

# Теория и практика

## Ivan MIKHAILOV Errors in the musical text and performance (psychology of their occurrence and perception)

## Иван МИХАЙЛОВ Ошибки в нотном тексте и исполнении (психология возникновения и восприятия)

The article analyzes the errors that occur in the musical text at different stages of its existence: in the process of creating the work, printing, rewriting and, finally, performance. The author of the article gives examples of different types of errors (both textual and while performing), calls for a critical view of the musical text, and to be attentive when working with it. **Keywords:** piano music, chamber ensembles, printed music, musical text, typos, performance mistakes, W. A. Mozart, J. N. Hummel, M. Ravel, M. I. Glinka, D. D. Shostakovich.

В статье анализируются ошибки, возникающие в нотном тексте на разных этапах его существования: в процессе создания произведения, нотопечатания, переписывания и, наконец, исполнения. Автор статьи, приводя примеры на разные типы ошибок (как текстовых, так и исполнительских), призывает критически относиться к нотному тексту, быть внимательным при работе с ним. **Ключевые слова:** фортепианная музыка, камерные ансамбли, нотные издания, нотный текст, опечатки, исполнительские ошибки, В. А. Моцарт, И. Н. Гуммель, М. Равель, М. И. Глинка, Д. Д. Шостакович.

*...Помните, не сделанная ошибка — золото, сделанная и исправленная — медь, сделанная и не исправленная — догадайтесь сами...<sup>1</sup>*

Г. Г. Нейгауз

Любое музыкальное произведение проходит долгий путь от своего возникновения в сознании композитора до конечной звуковой реализации в процессе исполнения. К сожалению, на этом пути никто не застрахован от разнообразных ошибок — ни сам композитор, ни редакторы и издатели, ни исполнители. Стоит ли говорить, что фортепианная фактура, ввиду особой сложности ее строения вообще, а также из-за исторически сложившейся записи преимущественно на двух нотоносцах, подвержена риску всевозможных ошибок, пожалуй, в наибольшей степени. Причем такие ошибки в равной мере могут быть связаны как с процессом записи музыки (уже в рукописи!), нотопечатания, так и с последующим восприятием нотного текста исполнителями. Кро-

ме того, значительную роль уже в слуховом (а не только в зрительном) восприятии музыки играет определенная инерция, величина которой напрямую зависит от слухового воспитания исполнителя, уровня его музыкальной культуры и эрудиции. Вероятно, стоит остановиться на этой проблеме несколько более подробно.

«Все тела сохраняют состояние покоя или равномерного прямолинейного движения» — именно так в упрощенном виде формулируется один из основных законов физики — закон инерции. Инерции подвержены не только тела, но и процессы, происходящие в природе, обществе, а также в человеческом организме — в частности, процессы психические, имеющие место в сознании людей. Когда говорят, что тот или иной человек поступил «по инерции», по привычке, что он «идет по накатанной дорожке», имеется в виду воздействие все того же всеобщего закона инерции. С преодолением инерции, инертности поведения и поступков для человека связаны определенные, подчас немалые, труд-

<sup>1</sup> [2, с. 96].

ности. Разумеется, закон инерции в значительной мере применим и к области творческой, художественной деятельности человека — к искусству. К искусству музыки — в особенности, так как именно музыка отражает такие понятия и свойства, как *время* и *скорость* движения. Воздействие силы инерции порой заставляет исполнителя играть с постоянной скоростью там, где следует сделать *accelerando* или *allargando*, либо сохранять неизменной громкость — вместо необходимого изменения ее оттенков. Она же (инерция) провоцирует у пианистов механическое и бездумное употребление педалей — в основном применяется полное нажатие педали, к тому же преимущественно на сильных долях такта. Использование пианистом только привычных аппликатурных последовательностей, привычного (зрительно-го) распределения фактуры между руками тоже имеет в своей основе моторную и психологическую инертность, мешающую проявить изобретательность. Можно предположить, что воспитание у пианиста разнонаправленного внимания при разучивании, например, полифонических произведений также связано с преодолением определенной психической и слуховой инертности. Замечу, что и такой хрестоматийно известный педагогам недостаток, как происходящее самопроизвольно изменение темпа при изменении громкости (и наоборот), связан, по-видимому, все с тем же феноменом. Вкратце обобщая изложенное, выскажем не слишком оригинальную мысль о том, что формирование истинной исполнительской свободы волеизъявления на инструменте, воспитание независимой координации в движениях рук и пальцев есть на самом деле результат освобождения *психики*, и состоит оно в постоянном и неустанном преодолении *инерции*.

С детства музыканту-исполнителю внушают мысль о безусловном уважении к нотному *тексту* (часто — безоговорочном ему подчинении). «Выполняйте внимательно указания автора в нотах», — требуют от ребенка в музыкальных школах, внушают подросткам в училищах, студентам в консерватории. Казалось бы, что здесь плохого или неверного? Однако, это требование, постепенно распространяемое на все стороны музыкального исполнения, легко приводит к значительным перекосам, лишая молодого исполнителя возможности *критической* оценки печатного нотного текста. Нередко именно инерция безоговорочного доверия к *напечатанному* (разумеется, в сочетании с недостаточным знанием музыки на слух) может даже способствовать возникновению курьезных ситуаций.

Позволю себе привести некоторые выдержки из интервью, данного журналу «Piano Forum» 11 мая 2011 года одним из авторитетнейших мэтров современного пианизма — Николаем Петровым. С его точки зрения, «главная беда современного пианизма — это неумение читать нотный текст. Я, например, считаю, что мало кто причинил столько вреда исполнителям, как Муджеллини. Я его ненавижу. Он — маленький клоп по сравнению с Бахом. Над каждой нотой гения он написал какое-то пожелание,

места живого не оставил. То есть полностью блокировал инициативу, азарт, творчество исполнительское» [3, с. 10]. Несколько раньше выдающийся пианист касается вопроса о чрезмерном, «слепом» доверии к нотному тексту: «Ко мне часто приходят от других педагогов: „Николай Арнольдович, вот послушайте меня“. И я слушаю <...> И вот я вижу, что в нотах опечатка — случайно написан вместо басового ключа скрипичный, или наоборот. А студент „чешет“, издавая совершенно чудовищные звуко сочетания. Когда я задаю вопрос: „Ты играл это своему профессору?“, он говорит: „Да“. — „И он тебе ничего не сказал?!“ Не знают, не говорят! И это происходит либо из-за безразличия, либо из-за незнания. Что хуже, потому что человек, который до такой степени не знает, — он не имеет права быть профессором Московской консерватории» [3, с. 10]. Быть может, Н. А. Петров чрезмерно эмоционален и резок в своих суждениях. Людям — в том числе и музыкантам, — как известно, свойственно ошибаться (однако, вспомним приведенное в качестве эпиграфа определение Г. Г. Нейгауза). Хотелось бы высказать на эту тему еще несколько существенных предварительных соображений.

Несомненно (пусть это не покажется парадоксальным), что играющий, концертирующий педагог в смысле возможностей исправления разнообразных ошибок имеет заметные преимущества по сравнению с обычным концертным исполнителем. Причина очень проста: педагог намного чаще сталкивается с ошибками в процессе своей преподавательской деятельности, имея, таким образом, возможность не только уверенно и быстро их обнаружить, но и подчас даже предвосхитить. Учась постоянно на чужих ошибках, такой музыкант неизбежно будет более внимательно и критично подходить и к собственной работе с музыкальным текстом. В предлагаемой статье я различаю два основных типа ошибок — *текстовые* (различные опечатки в нотных изданиях) и *исполнительские*, то есть возникающие в процессе разучивания музыкальных произведений. На самом деле взаимоотношения этих двух типов ошибок бывают несколько сложнее, чем кажется на первый взгляд. Неправильно воспринятая редактором (а им может быть и исполнитель) авторская запись, например, может послужить причиной существенных неточностей и опечаток в нотных изданиях. С другой стороны, многократно заученные и воспроизведенные в звукозаписи даже элементарные типографские ошибки имеют шанс, так сказать, «стать нормой» (со знаком минус) в подверженном инерции общественном музыкальном сознании. К великому сожалению, примеры подобных устойчивых заблуждений встречаются не так уж редко.

В предлагаемой статье анализируются, в большинстве случаев, образцы ошибок из различных ансамблевых сочинений, что вполне естественно для автора, несколько десятилетий преподающего и выступающего именно в этом жанре.

Разумеется, большинство примеров, приводимых в статье — за исключением таковых из собственной

исполнительской практики — носит анонимный характер из соображений элементарной профессиональной этики. В большинстве случаев для меня является важным не только (и не столько) описание тех или иных ошибок, но и анализ причин (часто психологического характера), приведших к их появлению. В статье использован, среди прочих, ряд примеров, опубликованных мною много лет назад в консерваторском сборнике статей сотрудников кафедры [1]. Прошедшие десятилетия показали, что, к сожалению, затронутые тогда проблемы отнюдь не утратили своей актуальности.

Начать стоит с совсем «свежей» по времени и, на первый взгляд, абсолютно случайно возникшей ошибки.

Едва ли можно усомниться в том, что Соната М. Равеля для скрипки и фортепиано соль мажор является стилистически и технически достаточно сложным произведением для обоих участников ансамбля. Будучи одной из самых ярких и востребованных скрипичных сонат XX века, она накладывает на исполнителей особую ответственность уже на этапе первоначального ознакомления с нотным текстом. Так случилось, что студенты моего класса сыграли Сонату раньше, чем я сам приступил к ее основательному разучиванию. Легко признаться теперь, что не все ошибки, допущенные ими (включая обнаруженные мною позднее досадные опечатки в тексте), могли быть исправлены — просто вследствие недостаточного знания мною (и ими тоже) музыки на слух. И, когда я — уже не в первый раз — сыграл Сонату публично, моя бывшая выпускница (О. Е. Данилевская, ныне концертмейстер музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова; она переворачивала мне страницы на сцене и, к тому же, играла эту Сонату раньше) обнаружила в моей партии неверную ноту, которую я, к сожалению, уже успел «заучить». Речь идет об одном из эпизодов в разработке первой части Сонаты, когда происходит энгармоническая замена ключевых знаков: четырех бемолей на два диеза (залигованный си-бемоль становится ля-диезом). Не повторив ля-диез на второй

доле такта  $\frac{9}{8}$ , я допустил, на первый взгляд, элементарную «зрительную» ошибку, часто возникающую при разучивании нотного текста (Пример 1<sup>2</sup>).

Обнаружив эту оплошность, я попытался понять, почему мой слух заставил меня сыграть *минорный* оборот в партии левой руки вместо *мажорного*. Внимательно изучив мелодические фигуры предыдущих тактов в обеих партиях (Равель постоянно воспроизводит в разработке начальную ритмоинтонацию темы), я пришел к выводу, что моя ошибка не была такой уж случайной. Дело в том, что ладовая структура главной темы первой части в целом отличается заметной и характерной для стиля композитора неустойчивостью тональных и ладовых тяготений. По преимуществу диатонические, мотивы эти включают в себя как мажорные, так и минорные фрагменты, тоника незаметно может приобрести доминантовую направленность и т.п. В тактах, предшествующих рассматриваемым, постоянно встречаются как мажорные, так и минорные интонационные обороты. Логично предположить, что меня, так сказать, «потянуло» в сторону минора именно по этой причине.

Следствием подробного изучения и, главное, практического освоения фортепианной партии Сонаты явилось неожиданное для меня «открытие» нескольких серьезных ошибок (возможно, типографских, а может быть, и рукописных, содержащихся в автографе) в тексте последней — третьей — части Сонаты. Прослушивание многочисленных записей показало, что, к сожалению, их «тиражируют» практически все пианисты, начиная с партнера Д. Ойстраха — Ф. Бауэр, и кончая современными исполнителями самого разного уровня. Судя по записям, исключение составляет только знаменитый французский пианист Ф. Роже, явно исправивший вторую — более существенную — из этих двух текстологических несообразностей. Вот уж поистине яркое проявление безоговорочного доверия большинства к печатному изданию 1927 года! Самое интересное заключается в том, что первая из этих ошибок очень проста (см. ц. 2, т. 6) и легко исправляется уже по аналогии

Пример 1

М. Равель. Соната для скрипки и фортепиано № 2 соль мажор. I часть

<sup>2</sup> Этот и два следующих примера приводятся по изданию: Ravel M. Sonate pour violon et Piano. Paris: Durand & Cie, 1927.

с соседними тактами, а также с учетом контекста всего фрагмента: здесь пропущен знак — ля-диез на первой доле в партии левой руки (Пример 2).

Несколько сложнее дело обстоит во втором случае. Речь идет об эпизоде в ц. 5 (т. 5–6) в третьей части, построенном на остро диссонирующих звучаниях в партиях обеих рук. Наличие сразу двух знаков «бекар» на сильной доле пятого такта в левой руке уже, казалось бы, должно насторожить исполнителя: если бекар у нижнего звука интервала еще можно объяснить — далее следует ля-диез на синкопированной доле такта, — то наличие того же знака у верхнего звука ноты остается совершенно загадочным. Во

первых, он попросту не нужен — даже если принять во внимание наличие си-диеза в фигурах правой руки; во-вторых — и это самое главное — с мелодико-гармонической фигурацией в скрипичной партии согласованно и стилистически убедительно может звучать только си-бемоль (Пример 3) — это легко проверить на слух.

Однако наиболее весомым аргументом в пользу исправления обеих опечаток является все же стилистическое единство интервалики, на котором основывается вся третья часть Сонаты Равеля. Это остро звучащие интервалы большой септимы и, соответственно, малой ноны. Интервалы малой септимы можно встретить в финале Сонаты лишь в виде исключения и только

Пример 2

М. Равель. Соната для скрипки и фортепиано № 2 соль мажор. III часть

Пример 3

М. Равель. Соната для скрипки и фортепиано № 2 соль мажор. III часть

тогда, когда это неизбежно из-за мелодического оборота в определенной тональности.

Вместе с учившимся у меня студентом из Бельгии несколько лет назад мы обратились к французскому пианисту, профессору Парижской консерватории Алену Планесу (Alain Planès), уже неоднократно бывавшему в Санкт-Петербурге и Москве с мастер-классами. Вот что он ответил в письме от 11 декабря 2015 года: «По всей вероятности, ошибки, обнаруженные профессором И. Д. Михайловым в Сонате Равеля, действительно имеют место. Было бы желательно ознакомиться с рукописью Равеля, чтобы понять, являются ли они результатом ошибки самого композитора или возникли в процессе набора (корректиры) нотного текста. К большому сожалению и стыду, рукописное наследие великого французского композитора попало после его смерти в руки недобросовестных дельцов, — вместо того, чтобы удостоиться подробного изучения и издания, которое было запланировано еще при его жизни».

Интересно, что свидетельство профессора А. Планеса вполне согласуется с наблюдениями известного петербургского дирижера, много лет работающего с Заслуженным коллективом России академическим симфоническим оркестром нашей Филармонии — Народного артиста Российской Федерации Николая Алексева, который уже давно обнаружил и исправил несколько грубых ошибок в партитуре хореографической поэмы «Вальс» М. Равеля, встречающихся в оригинальном издании Дюрана<sup>3</sup>. Нужно отметить, что многочисленные опечатки и ошибки, возникающие по вине переписчиков оркестровых партий, являются, к сожалению, предметом постоянной заботы, нередко — настоящим «бичом» для многих дирижеров. Можно привести целый список таких досадных оркестровых «подвохов» в партитурах и оркестровых партиях, например, в симфониях Д. Д. Шостаковича, о которых сообщил мне маэстро Н. Алексеев. Их особенная опасность заключается в том, что, несмотря на очевидную в большинстве случаев стилистическую и музыкальную абсурдность, они имеют обыкновение укореняться в слуховой памяти оркестрантов и, в результате, оставаться незамеченными и неисправленными долгие годы.

Другой петербургский дирижер, в молодости много гастролировавший с различными театральными и оркестровыми коллективами, поведал мне забавный случай, когда в результате ошибки, допущенной когда-то переписчиком, вся группа вторых скрипок в течение многих тактов подряд дружно исполняла звук ре вместо требующегося до в элементарном тоническом трезвучии тональности ля минор. Дело происходило в прозрачном и очень трогательном по характеру аккомпанементе ариозо Виолетты в последнем акте «Травиаты» великого

Дж. Верди. Попытка дирижера исправить эту досадную случайность привела музыкантов в легкое замешательство — настолько привычной (!) казалась эта абсурдная гармония для слуха артистов оркестра. Справедливости ради стоит сказать, что, по словам Н. Алексева, доверяющие своему дирижеру оркестранты нередко сами замечают «подозрительные» эпизоды, обращаясь к руководителю коллектива со своими сомнениями. Обычно это свидетельствует не только о «придирчивом» слуховом внимании участников оркестра, но и об истинно творческих взаимоотношениях между дирижером и коллективом.

Но вернемся к фортепианной фактуре в камерных произведениях. В исполнительской практике пианиста порой встречаются случаи, когда совершенно безобидная, на первый взгляд, опечатка способна создать технические проблемы. Играя неоднократно Патетическое трио М. И. Глинки для фортепиано, кларнета и фагота, я часто бывал озадачен неожиданной трудностью, возникающей в фортепианной партии в заключительных бурных пассажах (Пример 4<sup>4</sup>). Догадаться, что октавный ход в партии правой руки во втором из последних шести тактов Трио является элементарной типографской опечаткой, было совсем непросто. В этом случае свою «коварную» роль могла играть инерция чисто зрительного восприятия одинаковых фигураций в пассажах. В самом деле, ведь в третьем и четвертом тактах октавный повторяющийся ход «ре — ре» не вызывает никаких пианистических сомнений и трудностей, будучи абсолютно закономерным при нисходящем направлении движения. А вот во втором такте (который повторяет первый октавой выше) этот же ход способен сбить с толку любого пианиста, заставляя его внезапно поменять аппликатуру при попытке «выучить» очевидную пианистическую нелепость.

Позволю себе привести совсем «свежий» пример, связанный с подготовкой большой программы для Концертного зала консерватории, которая прозвучала 4 марта этого года. В очередной раз разучивая за роялем трудные, пианистически виртуозные пассажи в первой части Септета № 1 ор. 74 И. Н. Гуммеля, я как бы заново (в несколько замедленном темпе) просмотрел эпизод (в т. 299), где у меня в правой руке происходил постоянный технический «сбой» (Пример 5<sup>5</sup>). Выяснилось, что его причиной является, вероятнее всего, опечатка — как и в примере из Трио М. Глинки, которая нарушает аппликатурную «инерцию», сложившуюся у пианиста в предыдущем такте, повторяющем почти ту же фигурацию октавой выше. (Вместо естественного повторения октавного хода мы видим здесь почему-то ход на кварту.)

Возможен и другой взгляд: изменение фигурации при повторе вполне возможно, учитывая, что она уже

<sup>3</sup> Ravel M. La valse. Paris: Durand & Cie., 1921.

<sup>4</sup> Пример приводится по изданию: Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Т. 4. Камерные ансамбли / Ред. комис.: Шостакович Д. Д. (пред.) и др. М.: Музгиз, 1958.

<sup>5</sup> Пример приводится по изданию: Hummel J. N. Septett op. 74. Leipzig: C. F. Peters, n. d.

Пример 4

М. И. Глинка. Патетическое трио. Финал

The musical score for Example 4 consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with dynamic markings *sfz* and *string.* in the upper staves, and *p* and *con spirito* in the lower staves. The second system continues the piece, featuring a piano reduction (Red.) and a full string arrangement. The piano reduction includes a section marked *sfz* and *string.* with a first ending bracket. The full string arrangement includes a section marked *f* and *con spirito*. The score concludes with the word *Fine.* and the publisher information: *Impr. chez P. Jurgenson à Moscou.*

Пример 5

И. Н. Гуммель. Септет № 1 op. 74. I часть (т. 295–301)

The musical score for Example 5 is a septet score consisting of seven staves. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature. It features various dynamic markings including *sf*, *p*, and *sfz*. The score includes a piano reduction (Red.) and a full septet arrangement. The piano reduction includes a section marked *sfz* and *string.* with a first ending bracket. The full septet arrangement includes a section marked *sfz* and *string.* with a first ending bracket. The score concludes with the word *Fine.*

подверглась инверсии. Кроме того, в ранее звучавших фигурациях есть примеры изменений в инерционных рисунках фигураций (например, во фрагменте, обозначенном *con fuoco*).

К числу обидных типографских недоразумений, к тому же допущенных в одном из собраний сочинений Д. Д. Шостаковича<sup>6</sup>, следует отнести широко известную в педагогической среде ошибку в фортепианной партии второй части (фуга) знаменитого Фортепианного квинтета мастера. За три такта до конца Фуги, на фоне выдержанного тонического секстаккорда у струнных, в партии левой руки пианиста краткий затихающий восходящий мотив (ми-бемоль – фа – соль) оказался помещенным

на целую терцию (!) выше, чем в предыдущем такте<sup>7</sup> (Пример 6). К величайшему сожалению «магия печатного текста» и в этом случае играет свою коварную роль... Досадную «пощечину» гениальной музыке Шостаковича приходится терпеть не только в ученических исполнениях, но даже и на большой эстраде. К счастью, есть и обратные примеры: исполнение С. Рихтера с Квартетом имени Бородина, М. Аргерих совместно с М. Майским, Ю. Башметом и Д. Белла и другими известными музыкантами.

Другой пример в ансамблевом сочинении (также в левой руке фортепианной партии) мы обнаружили в добротном немецком собрании фортепианных трио

Пример 6

Д. Д. Шостакович. Фортепианный квинтет соль минор оп. 57. II часть

Пример 7

В. А. Моцарт. Фортепианное трио ми мажор KV 542. I часть (т. 219–228)

<sup>6</sup> Шостакович Д. Д. Собрание сочинений: в 42 томах. Т. 37. Камерные ансамбли / Том подгот. Цыганов Д. М., Тищенко Б. И., Екимовский В. А. (ред.), Шостакович И. А. (лит. ред.). М.: Музыка, 1983.

<sup>7</sup> Нужно отметить, что типографские опечатки именно на терцию в нотных текстах встречаются достаточно часто.

В. А. Моцарта<sup>8</sup>. В заключительном разделе первой части Трио ми мажор за 20 тактов до конца части допущена досадная опечатка, к счастью, легко распознаваемая на слух: вместо требуемого ля на сильной доле такта

здесь почему-то красуется соль, да еще и со знаком «бекар»<sup>9</sup> (т. 223, Пример 7).

К сожалению, примеры подобных чисто типографских ошибок можно легко умножить...

*Окончание следует*

#### Литература

1. Михайлов И. Д. Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах // О мастерстве ансамблиста. Сб. научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. Л.: ЛОЛГК, 1986. С. 59–73.
2. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. М.: Музыка, 1988. 240 с.
3. Петров Н. А. Главное — быть честным по отношению к себе // Piano Forum. 2011. № 2 (6). С. 6–11.

## Boris ABALYAN “The Great Culture of Silence”

Interview with Boris Abalyan, choir conductor and Merited Worker of Arts Industry of the Russian Federation. In an interview with Ekaterina Smirnova, head of the Department of the Old Russian Art of Singing of the St. Petersburg Conservatory, specifics of performing Old Russian church chants, their perception by the modern listener, the problems of including chants in concert programs, including the possibility of church chants performance in secular concert halls are discussed.

**Keywords:** B. G. Abalyan, A. N. Krutchinina, Old Russian Art of Singing, church chant, prayer, choral performance, “Lege artis”.

## Борис АБАЛЪЯН «Великая культура молчания»

Интервью с хоровым дирижером, Заслуженным деятелем искусств Российской Федерации Борисом Георгиевичем Абальяном. В беседе с заведующей кафедрой древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской консерватории Екатериной Александровной Смирновой обсуждаются особенности исполнения древнерусских песнопений, их восприятие современным слушателем, проблемы включения песнопений в концертную практику, в том числе и возможность звучания церковных распевов в светских концертных залах.

**Ключевые слова:** Б. Г. Абальян, А. Н. Кручинина, древнерусское певческое искусство, песнопение, молитва, хоровое исполнительство, “Lege artis”.

*Борис Георгиевич Абальян — один из самых авторитетных российских хоровых дирижеров, Заслуженный деятель искусств России, профессор кафедры хорового дирижирования Санкт-Петербургской консерватории. Основатель и бессменный руководитель Петербургского камерного хора “Lege Artis”. Хор стал одним из первых петербургских профессиональных хоровых коллективов, регулярно представлявших в России и за рубежом концертные программы из расшифровок древнерусских песнопений. В 1999 и 2001 годах по заказу звукозаписывающей компании Mazur Media коллективом в сотрудничестве с кафедрой Древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской консерватории были записаны две антологии средневековых распевов и произведений раннего русского барокко: «Песнопения старинной православной церкви» и «Чистую славно почитим Богородицу».*

<sup>8</sup> Mozart W. Trios, herausgegeben von Ferd. David. Leipzig: C. F. Peters, n. d.

<sup>9</sup> В качестве примера публикации, где этой опечатки нет, укажем на издание (urtext) Трио под редакцией Вольфганга Рема (Wolfgang Rehm): Kassel: Baerenreiter Verlag, 2015.