г. Штётльцель.

Трактат о речитативе. Часть 2. Глава 3, § 4

ныне утерянном. Лишь в одном случае, благодаря упоминанию имени автора и названия сочинения, удалось определить имевшийся в виду фрагмент – речитатив Петра *Welch ungeheurer Schmerz* из «Страстей по Брокесу» Телемана.

Отдельный раздел той же четвёртой главы отведён под изучение специфики многоголосного речитатива. Его приемлемость в церковной музыке немецкие теоретики того времени оценивали по-разному. И. Маттезон (1721), указывая на сложности в согласовании нескольких вокальных партий, предпочитал видеть на месте многоголосного речитатива ариозо<sup>4</sup>. Позиция Ф.В. Марпурга (1762) была куда категоричнее: «многоголосный речитатив используется в церкви только в некоторых районах Германии и относится к числу злоупотреблений речитативным стилем письма. Сколь долго речитатив выполняет чисто повествовательную задачу, слышать, как разные люди одновременно рассказывают одно и то же в высоком и низком регистрах, нелепо и смешно» [9, с. 257].

Но именно в этой синхронности Штётельцель и усматривал главное достоинство многоголосной певучей декламации – особую весомость изложения, существенно усиливающую аффект. В своих кантатах композитор использовал многоголосие не на всём протяжении речитатива, а только с целью выделения смысловых кульминаций<sup>5</sup>.

Два образца из трактата (один из них приведён в примере 7) с квартетом солистов и партией генерал-баса соответствуют финальным клаузулам и призваны подчеркнуть предполагаемые ключевые слова. Необходи-

мая для того фактурная плотность достигается полным ритмическим совпадением вокальных партий. Требования же к их мелодическому рисунку идентичны ранее озвученным в отношении струнных смычковых в *accompagnato*. Также в вокальном четырёхголосии возможны смены расположений в рамках звучания одного и того же аккорда.

В заключение работы Штётельцель перечисляет навыки и умения, обязательные для исполнения речитатива. Помимо голосовых данных здесь требуется внятное и естественное произношение текста, а также безукоризненное интонирование, поскольку мелодическая линия допускает скачки на широкие, в том числе диссоциирующие интервалы. Для убедительной передачи аффекта надлежит знать основы риторики и в совершенстве владеть орнаментикой. Певцу необходимо придерживаться «отрывистой» декламации, подчёркивающей самоценность каждого слова. За исключением разрешённых форшлагов и трелей, речитатив должен звучать так, как если бы вокалист «пел, разговаривая» [14, с. 278]. Если же его исполнение не соответствует вышеназванным критериям, то, по мнению Штётельцеля, кантору целесообразно вовсе отказаться от речитатива в музыкальном оформлении богослужений.

Примечательно, что именно этот раздел наиболее востребован современными ис-

Пример 7.

Г.Г. Штётельцель.  
Трактат о речитативе. Часть 2. Глава 4, § 4

<sup>4</sup> Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Mus.ms.autogr.theor. Mattheson, J. 1. S. 112–113.

<sup>5</sup> О многоголосных речитативах в кантатах Штётельцеля см.: [2, с. 33; 3, с. 74–76].

следователями [4; 18] в качестве авторитетного руководства для практики аутентичного исполнения музыки как самого композитора, так и его немецких современников, включая К. Граупнера, И.Ф. Фаша, Г.Ф. Телемана и, конечно же, И.С. Баха. К произведениям последнего обращался и публикатор трактата Вернер Штегер, найдя в них многочисленные доказательства достоверности изложенных норм мелодического и гармонического строения немецкого речитатива.

Опубликованный в 1962 году, в западноевропейском музыкознании трактат по праву

считается главной работой Штёльцеля, сформировавшей современное представление о его теоретических взглядах. Свои приоритетные позиции он не утерял даже после недавней публикации (в 2018 году) второго крупного труда композитора – «Руководства к музыкальной композиции», сравнение с которым ещё больше выявило его самобытность не только как старейшего из известных на сегодняшний день немецкоязычных учебно-методических пособий, целиком посвящённых данной теме, но и как источника, отразившего важнейший этап в истории самого речитатива.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ломтев Д.Г. Духовные кантаты Готфрида Генриха Штёльцеля в нотном собрании герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 4 (31). С. 52–91.
2. Ломтев Д.Г. Первый годовой цикл церковных кантат Готфрида Генриха Штёльцеля // Временник Зубовского института. 2023. № 1 (40). С. 21–42.
3. Ahrens Chr. Gottfried Heinrich Stölzel – ein Meister der musikalischen Dramaturgie // Residenzstadt Sondershausen: Beiträge zur Musikgeschichte. Sondershausen: Starke, 2004. S. 73–78.
4. Bötticher J.-A. Vom «Amt des Recitanten»: Aufführungspraktische Hinweise aus Gottfried Heinrich Stölzels «Abhandlung vom Recitativ» // Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis: eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel. Jg. 31. 2007. S. 245–264.
5. Fux J.J. Gradus ad parnassum sive manuctio ad compositionem musicae regularem, methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita. Viennae: Van Ghelen, 1725. 280 p.
6. Gerber E.L. Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler. Teil 2. Leipzig: Breitkopf, 1792. 860 Sp., 86 S.
7. Heinichen J.D. Der Generalbaß in der Composition, oder: Neue und gründliche Anweisung, Wie Ein Music-Liebender mit besonderm Vortheil, durch die Principia der Composition, nicht allein den General-Bass im Kirchen- Cammer- und Theatralischen Stylô vollkommen, & in altiori Gradu erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der Composition selbst, wichtige Profectus machen könne. Dresden, 1728. 960 S.
8. Maibom M. Antiquæ Mvsicæ Avctores Septem: Græce Et Latine. Amsterdam: Elzevirius, 1652. Vol. 1–2. 787 p.
9. Marpurg Fr. W. Kritische Briefe über die Tonkunst, mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet, von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin. Bd. 2. Berlin: Birnstiel, 1762. 510 S.



10. Mattheson J. Das neu-eröffnete Orchestre, oder universelle und gründliche Anleitung, wie ein Galant Homme einen vollkommnen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formiren, die terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonniren möge. Hamburg: Schiller, 1713. 338 S.

11. Menantes (Hunold Chr. Fr.). Die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen. Hamburg: Fickweiler, 1722. 602 S.

12. Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern. Bd. IV. Leipzig: Mizler, 1754. 186 S.

13. Printz W.C. Phrynidis Mytilenæi, Oder des Satyrischen Componisten Dritter Teil, so in sich hält Unterschiedl. Musicalische Discurse, sonderlich aber Von denen Generibus Modulandi, und darbey von unterschiedenen Temperaturen, Musicâ Rhythmicâ, Mancherley Contrapunten, Prolation des Texts, Einer Arth des Musicalischen Labyrinths Samt andern, so wohl lustigen als ernsthaftten Sachen. Dreßden–Leipzig: Mieth & Zimmermann, 1696. 239 S.

14. Steger W. G.H. Stölzels «Abhandlung vom Recitativ». Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karl-Universität in Heidelberg. Heidelberg: Grosch, 1962. 283 S.

15. Stölzel G.H. Practischer Beweiß wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypo dia pente quatuor vocum, viel und mancherley, Theils an Melodie, Theils auch nur an Harmonie, unterschiedene Canones perpetui à 4 zu machen seyn. o. O., 1725. 24 S.

16. Tesauo E. La filosofia morale, derivata dall alto fonte del grande Aristotele. Venezia: Pezzana, 1671. 648 p.

17. Vogt F. Die «Anleitung zur musikalischen Setzkunst» von Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749). Edition und Kommentar. Neumünster: von Bockel Verlag, 2018. 367 S.

18. Weidenfeld A. Gottfried Heinrich Stölzels Abhandlung vom Recitativ: Konsequenzen für die Aufführungspraxis // Zur Entwicklung, Verbreitung und Ausführung vokaler Kammermusik im 18. Jahrhundert. XXII. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein, 1997. S. 86–100.

*Об авторе:*

**Ломтев Денис Германович**, кандидат искусствоведения, независимый исследователь (01067, Дрезден, Германия), **ORCID: 0000-0002-5054-6322**, degelo@mail.ru

## REFERENCES

1. Lomtev D.G. Dukhovnye kantaty Gotfrida Genrikha Shtel'tselya v notnom sobranii gertsogov Saksen-Gota-Al'tenburgskikh [Gottfried Heinrich Stölzel's sacred cantatas in the music collection of the Dukes of Saxe-Gotha-Altenburg]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2017. No. 4 (31), pp. 52–91.

2. Lomtev D.G. Pervyy godovoy tsikl tserkovnykh kantat Gotfrida Genrikha Shtel'tselya [Gottfried Heinrich Stölzel's First Annual Cycle of Sacred Cantatas]. *Vremennik Zubovskogo instituta* [Annals of the Zubov Institute]. 2023. No. 1 (40), pp. 21–42.

3. Ahrens Chr. Gottfried Heinrich Stölzel – ein Meister der musikalischen Dramaturgie. *Residenzstadt Sondershausen: Beiträge zur Musikgeschichte*. Sondershausen: Starke, 2004. S. 73–78.
4. Bötticher J.-A. Vom “Amt des Recitanten”: Aufführungspraktische Hinweise aus Gottfried Heinrich Stölzels “Abhandlung vom Recitativ”. *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis: eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel*. Jg. 31. 2007. S. 245–264.
5. Fux J.J. *Gradus ad parnassum sive manuductio ad compositionem musicae regularem, methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita*. Viennae: Van Ghelen, 1725. 280 p.
6. Gerber E.L. *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Teil 2. Leipzig: Breitkopf, 1792. 860 Sp., 86 S.
7. Heinichen J.D. *Der Generalbaß in der Composition, oder: Neue und gründliche Anweisung, Wie Ein Music-Liebender mit besonderm Vortheil, durch die Principia der Composition, nicht allein den General-Bass im Kirchen- Cammer- und Theatralischen Stylô vollkommen, & in altiori Gradu erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der Composition selbst, wichtige Profectus machen könne*. Dresden, 1728. 960 S.
8. Maibom M. *Antiqvæ Mvsicæ Avctores Septem: Græce Et Latine*. Amsterdam: Elzevirius, 1652. Vol.1–2. 787 p.
9. Marpurg Fr. W. *Kritische Briefe über die Tonkunst, mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet, von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin*. Bd. 2. Berlin: Birnstiel, 1762. 510 S.
10. Mattheson J. *Das neu-eröffnete Orchestre, oder universelle und gründliche Anleitung, wie ein Galant Homme einen vollkommnen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formiren, die terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonniren möge*. Hamburg: Schiller, 1713. 338 S.
11. Menantes (Hunold Chr. Fr.). *Die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen*. Hamburg: Fickweiler, 1722. 602 S.
12. *Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern*. Bd. IV. Leipzig: Mizler, 1754. 186 S.
13. Printz W.C. *Phrynidis Mytilenæi, Oder des Satyrischen Componisten Dritter Teil, so in sich hält Unterschiedl. Musicalische Discurse, sonderlich aber Von denen Generibus Modulandi, und darbey von unterschiedenen Temperaturen, Musicâ Rhythmicâ, Mancherley Contrapuncten, Prolation des Texts, Einer Arth des Musicalischen Labyrinths Samt andern, so wohl lustigen als ernsthaften Sachen*. Dreßden–Leipzig: Mieth & Zimmermann, 1696. 239 S.
14. Steger W. G.H. *Stölzels “Abhandlung vom Recitativ”*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karl-Universität in Heidelberg. Heidelberg: Grosch, 1962. 283 S.
15. Stölzel G.H. *Practischer Beweiß wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypo dia pente quatuor vocum, viel und mancherley, Theils an Melodie, Theils auch nur an Harmonie, unterschiedene Canones perpetui à 4 zu machen seyn*. o. O., 1725. 24 S.
16. Tesaurio E. *La filosofia morale, derivata dall alto fonte del grande Aristotele*. Venezia: Pezzana, 1671. 648 p.
17. Vogt F. *Die “Anleitung zur musikalischen Setzkunst” von Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749). Edition und Kommentar*. Neumünster: von Bockel Verlag, 2018. 367 S.
18. Weidenfeld A. *Gottfried Heinrich Stölzels Abhandlung vom Recitativ: Konsequenzen für die Aufführungspraxis. Zur Entwicklung, Verbreitung und Ausführung vokaler Kammermusik im 18. Jahrhundert. XXII. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts*. Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein, 1997. S. 86–100.



*About the author:*

**Denis G. Lomtev**, PhD (History of Arts), Independent Researcher, Music Editor (01067, Dresden, Germany), **ORCID: 0000-0002-5054-6322**, [degelo@mail.ru](mailto:degelo@mail.ru)

