



Аннотированное научное издание

УДК 781.68"1702"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2025.61.2.01>

## «Основы клавесина» де Сен Ламбера (1702): перевод и комментарии. Часть II

Алексей Анатольевич Панов<sup>1</sup>

Иван Васильевич Розанов<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный университет,  
Университетская наб., 7–9, Санкт-Петербург 199034, Российская Федерация

<sup>2</sup> Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,  
Театральная площадь, 3, Санкт-Петербург 190000, Российская Федерация

a.panov@spbu.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4053-4512>

i.rozanov@spbu.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6768-6831>

**Аннотация:** Публикация содержит вторую часть перевода на русский язык знаменитого трактата де Сен Ламбера «Основы клавесина» (Париж, 1702). В последних семнадцати главах данного труда обсуждается ряд важных вопросов клавесинной педагогики: знаки повторения и знаки альтерации, постановка рук и принципы аппликатуры. Однако основное внимание в заключительной части трактата уделено трактовке украшений — проблеме, крайне важной как для старинной практики, так и для современного исполнительства, стремящегося к стилистической корректности. Значение трактата де Сен Ламбера состоит в том, что, суммировав указания предшественников (д'Англебера, Шамбоньера, Нивера, Лёбега), он изложил учение об украшениях в образцовом для французского клавесинизма виде. В этом отношении, как и в ряде других, «Основы клавесина» стоят в одном с «Искусством игры на клавесине» Фр. Куперена, материал которого широко использован в комментариях переводчиков.

**Ключевые слова:** Де Сен Ламбер, *Основы клавесина* де Сен Ламбера, интерпретация французской музыки барокко, французская музыкальная педагогика эпохи барокко, французский клавесинизм эпохи барокко, французская музыкальная теория эпохи барокко

**Для цитирования:** Панов А. А., Розанов И. В. Основы клавесина де Сен Ламбера (1702): перевод и комментарии. Часть II // Научный вестник Московской консерватории. Том 16. Выпуск 2 (июнь 2025). С. 200–253. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2025.61.2.01>.

## FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

201

Annotated Scholarly Edition

# Mr. de Saint Lambert's *Les Principes du Clavecin* (1702): A Translation into Russian and Commentary. Part II

Alexei A. Panov<sup>1</sup>  
Ivan V. Rosanoff<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Saint Petersburg State University,  
7–9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg 199034, Russia

<sup>2</sup> Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory,  
3 Teatralnaya Sq., St. Petersburg 190000, Russia

a.panov@spbu.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4053-4512>  
i.rozanov@spbu.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6768-6831>

**Abstract:** This publication presents the second part of the Russian translation of the renowned treatise *Les Principes du Clavecin* (“Principles of the Harpsichord”) by de Saint Lambert (Paris, 1702). The final seventeen chapters of this work address a number of important topics in harpsichord pedagogy: signs of repetition and accidentals, hand positioning, and fingering principles. However, the main focus of the concluding section is the interpretation of ornaments—a subject of crucial importance both for the Baroque practice and for modern performers striving for stylistic authenticity. The significance of Saint Lambert’s treatise lies in the fact that, by summarizing the guidance of his predecessors (d’Anglebert, Chambonnières, Nivers, and Lebègue), he presented a comprehensive doctrine of ornamentation in a manner exemplary of the French harpsichord tradition. In this regard, as well as in several others, *Les Principes du Clavecin* stands alongside François Couperin’s *L’Art de toucher le clavecin* (“The Art of Playing the Harpsichord”), whose material is extensively referenced in the translators’ commentary.


**Keywords:** Mr. de Saint-Lambert, *Les Principes du Clavecin* by de Saint Lambert, interpretation of French Baroque music, French Baroque music pedagogy, French Baroque school of harpsichord, French Baroque music theory

**For citation:** Panov, Alexei A., and Ivan V. Rosanoff. 2025. “Mr. de Saint-Lambert’s *Les Principes du Clavecin* (1702): A Translation into Russian and Commentary. Part II.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 16, no. 2 (June): 200–53. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2025.61.2.01>.




## ГЛАВА XII



### О ЗНАКЕ ПОВТОРЕНИЯ

Существует другой знак, так же обозначающий повторение, как и знак двойной черты. Его называют знаком повторения и пишут следующим образом: <sup>1</sup>. Если данный знак встречается в пьесе, то он указывает, что, сыграв пьесу целиком, то есть два раза первую половину и два раза вторую, нужно еще один раз повторить то, что находится начиная с места, где проставлен знак, и до конца пьесы<sup>2</sup>. Пример этого можно увидеть в гавоте.

## ГЛАВА XIII

### О [ЗНАКАХ] ПЕРЕНОСА И ПОВТОРА

Guidon [кусто́д, *custos*] представляет собой знак, записанный следующим образом: , и в табулатуре его ставят в конце нотного стана, чтобы таким положением показать, с какой ноты нужно начинать на следующем нотном стане. Если Guidon расположен на ступени ноты До в конце первого нотного стана, то это означает, что первой нотой второго нотного стана является До, и т. д. Это видно из примеров в пьесах, следующих ниже, и во всех музыкальных сборниках.

<sup>1</sup> В амстердамском издании, кроме приведенного знака, имеются еще два других:  , и дополнительно текст, выделенный курсивом: «Первые два отмечают, что их необходимо повторять со стороны точек до того места, где был проставлен другой знак; их используют очень редко, но третий используют очень часто» [28, 78].

<sup>2</sup> Нередко этот знак и повторение небольшого заключительного раздела — в особенности в наше время — называют *маленькой репризой* (*petite reprise*). Приведем в качестве примера *petite reprise* из первого сборника «Пьес для клавесина» Фр. Куперена (*Allemande l'Auguste*) [7, 1]:



Решающей является именно головка Guidon, а не его хвостик, который тянется вверх наугад. Но помните, что в табулатуре клавесина второй нотный стан не служит продолжением первого, а первый соответствует третьему. Таким образом, знаки Guidon, поставленные в конце первого нотного стана, указывают не на первые ноты второго нотного стана, а на первые ноты третьего нотного стана. По этой же причине [знаки] Guidon второго нотного стана показывают первые ноты четвертого.

Иногда Guidon ставят вместе со знаком повтора, чтобы более точно указать, на какой ноте нужно снова начать, если помимо обычных повторений в пьесе есть нечто другое, [также] требующее повторения. Пример этого Вы найдете далее в гавоте<sup>3</sup>.

В конце первой и второй половины пьесы часто встречаются сокращения *1<sup>er</sup> FOIS*, *SEC<sup>e</sup> FOIS* или также *1<sup>er</sup> FOIS*, *2<sup>e</sup> FOIS* [первый раз, второй раз]. Эти слова указывают разницу, которая должна быть между первым и вторым повторением куплета, то есть в первый раз мы играем такт, в котором написано *1<sup>er</sup> FOIS*, и все последующие такты до того такта, где указано *2<sup>e</sup> FOIS*, а во второй раз пропускают такт, в котором указано *1<sup>er</sup> FOIS*, и все последующие, а вместо них играют такты, в которых указано *2<sup>e</sup> FOIS*. Примером этого также служит гавот.

В операх эти различия не обозначаются аббревиатурами, указанными мелким шрифтом, но здесь речь идет не об операх. В этой книге я рассматриваю исключительно табулатуру клавесина.

## ГЛАВА XIV

### О ЗНАКАХ АЛЬТЕРАЦИИ ВООБЩЕ

Знаки альтерации (*les Feintes*) являются символами, изобретенными в табулатуре для изменения высоты записанного звука определенных нот на другую высоту. Существуют три вида знаков альтерации: диэз, бемоль и бекар. Диэз повышает тон ноты, рядом с которой он поставлен. Бемоль, наоборот, понижает ее, а бекар снова ее восстанавливает. Однако каждый из этих трех знаков требует специального объяснения<sup>4</sup>.

## ГЛАВА XV

### О ДИЕЗЕ

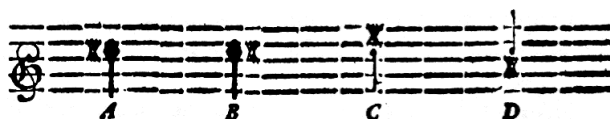
Если возле ноты стоит диэз, предписанный следующим знаком: ♯ [#], то он изменяет высоту звука; эта нота в таком случае больше не находится среди черных клавиш клавиатуры; вопреки тому, что я объяснял в главе III, ее берут [нажимают] способом, указанным ниже, среди белых клавиш.

<sup>3</sup> Текст гавота приведен автором в конце трактата.

<sup>4</sup> В амстердамском издании содержится следующее уточнение: «\*Бекар служит для того, чтобы придать ноте первоначальный вид. Бемоль, поставленный перед нотой, помеченной *B mol* и помещенной после ключа, или случайно перед этой нотой, повышает ее, а *B carre*, помещенный перед ноткой, помеченной диэзом ♯, написанном после ключа, или случайно перед ноткой, понижает ее» [28, 80].

Если в табулатуре нота До отмечена диезом [как в следующем примере и обозначена буквой] *A*, то для того, чтобы ее сыграть, не надо нажимать на черную клавишу До, соответствующую этой ноте, а нужно нажать белую клавишу До [До#], которая в определенной мере зависит от этой ноты, и которой пользуются в подобных случаях. Вот такое изменение придает диез ноте, возле которой он поставлен. Вот для чего используются белые клавиши клавиатуры. Вот почему они имеют то же название, что и черные клавиши, и вот почему я внес в изображение клавиатуры вышеуказанные символы.

Обратите внимание, что диез всегда ставят перед нотой, для которой он предназначен [как в следующем примере] *A*, и никогда после нее [как в следующем примере] *B*. Иногда его ставят вверх ноты (*C*), а иногда вниз (*D*). Всегда, когда среди нескольких [различных] нот встречается диез, он относится только к ноте, которая следует за ним, и никогда к ноте, которая находится перед ним. Если диез стоитверху или внизу ноты, то двусмысленность отсутствует. Однако таким способом его ставят очень редко, и практически всегда диез стоит перед нотой.



Если в табулатуре около ноты стоит диез, а за этой нотой непрерывно следуют несколько нот той же ступени (*E*), то этот диез подчиняет себе все эти ноты и их нужно играть, как если бы у каждой в отдельности стоял диез. Но если этот ряд прерывается какой-либо нотой другой ступени (*F*), то диез является действительным только для нот, предшествующих измененной, а не для тех, которые следуют за ней, даже если бы следующие ноты находились на той же ступени, что и предшествующие ноты (*G*)<sup>5</sup>.



<sup>5</sup> Как видим, в правилах, относящихся к знаку *диез*, решающим фактором является не тактовая черта, а наличие в нотном тексте нот другой высоты. Впоследствии это правило изменилось и решающее значение перешло к тактовой черте, а присутствие нот другой высоты внутри такта не отменяло действие знака альтерации.

[Примечание 9, посвященное *диезу*<sup>6</sup>]:

*О диезе*

Правило, касающееся диеза, заключается в том, что каждый раз, когда он ставится у ноты в табулатуре, какова бы ни была эта нота, ее играют на клавиатуре на полтона выше, чем играли бы без этого диеза. Следовательно, если в табулатуре рядом с До поставлен диез, то на клавиатуре вместо того, чтобы сыграть черную клавишу До, соответствующую данной ноте, нажимают белую клавишу, находящуюся справа, потому что эта белая клавиша на полтона выше. То же самое, если у ноты Ре находится диез, надо нажать белую клавишу справа от Ре, то есть ту ноту, которую обычно называют Ми-бемоль. Но если диез стоит у Ми, тогда вместо Ми играют Фа, так как справа от ноты Ми нет белой клавиши, и Фа является единственным полутоном выше. Но так как я еще не объяснил, что такое полутон и тон, то, кстати, здесь я это и сделаю. Тон и полутон являются названиями интервалов, существующих между нотами или клавишами в отношении звуков, которые они воспроизводят. Клавиши клавиатуры не все производят один и тот же звук: в движении слева направо звук второй клавиши выше звука первой, звук третьей клавиши выше звука второй, и так остальные до конца. Итак, разница, существующая между звуком одной клавиши и звуком другой, представляет собой то, что называется тоном или полутоном. Все клавиши клавиатуры, включая белые и черные, отстоят одна от другой на полтона: от ноты До к белой клавише справа на полутон, от этой белой клавиши до ноты Ре — на полутон, от Ре до белой клавиши, следующей за ней, полтона, от этой белой клавиши до Ми — полтона, от Ми до Фа — полтона, и так далее. Но если сравнить только черные клавиши между собой, то они не повышаются таким же образом на полтона. От До к Ре [будет] тон. От Ре до Ми — тоже тон. От Ми до Фа — полутон. От Фа до Соль — тон. От Соль до Ля — тон. От Ля до Си — тон, а от Си к До — полутон. После этого объяснения становится более понятно, что означает указанное выше правило. Каждая нота, которая в табулатуре сопровождается диезом, играет на клавиатуре на полтона выше, чем была бы сыграна без этого условия.

Три ноты — До, Фа, Соль — чаще всего сопровождаются диезом, именно поэтому белым клавишам, находящимся справа от указанных трех нот, дали названия До-диез, Фа-диез, Соль-диез — по причине частого их использования в качестве диеза. Правило требует того, чтобы, если нота служит для другой ноты диезом, то она в этом случае называется диезом той ноты, которой она служит.

<sup>6</sup> Харрис-Уоррик по непонятной причине сочла, что ремарки о трех знаках альтерации, представленные в конце трактата де Сен Ламбера, соответствуют одному примечанию. Тем не менее в разделе, посвященном «Ремаркам», де Сен Ламбер комментирует каждый из знаков альтерации отдельно: «О диезе», «О бемоле» и «О бекаре». В настоящей главе XV автор трактата, очевидно, не принял во внимание, что необходимо привести ссылку на ремарку «О диезе». Чтобы исправить этот недочет, ремарка «О диезе» размещена нами именно в данной главе. Собственно, отсылка к ремарке о диезе содержится в конце первого абзаца следующей главы «О бемоле».



## ГЛАВА XVI

### О БЕМОЛЕ

На приведенном выше изображении клавиатуры можно было заметить, что именно три белых клавиши До, Фа, Соль обозначаются диезом. Это происходит потому, что в табулатуре три ноты До, Фа, Соль обозначают с диезом намного чаще, нежели остальные. Тем не менее, иногда случается, что диез могут иметь и другие ноты, но это бывает намного реже, и мы уделим этому внимание позже. См. примечания:

#### *О бемоле*

Каждый раз, когда в табулатуре рядом с нотой стоит бемоль, то, какова бы ни была эта нота, на клавиатуре ее играют на полтона ниже, чем ее играли бы без этого знака. Таким образом, если в табулатуре рядом с нотой Си расположен бемоль, то вместо того, чтобы нажать на клавиатуре черную клавишу Си, соответствующую этой ноте, нажимают белую клавишу слева, потому что эта белая клавиша находится на полтона ниже. Если у ноты Ля стоит бемоль, также нажимают белую клавишу, находящуюся слева от этой ноты, то есть ту ноту, которую обычно называют Соль-диез, и которая в данном случае превращается в Ля-бемоль. Однако если бемоль проставлен рядом с Фа, то вместо Фа играют Ми, потому что слева от Фа нет белой клавиши, а Ми расположена от нее на полтона ниже.

Две ноты — Си, Ми — получают бемоль чаще остальных; именно поэтому белым клавишам, расположенным на клавиатуре слева от них, дали имена Си-бемоль и Ми-бемоль по причине частого использования этих двух белых клавиш в качестве бемоля. Правило, как мы уже говорили о диезе, требует, чтобы, если какая-либо нота служит для другой бемолем, то ее называют бемолем той ноты, которой она служит.

Однако истина заключается в том, чтобы понять, что белые клавиши не имеют названий, которые действительно были бы их собственными, поскольку клавиши, обычно служащие диезами, иногда служат бемолями, а те клавиши, которые часто выступают в качестве бемолей, также иногда играют роль диезов. Сверх того, если быть еще более точным, то даже черные клавиши не должны бы иметь определенных названий, так как одна и та же клавиша может использоваться и как чистая нота, и как диез либо бемоль. По-видимому, нет особого смысла давать им еще какое-либо название. Однако очень хорошо, что дали определенные названия как белым, так и черным клавишам, потому что постоянное изменение неблагоприятно, и, что, в конечном счете, нужно остановить свой выбор на чем-то определенном.

Благодаря выбору названий для клавиш, каждая черная клавиша находится в зависимости от белой клавиши либо как диез, либо как бемоль, за исключением Ре и Ля, которые обычно не бывают названы ни диезом, ни бемолем, но которые в экстраординарном случае — так же, как и другие — могут иметь и диез, и бемоль, так как в клавиатуре нет клавиши, которая не стала бы, когда потребует ситуация, диезом для соседней нижней клавиши или бемолем для соседней верхней клавиши.

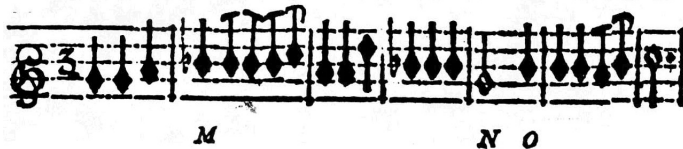
Бемоль, как и диез, встречается обычно у определенных нот, нежели в каком-либо другом месте, хотя, от случая к случаю, он может появляться и с другими звуками. Нотами, рядом с которыми обычно ставят бемоль, являются Си и Ми. Бемоль обозначают символом ( $\flat$ ). В изображении клавиатуры я поставил его на две белых клавиши Ми, Си.

Если в табулатуре рядом с Си находится бемоль, [см.] *пример ниже*, то, чтобы сыграть эту ноту, не нужно нажимать на черную клавишу Си, которая ей соответствует, а надо нажать соседнюю белую клавишу Си-бемоль — точно так же, как мы это описывали, говоря о диезе.

Бемоль, как и диез, обычно ставят перед нотой, которая к нему относится ( $H$ ), иногда вверх ноты ( $I$ ), или вниз ( $L$ ), но никогда после нее:



Правила использования бемоля и диеза совершенно одинаковы. Так, если за нотой, отмеченной бемолем, непосредственно следуют несколько других нот той же ступени ( $M$ ), [см.] *ниже*, то бемоль относится ко всем этим нотам, и нужно их играть, как если бы у каждой из них в отдельности стоял бемоль. Но если этот ряд нот прерывается нотой, которая меняет свою ступень ( $N$ ), то бемоль относится только к нотам, предшествующим этой ноте, меняющей свою ступень, а не к нотам, которые следуют за последней, если даже эти ноты находились бы на той же ступени, что и ноты, предшествующие ей ( $O$ ).




Если после ноты, обозначенной диезом, см. ( $P$ ) в [примере] *ниже*, следует другая нота той же ступени, обозначенная бемолем ( $Q$ ), то бемоль в этом случае указывает, что диез ноты ( $P$ ) больше не действует для этой ноты ( $Q$ ), несмотря на то, что я объяснял в главе *О диезе*, и, что нужно играть эту ноту ( $Q$ ) и все ноты, которые могли бы за ней следовать на той же ступени, на черной клавише, а не на белой, как это происходило с нотой ( $P$ ).

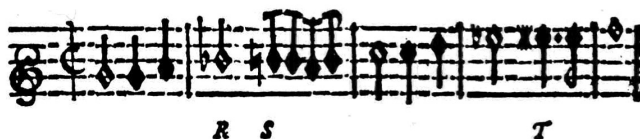




## ГЛАВА XVII

### О БЕКАРЕ

Бекар является знаком, изображаемым следующим образом: , который используют в случаях, подобных тем, о которых мы только что говорили, то есть, если за нотой, обозначенной бемолею (*R*), следует другая нота той же ступени, обозначенная знаком бекар (*S*), то это означает исключительно то, что бемоль ноты (*R*) больше не определяет ноту (*S*), несмотря на то, что я объяснял в главе «О бемоле», и, что нужно сыграть эту ноту (*S*) и все те, которые могли бы за ней следовать, на той же ступени, на черной клавише, а не на белой, как это происходило с нотой (*R*)<sup>7</sup>.



Вместо бекара иногда ставят диэз (*T*), *пример выше*, и в этом случае диэз имеет то же значение, что и бекар. [Как и в случае с объяснением диэза, в оригинальном издании здесь опущена отсылка к примечанию «О бекаре» в заключительной части трактата.]

Примечание [11]:

#### *О бекаре*

Использование бекара весьма схоже с использованием диэза, потому что каждый раз, когда в табулатуре у какой-либо ноты стоит бекар, ее играют на полтона выше, нежели играли бы ее без учета этого обстоятельства. Однако нужно заметить, что бекар в табулатуре находится исключительно у ноты, уже обозначенной бемолею, и нет нужды говорить, что он повышает ноту на полтона, а нужно сказать, что бекар возвращает ноту к ее натуральному тону, который был изменен бемолею<sup>8</sup>.

В обычной системе в нашей музыке нота Си имеет точно определенную высоту тона, находится на тон выше ноты Ля и на полтона ниже ноты До; однако есть пьесы, в которых она [нота Си] не остается на этой высоте тона.

<sup>7</sup> В амстердамском издании имеется дополнительное пояснение: «Итальянцы также используют бекар, чтобы понизить звук ноты, которая была поднята выше натуральной с помощью # или случайно по ходу пьесы» [28, 84].

<sup>8</sup> В амстердамском издании сказано: «В Италии часто используют бекар, чтобы нота стала натуральной; если пьеса в бемольной транспозиции, то используют бекар, чтобы поднять ноту, пониженную случайным бемолею, или бемолею, поставленным после ключа; если пьеса в диэзной транспозиции, то бекар используют для того, чтобы опустить записанную ноту, повышенную случайным диэзом, или поставленным после ключа; таким образом, бекар иногда используют с диэзом, а иногда — с бемолею (курсив — оригинальный; А. П., И. Р.)» [28, 135].

Бемоль, обозначенный при ключах, изменяет его высоту и понижает его на полтона. Таким образом, система становится как будто новой, поскольку Си находится теперь не более, чем на полтона выше Ля и, напротив, на тон ниже До. Однако, если в подобной пьесе бекар повышает какую-либо из этих Си на полтона, то это только возвращает ее [ноту Си] к натуральному тону, который был изменен бемолем, поставленным при ключе.

## ГЛАВА XVIII

### О ПЬЕСАХ С ТРАНСПОЗИЦИЕЙ<sup>9</sup>

Существуют пьесы, именуемые *с транспозицией*, и это те, при ключах которых имеется несколько диезов или бемолей — как показано в следующем примере. *См. примечания.*

#### ПРИМЕР ТРАНСПОЗИЦИЙ

*Транспозиция с помощью диеза*



*Транспозиция с помощью бемоля*



[Примечание 12:]

*И это те, ключи которых сопровождаются несколькими диезами или бемолями.*

<sup>9</sup> Не следует путать понятие *транспозиция* с современным термином *транспонирование*.

Обычно пьесами с транспозицией называют те, при ключах которых имеются диезы или бемоли. Однако несправедливо так их называть, не делая никакого различия между ними, потому что имеются несколько таковых, которые, хотя и с большим количеством бемолей или диезов, но никоим образом не являются с транспозицией, напротив, выполненные в весьма натуральных строях. Таковыми пьесами считаются [сочиненные] в Ре-, Ля- и Си-бемоль мажоре и многие другие. Не существует более истинных модусов с транспозицией, кроме тех нескольких, аккорды которых не обладают обычной чистотой [интонации], в которых большие терции являются несколько большими, чем большие, и другие, в которых малые терции являются немного меньшими, чем [обычные] малые. Одним словом, это те, интервалы, которые либо чересчур большие, либо излишне малые<sup>10</sup>. И то, что я их все назвал с транспозицией, так это исключительно для того, чтобы приноровиться к обычному словоупотреблению, в связи с тем, что истинность или ошибочность транспозиции подобных видов пьес не оказывает никакого влияния на правило транспозиции, содержащееся в главе XVIII.

Хотя правила, касающиеся диеза и бемоля, одни и те же, и то, что может быть сказано об одном, также соответствует другому, однако, мы рассмотрим их отдельно, чтобы избежать путаницы, которая могла бы возникнуть из-за двойного применения правил. Для того, чтобы начать [обсуждение] транспозиции с помощью диезов, мы вначале укажем, что существует семь транспозиций, а именно, при ключах может быть один, два, три, вплоть до семи диезов, но там редко встречается более трех диезов.

Два диеза рядом с ключом действуют исключительно как один, если они оба расположены на ступенях с одним и тем же названием [один на пятой линейке, другой — между первой и второй линейками], как это можно увидеть в предыдущем примере.

Если имеется только один диез, то он всегда находится на ступени Фа. Если имеются два диеза, то один занимает ступень ноты Фа, а другой — До, а если имеются три диеза, то они располагаются на ступенях нот Фа, До и Соль. См. предыдущий пример.

Диезы, поставленные возле ключей, действуют на те ступени, на которых они расположены, то есть если у ключа стоит один диез, расположенный на ступени Фа, то все ноты этой ступени следует играть так, как если бы у каждой ноты в отдельности стоял диез. То же самое касается как нот До и Соль, так и всех ступеней, которые могли бы иметь диез.

Если в связи с расположением ключа место, которое определяет диез, дважды встречается среди пяти линеек, как например, если имеются два местоположения для Фа, два для До или два для Соль, то диез ставят на оба места, то есть на одно и другое, а два подобных диеза, как я уже сказал, считаются одним, потому что они находятся на ступенях с одним и тем же названием.

Но если место, на которое должен приходиться диез, встречается в промежутке между пятью линейками лишь один раз, то и диез при ключе ставят только один. См. предыдущий пример.

<sup>10</sup> Уточнения де Сен Ламбера свидетельствует о том, что автор трактата использовал в своей практической деятельности клавесин, настроенный в среднетоновой темперации.

Диез возле ключа действителен как для нот его собственного местоположения, так и для всех остальных нот пьесы, имеющих такое же название. Так, например, если диез поставлен там, где написана нота Фа, то он действителен и для нот Фа своего местоположения, и для всех нот в пьесе, которые называются Фа, вне зависимости от того, находятся ли они по написанию на его месте [то есть там, где диез проставлен при ключевом знаке] или на другом. То же самое действительно и для нот До и Соль, если там стоит знак диеза, и вообще для всех мест, где он может быть проставлен.

Если транспозиция в пьесе [происходит] при помощи диеза, то случается, что рядом с одной из тех нот, на которые действует диез, стоит бемоль; тогда бемоль в этом случае означает, что действие диеза на эту ноту больше не распространяется, и что нужно играть эту ноту и все те, которые могли бы за ней непрерывно следовать, будто она не с транспозицией, в соответствии с последним правилом главы «О бемоле».

В пьесе без транспозиции [без знаков альтерации при ключе] может случиться так, что одна или несколько нот, у которых проставлен диез, находятся непосредственно возле ключа, и, не обладая, в связи с этим, опытом, можно было бы сделать ошибку, приняв это за пьесу с транспозицией. Но нужно знать, что пьеса бывает с транспозицией только в случае, если при всех ключах значатся диезы, и что они находятся везде на ступенях тех же нот. Вот все, что можно сказать о транспозиции с помощью диезов. А теперь перейдем к транспозиции с помощью бемолей.

Транспозиция с помощью бемолей имеет, как и транспозиция, о которой только что шла речь, семь разных ступеней, и это означает, что при ключах может стоять до семи бемолей, но обычно их не больше двух.

Речь идет о двух бемолях, когда они [находятся] на ступенях с различными названиям; когда же бемоли находятся на ступенях с одинаковым названием, то они считаются одним бемолем. См. предыдущий пример.

Если имеется только один бемоль, то он всегда находится на ступени ноты Си, а если имеются два, то один бемоль занимает место ноты Си, а другой — ноты Ми. См. предыдущий пример.

Если, в зависимости от положения ключа, ступень, на которой должен быть [проставлен] бемоль, встречается дважды в рамках пяти линейек, то знак бемоль ставится два раза: один — на ступени верхней части нотного стана, другой — на ступени его нижней части. Но если место, которое должен занять бемоль, встречается лишь один раз, то пишут только один бемоль. См. предыдущий пример.

Бемоль при ключе действителен как для нот того местоположения, которое он занимает, так и для всех остальных нот пьесы с одним и тем же названием. Это означает, что, если при ключе стоит бемоль на ступени Си, то ноты этой ступени Си, которую занимает бемоль, и вообще, все ноты Си следует играть так, как если бы у каждой из них в отдельности стоял бемоль.

Если в пьесе, в транспозиции которой есть бемоль, встречается одна нота из тех, для которых действителен бемоль, но у которой проставлен бекар или диез, то в этом случае бекар или диез означают, что для этой ноты бемоль больше не действует, и что нужно играть ее так, как будто пьеса не с транспозицией; и все ноты, которые могли бы следовать за ней непрерывно на той же ступени, играются в соответствии с тем, что я объяснял в главе *О бекаре*.

Как и в случае с пьесой, в которой транспозиция выполняется только при помощи диеза, в которой при всех ключах стоят диезы, поставленные у каждого ключа на ступенях тех же нот, так же будет и в случае с пьесой, в которой транспозиция выполняется при помощи бемолей, а именно, когда при всех ключах стоят бемоли, поставленные у каждого ключа на ступенях тех же нот. Таким образом, остерегайтесь принять [обычную] пьесу без транспозиции за ту, которая с транспозицией, когда Вы случайно найдете рядом с одним или двумя ключами несколько нот, обозначенных бемолями. Помните, что пьеса не бывает с транспозицией, если у каждого ключа на ступенях одних и тех же нот не будет бемолей.

## ГЛАВА XIX

### О ПОСТАНОВКЕ РУК

Нет ничего более свободного в игре на клавесине, чем расстановка пальцев. Каждый руководствуется при этом только своим собственным удобством и изяществом. Но есть случаи, когда все те, кто играет, используют пальцы одним и тем же способом, потому что он считается наиболее подходящим, вот почему этот [способ] будет установлен как некое правило, которому почти принуждают следовать и от выполнения которого нельзя уклоняться, по крайней мере, начинающим.

Это правило в меньшей степени касается пассажей [в данном контексте термин *passages* следует понимать как *музыкальные построения* или *музыкальные фигуры*], в которых рука должна играть только по одной ноте за раз, но касается тех пассажей, в которых нужно играть больше, чем одну [ноту].

Когда одной рукой играют несколько нот одновременно, то это, согласно терминологии клавесина, называется аккордом [в этом месте в трактате де Сен Ламбера не упоминается примечание, но среди таковых в конце работы имеется одно, в котором непосредственно говорится о нескольких нотах, исполняемых одной рукой:]

*Несколько нот, которые проигрывают одновременно одной рукой, и т. д.*

Аккорд — это воспроизведение нескольких звуков, одновременное сопряжение которых образует приятное созвучие. Однако, когда говорят ‘соединение нескольких звуков’, под этим понимают как соединение двух, так и четырех или шести звуков. Именно на этом основании едва ли найдутся клавесинные пьесы, которые не имели бы аккордов, поскольку пьес, в которых не было бы, по меньшей мере, двух голосов, не существует; и каждый раз, когда имеются, по крайней мере, две партии, исполняемые в ансамбле, они образуют аккорд. Однако в клавесинной терминологии это не будет называться аккордом; данное название дают только тому соединению звуков, которое исполняется одной рукой: либо правой, либо левой<sup>11</sup>.

Бывают аккорды, состоящие из двух, трех и четырех нот. Аккорд из двух нот может быть терцией, квартой, квинтой, секстой или октавой. Терцией называют

<sup>11</sup> В переводе Харрис-Воррик заключительная часть предложения переведена как «которое называет четыре ноты» [29, 70]. В работе Швейцера перевод на немецкий язык корректный [31, 90].

аккорд с интервалом в три ступени, квартой является тот, в котором четыре [ступени], квинтой является аккорд, охватывающий пять ступеней, и остальные по такому же образцу, как это объяснено в нижеуказанных примерах.

Аккорд из трех нот может быть составлен из двух терций, либо из одной терции и одной кварты, либо одной квинты и одной кварты.

Аккорд из четырех нот обычно состоит только из двух терций и одной кварты. Иногда он состоит из трех терций, но это бывает реже.

Аккорды встречаются чаще в нижних голосах, нежели в верхних, но их не играют правой рукой теми же пальцами, что и левой.

На одной и другой руке, согласно терминологии клавесина, большой палец называют первым пальцем, следующий за ним палец — вторым, средний палец — третьим, следующий за третьим — четвертым, а мизинец — пятым<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Вплоть до конца XVIII века в клавесинной, клавирной и впоследствии фортепианной теории и практике существовали различные решения, связанные с аппликатурной номенклатурой. Де Сен Ламбер был в числе первых, кто предложил именно такой порядок в названиях пальцев. В качестве курьезного примера обозначения аппликатуры того времени приведем обозначения пальцев из *Toccata Primo* Алессандро Скарлатти, скопированные с оригинального манускрипта [3, 7]:



(These are very likely drawings from Scarlatti's own hands.)

### TOCCATA PRIMO.



В монографии Ральфа Киркпатрика [14, 189] некоторые пассажи из этой токкаты приводятся в современном аппликатурном правописании. Так, например, начальные построения пассажей шестнадцатыми нотами будут со следующей аппlikатурой:



Данный пример демонстрирует принципы практического использования аппликатуры с «перекладыванием» пальцев.



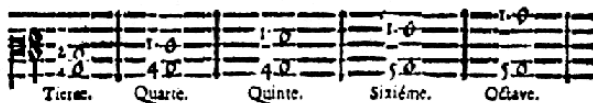
Пример, или Демонстрация  
структуры аккордов и [порядка] пальцев, которые нужно использовать,  
чтобы сыграть

**Pour la main gauche.**

Для левой руки.

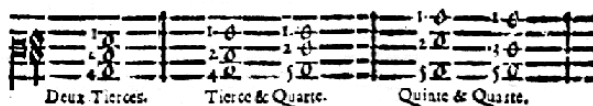
Аккорды из двух нот.

*Accords de deux Notes.*



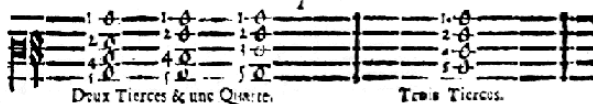
Аккорды из трех нот.

*Accords de trois Notes.*



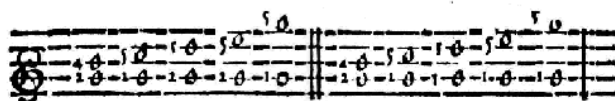
Аккорды из четырех нот.

*Accords de quatre Notes.*



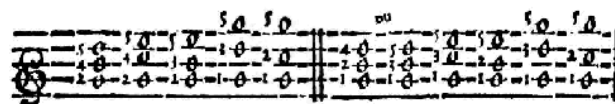
Для правой руки.

**Pour la main droite.**



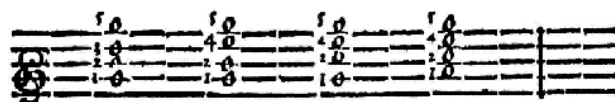
Для больших рук.

Для маленьких рук.



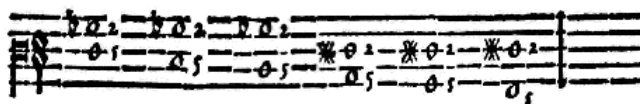
Для больших рук.

Для маленьких рук.



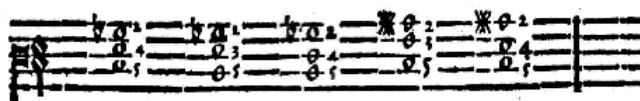
Для больших и для маленьких рук.

Если есть знак альтерации, а именно диэз или бемоль у верхней ноты каких-либо аккордов левой руки или у нижней ноты каких-либо других аккордов правой руки, то это изменяет расстановку пальцев.



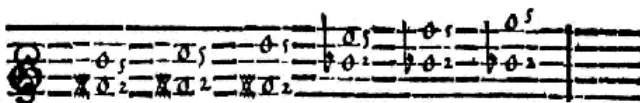
Main gauche, grande ou petite.

Левая рука: большая или маленькая.



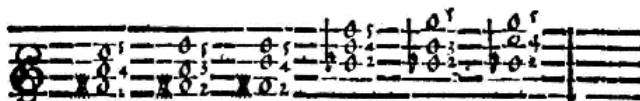
Main gauche, grande ou petite.

Левая рука: большая или маленькая.



Main droite, grande ou petite.

Правая рука: большая или маленькая.



Main droite, grande ou petite.

Правая рука: большая или маленькая.

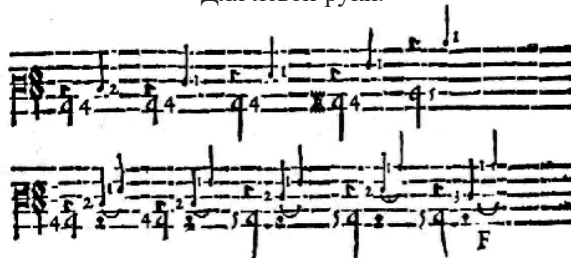
Но если у верхней и нижней ноты аккордов стоит знак альтерации, то эти аккорды следует играть так, как мы объясняли выше, то есть, как если бы знаков альтерации не было вовсе.

Если знаки альтерации встречаются посередине аккордов, это также ничего в расстановке пальцев не меняет.

Существуют пассажи, которые, вовсе не являясь аккордами, становятся ими из-за порядка размещения нот и согласно правилу, которое обязывает удерживать некоторые ноты до тех пор, пока остальные не будут сыграны, как это было сказано в главе «De la Liaison» [2, 55 и след.]. В этих случаях расстановка пальцев сохраняется как в аккордах.

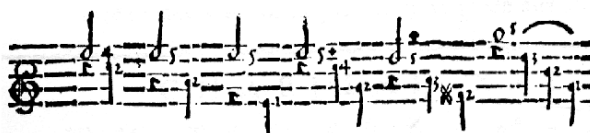
Pour la main gauche.

Для левой руки.



Pour la main droite.

Для правой руки.

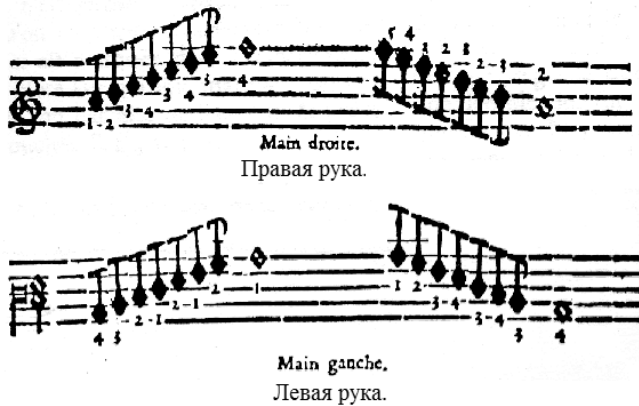


Я не буду приводить больше подобных примеров, это было бы бесполезно. Достаточно только здравого смысла, чтобы распознать эти пассажи, когда они представлены в пьесах, чтобы понять, что их может быть столько, сколько различных видов аккордов.

Касательно пассажей, в которых рука играет только по одной ноте, имеется единственный случай, когда пальцы должны подчиняться правилу: это происходит тогда, когда подряд следует много нот, которые расположены вверх или вниз и написаны последовательно поступенно, но не скачкообразно<sup>13</sup>. В этом случае используют пальцы, обозначенные в следующем ниже примере<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Харрис-Уоррик ошибочно переводит оборот *non interrompus* как *without interruption* («без прерывания»). Понятие *interrompus* или *par Degrez interrompus*, согласно определению Этьена Лулие, означают движение звуков не поступенно, а по различным интервалам. «Мы называем прерванной ступенью (*Degré interrompus*), — пишет Лулие, — когда за одним звуком следует другой, который отстоит на 3 или 4 ступени от первого, будь то в восходящем движении, либо в нисходящем: например, ре, ля, фа)» [16, 34].

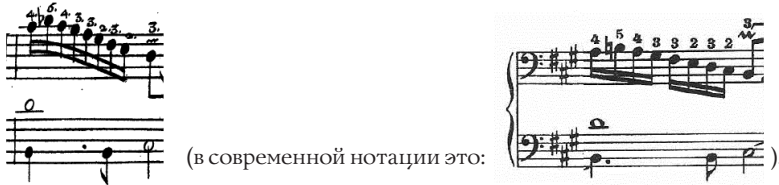
<sup>14</sup> Рекомендуемая де Сен Ламбером аппликатура с переносом длинных пальцев над короткими была общепринятой в тот период во Франции. Переход к новой аппликатуре, основанной на подкладывании первого пальца, происходил в связи с усложнением фактуры виртуозными пассажами, которые уже не могли быть надлежащим образом выполнены в «старинной» технике. Что касается последней, то о ней часто пишут, будто бы она неудобна и технологически трудно выполнима. Однако необходимо подчеркнуть: этой аппликатуре обучали с самого раннего возраста, и для исполнителей, обученных подобным образом, она была привычной и естественной. Интересный пример «старинной» аппликатуры (2-3-2-3) содержится в Прелюдии № 5 из трактата Фр. Куперена [8, 56–57]. Даже в нисходящей короткой тирате, записанной 64-ми длительностями, Куперен предписывает аппликатуру с чередованием 3-2-3-2-3 пальцев:



Во всех других случаях используют пальцы, которые считают подходящими<sup>15</sup>.  
*См. примечания.*



Само собой разумеется, что в той же прелюдии в пассажах 16-ми, Куперен не только предписывает чередование 3-2-3-2-3, но еще и требует, чтобы дважды брался третий палец, в результате чего этот палец далее приходился бы на «хорошие» части такта, несмотря на то что такая аппликатура создает изрядное неудобство:



<sup>15</sup> В трудах европейских музыкальных писателей XVI-XVII веков указания по постановке рук и посадке за клавишными инструментами встречаются редко. Наиболее подробно об этом пишет в 1565 году испанский монах Томас де Санкта Мария [30]. В этом объемном трактате предлагаются самые разнообразные аппликатурные решения, вплоть до аппликатуры подкладывания первого пальца. Однако, как известно, «Искусство игры фантазии» испанского музыканта не получило известности ни в одной из стран Западной Европы. Следовательно, нет оснований говорить о сколько-нибудь существенном влиянии идей испанского музыканта на другие европейские исполнительские школы как своего времени, так и последующего периода.

## О ДИМИНУЦИЯХ<sup>16</sup>

Диминуцией называют пассаж из нескольких шестнадцатых нот, которые следуют очень быстро. Однако, когда диминуции нужно сыграть правой рукой, и если ноты непрерывно следуют по нисходящей линии, обычно попеременно используют второй и третий пальцы — так, как я отмечал это уже в главе об аппликатуре. Но еще добавлю, что такая практика мне кажется совсем не обоснованной, и что к подобным пассажам подошли бы лучше большой и второй палец, нежели второй и третий, потому что большой палец короче остальных и его легче убрать из-под второго<sup>17</sup>, чем второй из-под третьего, когда этими двумя последними [пальцами] правой руки играют ноты в нисходящем порядке. Тот же принцип, который использовался в нисходящих диминуциях в правой руке, должен служить основанием и для левой руки в восходящем движении.

Хорошо это или плохо, будет зависеть от того, у кого какое суждение и вкус в этом. Удобство играющего является первым правилом, которому нужно следовать, прелестное изящество — вторым. Последнее состоит в том, чтобы держать руки прямыми над клавиатурой, то есть не выгибая ни внутрь, ни наружу. Пальцы должны быть закругленными и все на одном уровне в соответствии с длиной большого пальца. Запястье должно быть на такой же высоте, как и локоть, что зависит от высоты выбранного стула, на котором сидят<sup>18</sup>. При игре пальцы не следует поднимать слишком высоко и нажимать слишком сильно на клавиши.

## ГЛАВА XX

### ОБ УКРАШЕНИЯХ ВООБЩЕ<sup>19</sup>

Если выбор пальцев при игре на клавесине является произвольным, то не менее произвольным является также и выбор украшений. Хороший вкус — единственный закон, которому нужно следовать в этом деле. Однако имеются украшения, которые существенно важны для пьес и без которых трудно обойтись. Самым важным из них является трель, среди других — мордент, арпеджио и форшлаг. Хотя украшения, о которых мы поговорим после указанных четырех, не являются столь необходимыми и столь используемыми, все же они придают пьесам много изящества, и мы не будем правы, если станем пренебрегать ими.

<sup>16</sup> Термин *диминуция* в давние времена был полисемичным. Де Сен Ламбер использует его в значении, которое де Броссар определяет терминами *fioretto* и *tirata* [4, 26–27, 163–165]. В Италии *диминуцию* называли *passaggio*.


<sup>17</sup> В переводе Харрис-Уоррик [29, 77] допущена опечатка: там сказано, что «легче подобрать первый палец из-под третьего, когда правая рука движется вниз» (выделено нами. — А. П., И. Р.). Здесь следует читать: «из-под второго».

<sup>18</sup> Подробнее об этой проблеме во французской исполнительской практике эпохи барокко см. нашу статью: [1].

<sup>19</sup> Краткий обзор украшений из трактата де Сен Ламбера дает в «Музыкальном словаре» И. Г. Вальтер [32, 352].

## ГЛАВА XXI

## О ТРЕЛИ

Трель — это приведение в движение двух клавиш, нажимаемых поочередно настолько равномерно и быстро, насколько это возможно. В табулатуре трель обозначают знаком (  )<sup>20</sup>, который ставят сверху или внизу ноты, которая трелируется — как это значится в указанном ниже примере. Сам знак, предписывающий трель, в просторечии также называют трелью; точно таким же образом все остальные знаки, указывающие украшения, получают названия самих украшений.

Поскольку трель представляет собой поочередное биеие двух нот или клавиш, то для ее исполнения нужно заимствовать вторую ноту, так как знак трели всегда находится только на одной ноте. Заимствованной нотой всегда является соседняя с той, которая маркирована знаком трели. Например, если нота До имеет знак трели, то заимствованной нотой является нота Ре, и тогда поочередно в быстром темпе нажимают две клавиши Ре и До.



Трель начинают исполнять с заимствованной ноты<sup>21</sup> и заканчивают нотой, маркированной знаком трели.

Так как проигрываемые клавиши являются соседними, то нужно, чтобы пальцы, которые проигрывают их, также были соседними.

Пальцы, которые участвуют в исполнении трели, в правой руке — это третий и второй или четвертый и третий, а в левой руке — первый и второй или второй и третий. См. примечания:

*Примечания о выборе пальцев для трели и диминуций*

Клавесинные исполнители взяли за правило исполнять трели исключительно пальцами, обозначенными в данной школе в главе, в которой речь идет о трели. Однако, когда они создавали это правило, то они, уверяю Вас, недостаточно его продумали. Они должны были учесть, что не может каждый развить все пальцы, привить им значительную подвижность; и ничто не делает их такими пластичными, как [работа над] трелями. Таким образом, они должны были утвердить практику исполнять трели всеми пальцами каждой руки, даже мизинцем, так же хорошо, как и большим; по меньшей мере, это совет, который я бы дал всем тем, кто делают мне честь, положившись на меня в том, что я рассказал

<sup>20</sup> В обозначении трели здесь допущена опечатка: знак расположен не горизонтально, а вертикально. Во всех остальных примерах в трактате де Сен Ламбера и в приложенных к данному изданию менюэте и гавоте трели напечатаны горизонтально. В амстердамском издании опечатка исправлена и знак передан правильно: . Далее в обоих изданиях знаки трели напечатаны корректно, лишь с тем незначительным чисто внешним различием, что в издании 1702 года знаки трели почти везде пересекаются горизонтальной черточкой, например: , а в амстердамском издании этой черточки (как было показано) нет.

<sup>21</sup> В этой простой формулировке передан стандартный принцип исполнения трели, который, начиная с середины XVII и вплоть до конца XVIII столетия являлся нормативным. В 1637 году М. Мерсенн пишет, что трель нужно исполнять, начиная с верхней вспомогательной ноты [17, 355].



выше на эту тему, и я убежден, что они будут чувствовать себя уверенно. Ибо, если испытать всех искусных клавесинистов в Париже, то выясняется, что те из них, кто больше всего отличается красотой игры и уверенностью в исполнении, являются музыкантами, пользующимися всеми своими пальцами одинаково хорошо, благодаря раннему и равному развитию всех пальцев.

Начинающим намного труднее играть трель четвертым и третьим пальцами правой руки, нежели третьим и вторым пальцами той же руки. Точно так же левой руке легче играть вторым и третьим пальцами, чем первым и вторым. Из-за этого они [начинающие] обычно пренебрегают пальцами, которыми трудно играть, и пользуются только теми, которые легко двигаются. Но упражняться нужно в равной мере и те, и другие, поскольку бывают случаи, когда необходимо исполнить трель с помощью этих трудных пальцев, а также имеются случаи, когда можно их избежать. Впрочем, далее мы не будем обсуждать подобные случаи, так как нет способа, с помощью которого можно их точно определить, и только здравый смысл способен иметь суждение о них.

Длительность ноты, на которой обозначена трель, определяет продолжительность [ее] биений<sup>22</sup>. Они длятся дольше на целой ноте, чем на половинной ноте, а на половинной ноте дольше, чем на четвертной и т. д.

Когда трель должна быть долгой, то будет намного красивее играть ее сначала медленно и ускорять только к концу<sup>23</sup>, но если трель короткая, то она всегда должна быть быстрой.

Пальцы, играющие трель, не должны оставаться в конце на двух клавишах, которые они нажимали. Палец, играющий заимствованную ноту, должен застыть в воздухе, а тот, что играет ноту со знаком трели [основную ноту], остается на ней столько времени, сколько может позволить ее длительность. *Говоря об украшениях, я в равной мере пользуюсь словами нота и клавиша для объяснения одного и того же* (курсив де Сен Ламбера. — А. П., И. Р.).

<sup>22</sup> Отсюда следует, что биения трели не могут начинаться до наступления «длительности» ноты и не могут выходить за ее временные рамки. Иными словами, трели надлежит исполнять только субтрагированно и никогда — антиципированно. В таблице с расшифровкой украшений Фр. Куперена в первом сборнике «Пьес для клавесина» [7, 74] и в обоих изданиях трактата этого автора ([8, 19; 9, 19]) инструкция с аналогичным по смыслу текстом специально взята в рамку, что свидетельствует о ее важности. В современной музыкальной науке эти указания де Сен Ламбера и Куперена игнорируются, несмотря на их очевидную теоретическую и практическую значимость.

<sup>23</sup> Такая же рекомендация есть в трактате Фр. Куперена: «Несмотря на то, что в таблице украшений к моему первому сборнику трели помечены одинаковой длительностью [в нотном примере с расшифровкой], их, между тем, необходимо начинать медленней, чем заканчивать, но эта градация должна быть незаметной» [9, 23]. Действительно, вся современная практика исполнения трелей на долгих нотах во французской клавесинной музыке той эпохи базируется на принципе, когда трели на долгих и относительно долгих нотах играют с постепенным ускорением. К сожалению, эту практику зачастую переносят без всякого разума и соображения на немецкую музыку того времени, например, на музыку Д. Букстехуде, Н. Брунса, В. Любека и др.

## Изображение трели



Правая рука Левая рука

## Способ исполнения



Правая рука Левая рука

Если одновременно с трелируемой нотой<sup>24</sup> нужно сыграть несколько других нот либо рукой, которая исполняет трель, либо другой рукой, то нужно играть

<sup>24</sup> В амстердамском издании расшифровки трелей напечатаны не мелким шрифтом, а обычными шестнадцатыми нотами без соединяющего их ребра:

## Manière de les exprimer.



В конце XVII в. в Париже в печатном доме Кристофа Байяра стали часто встречаться записи расшифровок исполнения украшений, выполненные петитом, и в этой связи возникает проблема их исполнительской трактовки. Так, например, в трактате Лулие даны следующие расшифровки исполнения мордентов:

## Le Martellement se marque ainsi V



В связи с этой (чисто внешней) формой записи расшифровок встает вопрос: за счет времени какой ноты их исполнять. В данном примере, как пишет Лулие, «они предшествуют ноте, на которой обозначена martellement» [16, 72]. Понятие «предшествуют» может означать и «записанные перед основной нотой», и «исполняемые по времени перед основной нотой», т. е. антиципированно. Однако де Сен Ламбер расшифровывает морденты субтрагированно — в полном соответствии с исполнением, предписанном в клавишинных сборниках Шамбоньера [6] и д'Англебера [10]. В словаре И. Г. Вальтера в статье «Martellement» автор адресует читателя непосредственно к объяснению Лулие и приводит пример с расшифровкой этого украшения [32, 387].

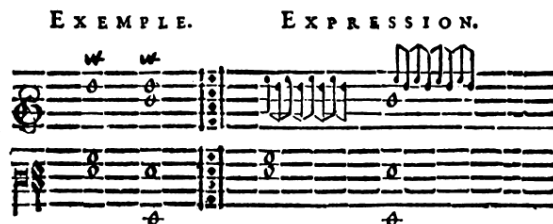
## WALTHER, LEXICON



[32, Tab. XIII].

Как видим, в примере предлагается однозначно субтрагированный способ исполнения. Такое решение обосновано, как мы считаем, тем, что у Лулие расшифровки — хотя и мелким шрифтом — приводятся не «из-за такта», а после тактовой черты в начале следующего такта.

эти ноты точно с началом трели, то есть сразу, как только в первый раз нажимают заимствованную ноту, служащую для исполнения трели.



Когда в табулатуре нота, обозначенная знаком трели, предшествует или следует за нотой, [отстоящей] на одну ступень выше [и сопровождаемой] каким-то знаком альтерации — либо диэзом, либо бемолем, то и для исполнения данной трели необходимо заимствовать этот знак альтерации, расположенный выше<sup>25</sup>.

Пример.



Исполнение.



Другой пример.

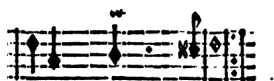


Другое исполнение.



Однако Нойманн [18, 425], продвигая свою «новую концепцию» исполнения орнаментики в старинной музыке, бездоказательно утверждает, что *martellement* [мордент] надлежит исполнять, согласно инструкции Лулие, антиципированно.

<sup>25</sup> Во втором такте первого примера трель ошибочно значится над нотой *ля*, в то время как, судя по расшифровке, она должна относиться к ноте *си*:



Эта же опечатка присутствует в амстердамском издании трактата [28, 98]. В третьем такте «другого» примера различаются первые ноты: в основной строчке третьего такта написана нота *ля*, а в такте с исполнением — нота *до*, хотя необходима нота *ля*. В амстердамском издании эта опечатка исправлена и в обоих случаях написана нота *ля*.

Даже если бы имелась нота или две ноты между нотой со знаком альтерации и нотой с трелью, которая бы следовала за ней или предшествовала ей на ступень ниже (смотри далее [пример под литерами] A, B, C, D), то для исполнения трели знак альтерации тоже заимствуется [используется], потому что ухо не может стерпеть это без знака альтерации, который будет услышан моментом позже, либо моментом раньше.



Трель также играется со знаком альтерации, независимо от того, что следует за ней или что предшествует ей, когда сам знак трели обозначен альтерацией.

**ЕХЕМПЛЕ.**

Пример.

**ЕХРЕССИОН.**

Исполнение.



Иногда получается так, что знаки, предписывающие трель, сопровождаются [знаком] альтерации, но когда это случается, то чаще это будет бемоль, нежели диез.

В пьесах с транспозицией все трели исполняют с альтерацией в том случае, когда они обозначены у нот, расположенных на одну ступень ниже тех нот, которые сопровождаются знаком альтерации — как [например], если в пьесе, в которой транспозиция значится с диезом, то трель на ноте Ми исполняют с Фа-диезом, а не с чистой нотой Фа, потому что нота Фа значится при [ключе] с диезом, и каждый раз, когда берется Фа, будь она главной или заимствованной, нужно играть Фа-диез. То же самое в пьесах, в которых транспозиция с бемо-лем; тогда трель на ноте Ля будет исполняться с Си-бемо-лем, а не с чистым Си, потому что Си подчиняется действию [знака] бемоля.

В этом правиле есть одно исключение, и оно действует тогда, когда перед трелью или после нее имеется нота, находящаяся на одну ступень выше и сопровождаемая знаком альтерации, который отменяет [указанный при ключе] знак альтерации первой [ноты], превращая ее в натуральную.

Например, если в пьесе, транспозиция которой с диезом, имеется нота Фа, обозначенная знаком бемоль, то в этом случае бемоль отменяет действие диеза — подобно тому, как мы говорили об этом в главе XVIII. Если эта нота Фа находится после или перед нотой Ми, которую нужно трелировать, то трель на ноте Ми будет исполняться с чистым Фа, а не с Фа-диезом, потому что в этот момент Фа теряет преимущество диеза.

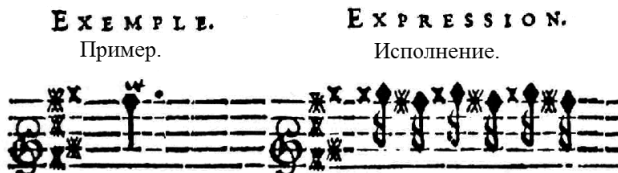
По той же причине, если в пьесах, в которых транспозиция с бемолем, имеется диэз или бекар, отменяющий действие бемоля, согласно той же главе XVIII [и] если эта нота, ставшая натуральной, находится после или перед нотой на ступень ниже и имеет знак трели, то последнюю в этом случае исполняют так же, как если бы пьеса не была с транспозицией, потому что в подобном случае транспозиция отменяется.

Если между знаком альтерации, отменяющим транспозицию, и нотой, которую нужно трелировать, имеется одна или две ноты, то трель будет все же исполняться так, как мы только что сказали, сообразно указанному выше примеру<sup>26</sup>.

В какой бы то ни было пьесе, с транспозицией или без нее, трель на ноте со знаком альтерации всегда исполняется вместе с соседней натуральной нотой, а не с такой же, как она сама, альтерированной нотой. Например, трель на Фа-диэзе исполняется с натуральным Соль, а не с Соль-диэзом, а трель на До-диэзе — с натуральным Ре, и так же остальные.



Но есть случай, когда трель на ноте Фа-диэз исполняется с Соль-диэзом. Это происходит тогда, когда для ноты Соль еще действует знак диэза, согласно некоторым из правил<sup>27</sup>, о которых мы говорили ранее.



В пьесах, в которых, как и в последнем примере, ноты До, Фа и Соль определяются диэзами [при ключе], трель на ноте Фа-диэз всегда исполняют, используя Соль-диэз, если только перед или после трели на ноте Фа не будет ноты Соль, у которой диэз на тот момент был отменен, как мы это столько раз повторяли в предыдущих правилах.

Чтобы помочь читателю понять то, что было сказано о трели, я суммирую весь материал в виде двух правил, которые включают в себя все то, чему нужно научиться.

1. Трель, если иметь в виду то, что касается заимствованной ноты, то она всегда регулируется качеством<sup>28</sup> соседней ноты, расположенной на более высокой ступени.

<sup>26</sup> Речь идет, скорее всего, не о предыдущем нотном примере, а о предшествующих объяснениях.

<sup>27</sup> Имеется в виду правило ключевых знаков.

<sup>28</sup> Слова «регулируется качеством ноты» подразумевают здесь высоту ноты в соответствии с ключевыми знаками.

Достаточно понять эти два правила, чтобы узнать все, что касается трели, но помните, что первое правило — общее, а второе является частным и представляет собой исключение из общего.

Другие украшения схожи с трелью в том, что они добавляют к специально отмеченным с этой целью нотам другие ноты, отсутствующие в табулатуре. Таким образом, достаточно будет привести здесь все знаки, указывающие украшения, и с помощью нот объяснить то, как их нужно исполнять. Но, прежде чем перейти к этому перечислению, я в первую очередь поговорю о разных видах трели, которые можно выполнять.

Господин д'Англебер различает пять видов трелей, которые объясняются наряду с другими им изобретенными украшениями в преподнесенном им сборнике пьес. Я собрал здесь все эти украшения, а также украшения, принадлежащие другим мастерам, содержащиеся в награвированных ими произведениях. Вот пять видов трелей г-на д'Англебера. Простая трель (*Le Tremblement Simple*), правила [исполнения] которой были даны в начале этой главы. Трель с опорой (*Le Tremblement Appuyé*), которая состоит в том, чтобы сыграть заимствованную ноту один раз до начала исполнения трели<sup>29</sup>. Третий и четвертый вид он называет кадансом (*CADENCE*), а пятому [виду трели] дает сразу [совмещенное] название трель и мордент (*TREMBLEMENT & PINCÉ*).

*Tremblement appuyé.*

The image shows two musical staves. The top staff is a single line with a treble clef, containing a single note with a vertical line through its stem and a horizontal line above it, indicating a tremolo. The bottom staff is a single line with a treble clef, containing a series of notes with vertical lines through their stems, indicating a tremolo. The text "Tremblement appuyé." is written between the two staves.

Это могла быть и опечатка, однако существует вероятность, что лига в трактате де Сен Ламбера опущена специально. Ведь подобный способ расшифровки трели с опорой встречается в трактате современника де Сен Ламбера Этьена Лулие [16, 70], где в начале расшифровки *трели с опорой* (*tremblement appuyé*) верхний вспомогательный звук повторяется дважды.



Изображение знаков, которые указывают разные виды трелей  
согласно г-ну д'Англеберу<sup>30</sup>



*Manière d'exprimer ces divers Tremblemens.*

Способ исполнения различных трелей.



Г-н Нивер упоминает три вида трелей. Первую он называет украшением (AGRÈMENT), вторую кадансом (CADENCE), а третью — двойным кадансом (DOUBLE CADENCE). Он обозначает и исполняет их следующим образом:

<sup>30</sup> Между примерами с расшифровкой украшений, приведенными де Сен Ламбером, и теми, которые содержатся в таблице самого д'Англебера, имеются определенные расхождения. В расшифровке *простой трели* у д'Англебера основная нота записана не в виде половинной, а как четверть. Во всех других примерах исполнения трелей расшифровка выполнена тридцатьвторыми длительностями:



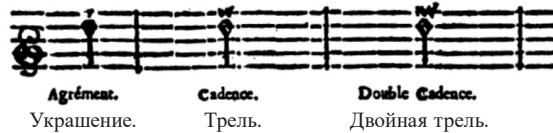
(На рубеже XVII и XVIII столетий французские принципы исполнения *Tremblement Simple* проникали в Англию и достаточно быстро утверждались там. См., например, *Shake* в инструкциях 'капитана' Франсуа де Прендкурта, скопированных Роджером Нортон: [23, 65].) Далее основная нота в примере с *cadence* у д'Англебера (как и в других двух примерах) является четвертной с точкой. Следовательно, расшифровка выглядит иначе:



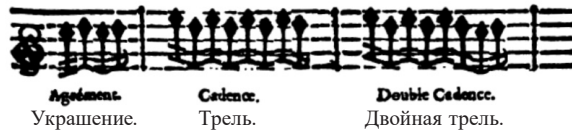
В «другом» виде трели и в «трели с мордентом» расхождения в обозначении длительностей нот те же:



## Изображение трелей согласно г-ну Ниверу



## Способ исполнения

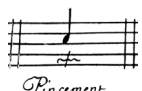



Трель, которую г-н Нивер<sup>31</sup> назвал украшением (AGRÉMENT), является тем же самым, что другие исполнители называют, как мы увидим это далее, мордентом (PINCÉ) за исключением того, что он начинает его с заимствованной [нижней вспомогательной] ноты, а другие начинают его с основной ноты<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Де Сен Ламбер не допустил ошибки, назвав особый вид мордента Нивера «трелью». Он следовал тому, что сам Нивер пишет об этом в «Observations», где все три вида украшений (Agrément, Cadence, Double cadence) встречаются под общим заголовком “Des Cadences ou tremblemens” [20] (французские музыканты того времени не вполне корректно использовали слово *cadence* в значении *трель*, толкование полисемичного термина *cadence* было предметом длительной полемики; см.: [22, 390]).

<sup>32</sup> Во Франции лексемой *la Note essentielle* пользовались для названия «основной» ноты, к которой относилось украшение. Проблема интерпретации украшения, называемого Нивером *agrément*, значительно сложнее, чем об этом написано в трактате де Сен Ламбера. Нивер изображает *agrément* посредством знака, подобного знаку группетто. И в парижском, и в амстердамском издании трактата де Сен Ламбера знак *agrément* из работы Нивера передан ошибочно. Кроме того, у Нивера расшифровка *agrément* выполнена петитом:




Нивер был одним из немногих французских музыкантов, кто использовал слово *agrément* для названия, собственно, мордента. Что касается расшифровки исполнения мордента (как пишет об этом де Сен Ламбер), то некоторые французские музыкальные писатели придерживались принципа, что мордент следует исполнять начиная с нижней вспомогательной ноты — как у Нивера — другие же, напротив, считали, что мордент нужно начинать с основной ноты (де Шамбоньер:  и его ученик д'Англебер: .

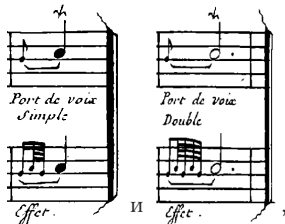


Вариант исполнения мордента, предложенный Нивером, был достаточно распространенным во Франции (вторая половина XVII — первая четверть XVIII в.) и, очевидно, именно поэтому он назвал его просто «украшением». В этом случае достаточно сослаться

То [украшение], которое он называет двойным кадансом, собственно, является украшением, называемым г-н д'Англебером трелью и мордентом<sup>33</sup>. Таким образом, между украшениями этих двух мастеров нет никакого различия, за исключением названия и способа их изображения на бумаге.

Г-н де Шамбоньер и г-н Лёбег признают только один вид трели, о котором мы говорили в начале и который г-н д'Англебер называет простым. Они указывают его таким знаком: .<sup>34</sup>

на объяснение мордента из трактата Ж. Руссо: «Мордент (Martellement) всегда неотделим от форшлага снизу (Port de Voix), потому что форшлаг снизу всегда должен завершаться мордентом» [25, 87]. Когда Фр. Куперен приводит в своей Таблице украшений *Port de voix Simple*, то есть простой форшлаг снизу, и *Port de voix Double*, то есть, двойной форшлаг снизу, а именно:



мы видим, что в обоих случаях именно форшлаг снизу сопровождается знаком мордента. Обратим внимание, что мордент — хотя имеется его знак — даже не назван Купереном, но именно мордент представлен в первом случае как простой, а во втором случае — как двойной, а не *port de voix*. Заметим, что некоторые «недосказанности», касающиеся интерпретации мелизмов у Куперена, до сего дня являются предметом научной полемики (см., например: [21]).

<sup>33</sup> В амстердамском издании [28, 105] знак *Double Cadence* изображен точнее:



У д'Англебера *Double Cadence* представляет собой два совмещенных изображения: знак трели (*Cadence*) в виде зигзагообразной линии и знак мордента в виде 'запятой', а именно:



<sup>34</sup> В типографском наборе знака трели как здесь, так и в предыдущих ее обозначениях, не должно было быть черточки, пересекающей зигзагообразную линию. В амстердамском издании знаки трели, встречающиеся в тексте, переданы верно.

## ГЛАВА XXII

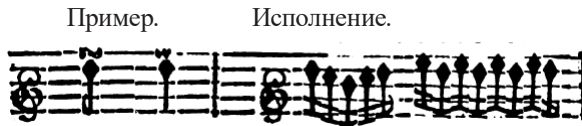
## О ГРУППЕТТО

Поскольку многие называют трель кадансом (CADENCE), я размещу группетто (DOUBLE CADENCE) вслед за первым украшением, хотя сначала я намеревался поместить эту главу в другом месте.

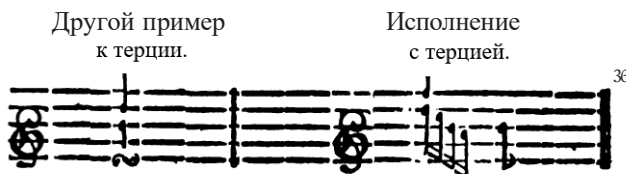
Группетто обозначают и исполняют следующим образом<sup>35</sup>:



Обычно за группетто следует трель.



Но если трель не следует за ним, то группетто исполняют по-другому:



<sup>35</sup> Приведенный способ исполнения группетто соответствует тому, который рекомендует де Шамбоньер в своей таблице украшений.

<sup>36</sup> Здесь допущена опечатка: вместо терции *си-ре* в расшифровке значится терция *ре-фа*. Кроме того, в расшифровке примера «группетто с терцией», если сравнивать ее с расшифровкой д'Ангелебера, на которую ссылается де Сен Ламбер, имеется ошибка или опечатка, а именно, расшифровка должна быть такой, как в таблице д'Ангелебера:



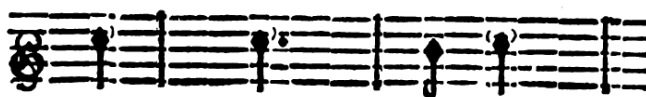
Эти два последних способа исполнения являются изобретением г-на д'Англебера, а первый способ исполнения практикуется повсеместно и, я думаю, что он придуман г-ном де Шамбоньером<sup>37</sup>.

## ГЛАВА XXIII

### О МОРДЕНТЕ

#### *DU PINCÉ*

Г-н д'Англебер различает три вида мордентов (Pincez), указанные им знаками ниже<sup>38</sup>:



Мордент.

Другой.

Форшлаг и мордент

Их исполняют следующим образом:



Мордент.

другой.

Форшлаг и мордент.

В украшении, которое здесь называется форшлаг и мордент (СНУТТЕ & PINCÉ), первая нота не является важной<sup>39</sup>. Она служит для того, чтобы показать, что это украшение применяют только в том случае, когда предшествующая нота находится на ступень ниже.

<sup>37</sup> Утверждение де Сен Ламбера не совсем точное, так как более распространенным способом исполнения группетто (приблизительно до 60-х годов XVIII века) был тот, который у де Сен Ламбера приводится в качестве примера группетто «без трели».

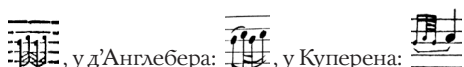
<sup>38</sup> В украшении, названном *форшлаг и мордент*,



Форшлаг и мордент

значок, напоминающий маленькую вертикальную дужку слева от ноты — это форшлаг, а такой же значок справа от ноты — это мордент.


<sup>39</sup> Имеется в виду, что восьмая нота не включается в состав комбинированного украшения. Собственно, форшлаг и мордент передаются при помощи двух значков, из которых один слева, другой — справа (♯̣). У де Сен Ламбера расшифровка форшлага с мордентом выполнена так:

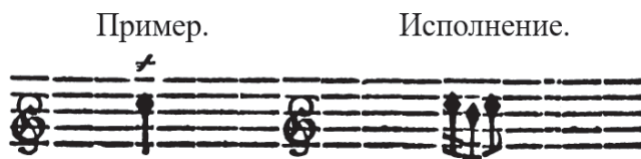


у д'Англебера: у Куперена: . Нотация приведенной расшифровки украшения из таблицы Куперена ни в коем случае не предполагает антиципированный вариант исполнения.

Этот форшлаг с мордентом является тем же самым, что г-н Нивер называет просто украшением (AGRÉMENT).

Следует отметить, что из двух первых мордентов, приведенных в примере выше, первый является более коротким и содержит меньше нот, нежели второй. Он лучше подходит коротким нотам, а другой — более долгим.

Г-н Шамбоньер<sup>40</sup> и г-н Лёбег говорят только об одном виде мордента, который они предписывают знаком <sup>41</sup> и исполняют так, как показано в примере ниже.




## ГЛАВА XXIV О PORT DE VOIX<sup>42</sup>

Port de voix<sup>43</sup> является одним из важнейших украшений при игре на клавесине, хотя не все мастера упоминают его<sup>44</sup>. Г-н д'Англебер выделяет два вида port de voix: один исполняется при восходящем следовании нот, другой — при нисходящем. Он обозначает и исполняет их так, как показано в следующем примере:



Восходящий, нисходящий.      Восходящий, нисходящий.

<sup>40</sup> В небольшой таблице с расшифровкой орнаментики де Шамбоньера используется термин *Pincement*. Аналогичные название и расшифровка встречаются в сборнике пьес для клавесина Николя Лёбега [15].

<sup>41</sup> В типографии г-на Байё (Baillon), где был опубликован сборник пьес для клавесина Лёбега (1677), знак мордента передан точнее: .

<sup>42</sup> Авторы «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера в качестве источника, где можно получить исчерпывающие сведения о различных видах *port de voix*, адресуют читателя к данной главе трактата де Сен Ламбера (см., в частности: [11, 887]).

<sup>43</sup> Во Франции того периода практиковались, судя по содержанию трактата Лулие, четыре вида форшлагов *le Coulé, la Chute, le Port de Voix, l'Accent*. О форшлаг, названном де Сен Ламбером термином *Chutte*, речь уже шла выше. Форшлаг, называемый *Port de Voix*, о котором здесь идет речь, стал к началу XVIII века весьма распространенным.

<sup>44</sup> В этом утверждении имеется некоторое расхождение с действительностью, потому что следом автор пишет о *Port de Voix* у д'Англебера. Большое внимание этому украшению уделяется в трактате Куперена. В числе французских авторов, писавших о *Port de Voix* до Сен Ламбера — Ж. Руссо и Г.-Г. Нивер.



Такой росчерк пера  $\cap$ , обозначенный над нотами с исполнением *Port de Voix*, представляет собой лигу, показывающую, что нужно соединить эти ноты одну с другой, то есть нельзя поднимать пальцы, играя эти ноты, а надо ждать, пока будет сыграна вторая из двух нот, прежде чем поднять палец, который играл первую ноту<sup>45</sup>.

Правило *Port de Voix* заключается в том, что ноту, предшествующую ноте со знаком, предписывающим это украшение, нужно сыграть два раза вместо одного, если эта предшествующая нота находится на ступень ниже или выше отмеченной ноты. В этом и состоит *Port de Voix*, но еще не решено, от длительности ли отмеченной ноты берется вторая нота, или от длительности предыдущей ноты. По мнению г-на д'Аngleбера, вторая нота заимствует длительность у отмеченной [знаком *Port de Voix*] ноты, но я сомневаюсь, что это является самой лучшей манерой исполнения *Port de Voix* в пьесах для клавесина<sup>46</sup>. Я знаю, что эта манера подходит для вокальных мелодий, но считаю, что случаев, когда она подходит для [клавесинных] пьес, не так много, и что способ, когда вторая нота заимствует [время] предыдущей, подходит больше всего. Стало быть, я хотел бы исполнить *Port de Voix* следующим способом, показанным ниже:



По поводу знаков, которыми может быть отмечено *Port de Voix*, удачным является знак, используемый г-ном д'Аngleбером. Но Вам следует учесть, что этот знак выглядит как тот, который указывает мордент, и что между ними нет никакой разницы, кроме того, что *Port de Voix* ставят перед нотой, к которой оно относится, а знак мордента — после. Иногда их ставят вместе, и в этом случае они обозначают одновременно *Port de Voix* и мордент для одной и той же ноты.

<sup>45</sup> Это объяснение де Сен Ламбера не совпадает с расшифровкой д'Аngleбера, так как нотная запись расшифровки не предполагает какого-либо «слияния» двух звуков. В инструкции де Сен Ламбера предлагается так называемое «влажное» исполнение *Port de Voix*, когда первый звук задерживается, сливаясь в звучании секунды с последующей основной нотой.

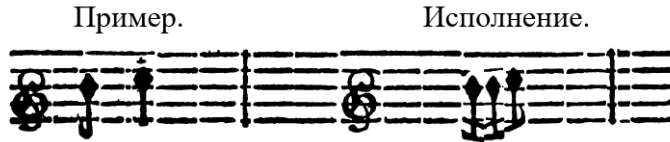
<sup>46</sup> Во Франции последней четверти XVII века еще не был кодифицирован единый принцип исполнения *Port de Voix*. В трактате Лулие показано, что *Port de Voix* в одной и той же фактуре можно исполнять как антиципированно, так и субтрагированно [16, 69]:



В современном клавесинном исполнительстве практикуется, главным образом, субтрагированный вариант д'Аngleбера.

Это то, что г-н д'Англебер называет Chutte & Pincé, поскольку он иногда именует Port de Voix [термином] Chutte.


Г-н Шамбоньер знает только Port de Voix, которое исполняют при восходящем следовании нот, и он обозначает его крестиком<sup>47</sup>.




Г-н д'Англебер совсем не объясняет, как нужно исполнять Port de Voix, если предшествующая нота не находится на ближайшей ступени от отмеченной [знаком украшения] ноты. Однако в его пьесах встречается Port de Voix, когда предшествующая нота расположена на более далекой ступени. Чтобы завершить то, что он опустил и сделать по этому поводу все необходимые разъяснения, мы скажем, что нужно различать три вида Port de Voix: простое Port de Voix (Port de Voix SIMPLE), Port de Voix с опорой (Port de Voix APPUYÉ) и половинное Port de Voix (le DEMY Port de Voix)<sup>48</sup>. Все три используют при нисходящем следовании нот, а при восходящем движении нот используют только простое Port de Voix и Port de Voix, называемое с опорой.

#### *Port de Voix при нисходящем следовании нот*

*Простое* Port de Voix исполняют следующим образом: нота, которая предшествует отмеченной [основной] ноте, проигрывается два раза вместо одного в случае, если эта предшествующая нота находится только на ступень выше отмеченной ноты. В том, что касается этой предшествующей ноты, то она никогда не должна быть на одной и той же ступени, и она всегда является восьмой или четвертной длительностью.

<sup>47</sup> В таблице Шамбоньера пример дан вертикально, то есть ноты расшифровки находятся под исходной записью. Очевидно, именно по этой причине Харрис-Уоррик [29, 88] считает, что предложенная Шамбоньером расшифровка исполнения Port de Voix выполняется за счет времени основной ноты (то есть по принципу субтрагирования). По мнению переводчика, этот принцип не согласуется с общей тенденцией и неуместно звучит в расшифровках в самой музыке композитора. Харрис-Уоррик высказывает предположение, что в расшифровке Port de Voix в таблице Шамбоньера была допущена неточность, и в его таблице вместо 

должно было быть написано , что ведет к антиципированному способу исполнения. Укажем, что в таблице де Шамбоньера все украшения — в том числе и Port de Voix — трактуются субтрагированно, о чем свидетельствует следующая запись расшифровки:



<sup>48</sup> Отметим, что все названные виды Port de Voix исполняются антиципированно, и следующая основная нота, к которой они относятся, ничего не теряет в своей продолжительности.

Исполнение Port de Voix с опорой состоит в том, чтобы три раза взять предшествующую ноту, которая находится на ступень выше. Этот вид Port de Voix встречается только в пьесах, которые исполняют медленно, и если предшествующая нота является четвертной, а не восьмой длительностью<sup>49</sup>.

Если предшествующая нота расположена на две ступени выше отмеченной ноты, то тогда, чтобы исполнить Port de Voix, играют два раза не ее, а проигрывают ноту, расположенную между этой предшествующей нотой и отмеченной [знаком Port de Voix]; и тогда она заимствуется, как и при исполнении трели. Пример этого следует далее. В этих случаях Port de Voix всегда является простым, а то [украшение], которое называют 'с опорой', здесь не подходит.

Половинное Port de Voix<sup>50</sup> исполняют только в одном случае, и о нем мы только что говорили, то есть, когда предшествующая нота находится на две ступени выше. Оно заключается в том, чтобы сыграть ноту, которую заимствуют только один раз. См. пример ниже. Этот вид [Port de Voix] встречается в пьесах на две быстрые доли — в таких, как ригодон, и в музыке, в которой имитируют тот же характер движения.

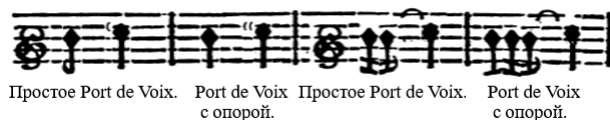
Пример  
Нисходящие Port de Voix





Восходящие Port de Voix

Половинное Port de Voix, как я уже говорил, совершенно не практикуется при восходящем следовании нот. Остаются лишь два других, которые будут сопровождаться теми же пояснениями, что и при нисходящем следовании нот.

Пример. Исполнение.



<sup>49</sup> Де Сен Ламбер не пишет, что Port de Voix с опорой обозначают не одной 'дужкой' рядом с орнаментируемой нотой, а двумя (  ).

<sup>50</sup> Половинное Port de Voix обозначается такой же вертикальной 'дужкой', но повернутой не как обычное Port de Voix — вправо, а влево (  ).

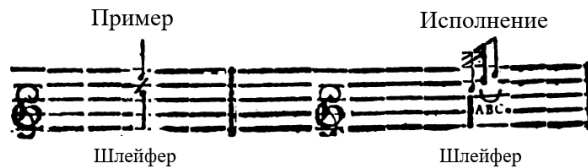
Port de Voix с опорой присуще больше изящества в восходящем следовании, нежели при в нисходящем, но нужно всегда помнить, что оно исключительно красиво в медленных пьесах и когда предшествующая нота является четвертной.

Я не могу припомнить ни одного музыканта, обозначающего Port de Voix на ноте, у которой предшествующая находится на две ступени ниже; в этом случае оно не получило бы достаточно изящества. Мордент здесь был бы намного уместнее, и в особенности мордент, называемый г-ном д'Ангелебером *Chuete et pincé*, который является соединением Port de Voix с мордентом.

## ГЛАВА XXV

### О ШЛЕЙФЕРЕ DU COULÉ

Все мастера упоминают только один [вид] шлейфера, который исполняется в восходящей терции. Однако г-н д'Ангелебер, внося разнообразие во многие украшения, приводит шесть или семь видов шлейферов. Первый вид — это шлейфер, исполняемый на терции, который практикуется всеми. Он состоит в том, что, прежде, чем сыграть верхнюю ноту, нужно сыграть самую низкую из двух нот терции, а переходя от самой низкой ноты к самой высокой, также сыграть ноту, расположенную между этими двумя, отпуская сразу при этом данную среднюю ноту, и как только ее сыграли, оставлять две ноты терции.

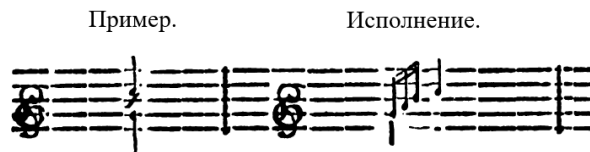


Палец, который сыграл ноту В, должен в конце шлейфера находиться в воздухе [отпускать нажатую клавишу], и нужно держать только ноты А и С столько, сколько того требует длительность нот терции.

Все мастера обозначают шлейфер в табулатуре маленькой линией, проведенной между двумя нотами снизу наверх, как это видно в вышеуказанном примере,

но г-н д'Ангелебер использует для него вот такой другой знак:

Тот же самый шлейфер может исполняться в [диапазоне] кварты. И в этом случае следует сыграть самую низкую из двух нот первой, а затем сыграть вторую ноту, по ходу играя две ноты, заполняющие интервал. Эти ноты нужно отпустить в конце шлейфера, потому что они являются исключительно заимствованными нотами, и нужно держать только две ноты, составляющие кварту, столько времени, сколько потребует их длительность.



Второй вид шлейфера, о котором говорит г-н д'Англебер, очень похож на первый, так как он тоже исполняется на терции, но с единственным различием, заключающемся в том, что этот шлейфер дается в нисходящем [движении], тогда как первый вид шлейфера — в восходящем<sup>51</sup>.

Пример


Исполнение

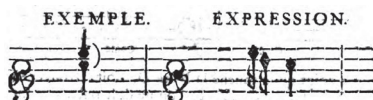


Знак, поставленный после терции, указывает, что необходимо начать [исполнение] сверху. Если знак стоит впереди, то шлейфер начинается снизу.

Третий вид шлейфера выполняется между двумя следующими друг за другом нотами, у которых вторая нота расположена на две ступени выше первой. Его исполняют так же, как и шлейфер на терции, за исключением того, что, сыграв первую ноту, ее повторяют для связывания со второй, находящейся между ними, то есть так, как при исполнении шлейфера на терции<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Нисходящий шлейфер обозначается в нотах при помощи вертикальной дужки, расположенной после терции. Учитывая вышеприведенные объяснения де Сен Ламбера, в нотном примере с расшифровкой шлейфера первая нота ми должна иметь еще штиль,

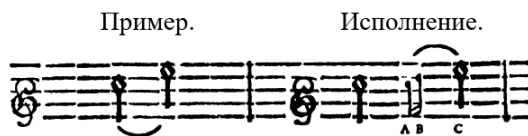
чтобы ее длительность стала четвертной, то есть: , ведь автор трактата требует, чтобы в конце украшения звучала бы терция. В амстердамском издании расшифровка украшения выполнена обычными шестнадцатыми нотами (не мелким шрифтом), а именно:



и допущена та же ошибка. Такой ошибочный графический способ расшифровки может создать впечатление, что требуется антиципированный способ исполнения. Однако необходимо постоянно помнить, что в предыдущих примерах нотации расшифровок шлейферов они были субтрагированными. Кроме того, далее в специальной инструкции де Сен Ламбер подтвердит это положение. В таблице д'Англебера, на которую ссылается де Сен Ламбер, расшифровка, обозначенная как «другой вид», выполнена следующим образом:

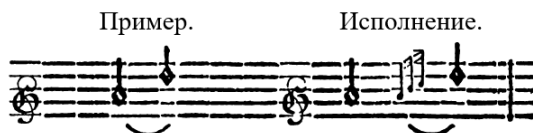


<sup>52</sup> Обращаем внимание на различие в записи предшествующих шлейферов и тех, которые объясняются де Сен Ламбером в настоящем тексте. Предшествующие шлейферы были проставлены в диапазоне терции, записанной как аккорд, и обозначались наклонной черточкой. Шлейферы, о которых речь идет сейчас, обозначены дугообразной линией, расположенной от одной ноты к другой, как бы соединяющих эти ноты лигой — как у д'Англебера.



Пальцы, сыгравшие заимствованные ноты А, В, должны находиться в воздухе в конце шлейфера, а на ноте С следует оставаться столько времени, сколько этого требует ее длительность.

Четвертый вид шлейфера также исполняют между двумя следующими друг за другом нотами, вторая из которых, однако, находится на три ступени выше первой. За исключением этой разницы, такой шлейфер исполняют как предыдущие, то есть первая нота повторяется после того, как ее длительность закончилась<sup>53</sup>, чтобы легко соединиться со второй нотой, проходя все ноты, расположенные между ними.



В конце шлейфера все заимствованные ноты нужно отпустить и держать только последнюю ноту столько, сколько требует ее длительность.

Пятый вид шлейфера также исполняют между следующими друг за другом двумя нотами и на том же расстоянии, что и предыдущий. Но в исполнении

<sup>53</sup> Только здесь, после обсуждения нескольких видов шлейферов, де Сен Ламбер решил, что необходимо уточнить ритмическую сторону исполнения. Приведенное в тексте объяснение сформулировано предельно конкретно и с уточнением: «после того, как ее длительность закончится». Последнее безусловно означает, что исполнение шлейфера следует начинать на сильное время, то есть по принципу субтрагирования. При этом по нотной записи расшифровки в трактате де Сен Ламбера невозможно понять, какого принципа следует придерживаться. Это уточнение сделано, очевидно, потому что в таблице д'Англебера именно шлейферы расшифрованы по-разному:



как антиципированно (2), то есть за счет длительности предыдущей ноты, так и субтрагированно (3). Из 29 расшифровок украшений, содержащихся в таблице д'Англебера, именно данное (как в примере 2) на интервал кварты является единственным, которое предписывает антиципированное исполнение.



первая нота не повторяется, как в предыдущем шлейфере. Его начинают со второй ступени<sup>54</sup>.



Как и во всех остальных [случаях], в конце шлейфера нужно отпустить заимствованные ноты и удерживать только ту ноту, которая является основной, столько, сколько требует ее длительность.

Последние три вида шлейфера подходят исключительно медленным пьесам; именно поэтому представлены примеры с половинными нотами.

Г-н д'Англебер, который изобрел эти три последних шлейфера, указывает их одним и тем же знаком, что мне кажется ошибочным, так как эти шлейферы исполняются по-разному, особенно второй и третий; то, что их обозначают одинаково, не является достаточным для объяснения этих шлейферов. Это приводит в затруднение ученика, который, видя такой знак между двумя нотами, не сможет различить, какой именно шлейфер нужно исполнить в данном месте, так как он еще не способен оценить, что в этом случае подходит лучше. Нельзя допускать сомнений в головах тех, кого обучают. Возможно, поэтому было бы лучше дать обозначение каждому виду шлейфера, за исключением шлейфера терции в виде маленькой линии, проведенной между ступенями вспомогательных [заимствованных] нот, следующим образом:

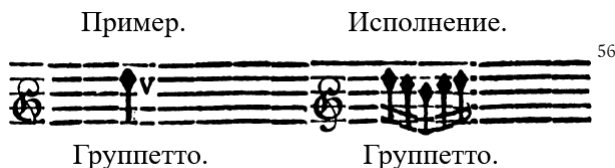


<sup>54</sup> Де Сен Ламбер вновь дает расшифровку, в которой нет возможности определить способ исполнения: будь то антиципация или субтракция. В таблице д'Англебера предлагается субтрагированное исполнение:



Такой способ обозначения шлейферов устранил бы сомнения учеников, потому что они бы узнали, на каких ступенях располагалась маленькая линия и [сообразно с этим] сколько нот нужно добавить и куда.

Эта маленькая линия подошла бы также для всех других видов украшений, если бы захотели принять ее использование. В этом случае стало бы необходимо провести ее через все ступени нот, которые надо добавить для исполнения украшения — так, например, чтобы обозначить группетто, его записали бы следующим образом<sup>55</sup>:



Но я уже сказал, что выбор украшений и манера их обозначения в табулатуре произвольны, именно поэтому я только предложил такое упрощение и не претендую на то, что мне должны верить, оставляя исключительно за собой право на использование этих знаков в пьесах, написанных мною для особ, которых я имею честь обучать. Эта маленькая линия достаточно удобна и служит для обозначения некоторых специфических для меня шлейферов, которые кажутся мне неплохими для мест, где я их использую, как например:



Длительность заимствованных нот определяется длительностью ноты, отмеченной знаком<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Идею де Сен Ламбера (не ссылаясь на последнего) довел до полного логического завершения падре Мари-Доминик-Жозеф Анграмель в труде «Тонотехника», опубликованном в 1775 году [13]; он же продемонстрировал ее практическое применение в соответствующем разделе фундаментального труда Дом Бедоса [12].

<sup>56</sup> *Double Cadence*, то есть группетто, приводится здесь согласно варианту Шамбоньера — начиная с основной ноты.

<sup>57</sup> Де Сен Ламбер повторяет здесь свое требование исполнения трелей (гл. XXI): «Длительность ноты, на которой обозначена трель, определяет продолжительность [ее] биений». Здесь рекомендация субтрагированного исполнения относится к исполнению шлейферов.

Два других шлейфера, которым учит г-н д'Англебер, исполняют тем же способом, за исключением того, что один шлейфер выполняется на терции, а другой — на отдельной ноте. Он называет их *Chuttes*<sup>58</sup>, обозначая и исполняя их следующим образом:



Всегда нужно помнить, что заимствованные ноты в конце отпускают, и что только основные ноты держат в конце столько времени, сколько того требует их длительность.

## ГЛАВА XXVI

### ОБ АРПЕДЖИО

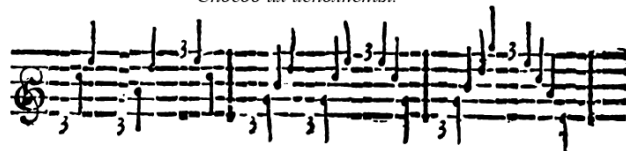
Украшение, называемое арпеджио [*HARPEGÉ* или *HARPEGÉMENT*], заключается в том, чтобы [сыграть] раздельно ноты одного аккорда, вместо того чтобы исполнить их все вместе, как это объясняется в главе «О голосах». Существуют два вида арпеджио: простое арпеджио (*l'HARPEGÉ SIMPLE*), которое выполняют путем разделения нот аккорда, и фигурированное арпеджио (*HARPEGÉ FIGURÉ*), в котором к нотам аккорда добавляют заимствуемые ноты, то есть другие ноты, кроме аккордовых, чтобы больше украсить его.

Простое арпеджио выполняется в аккордах из двух, трех и четырех нот, а фигурированное арпеджио — только в аккордах из трех и четырех нот.

#### *Способ обозначения простых арпеджио в нотах*



#### *Способ их исполнения.*



<sup>58</sup> Такой необычный шлейфер встречается только в таблице и в произведениях д'Англебера. В приведенных де Сен Ламбером примерах обозначения и расшифровки *double cheute*, взятых из таблицы д'Англебера, существуют минимальные различия в записи, однако, по существу, здесь полное совпадение.

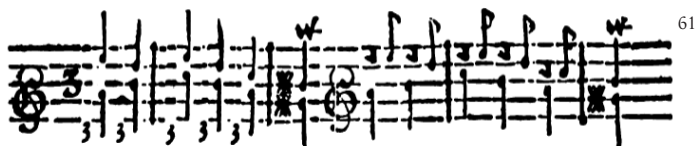
<sup>59</sup> Способ обозначения арпеджио не как обычно — в виде знака, похожего на цифру 3, которым пользуется де Сен Ламбер, был объяснен еще в начале трактата. Этот вариант

Арпеджио начинается снизу или сверху, в зависимости от того, где располагается знак, который его предписывает, внизу или сверху аккорда.

В арпеджио, будь то простом или фигурированном, пальцы должны касаться клавиш с такой быстротой, чтобы между нотами не чувствовался сколько-нибудь ощутимый промежуток времени, который мог бы изменить или нарушить ритм пьесы (*la Mesure de la Pièce*). В качестве исключения, тем не менее, могут быть арпеджио, которые исполняются аккордом из двух нот, так как, если встречается несколько таких аккордов подряд, то будет значительно изящнее, если их заметно разделить, сократив вторые [ноты] на половину их длительности<sup>60</sup>.

Пример.

Исполнение.



Г-н д'Англебер указывает эти арпеджио не знаками, приведенными в указанном выше примере, а маленькой черточкой, проведенной наискось в штиле [буквально: в хвостике] одной из нот аккорда<sup>62</sup>.



И этот способ обозначения арпеджио должен был бы стать предпочтительнее всех остальных, потому что он меньше загромождает табулатуру.

не встречается в таблицах других музыкантов. Следует отметить, что в расшифровке арпеджио в первом такте (третья четверть) вместо нот *ля-до*, которые написаны в исходном нотном тексте, значатся *до-ми*. В таблице де Шамбоньера волнистые линии, выписанные внизу арпеджируемого аккорда, предписывают восходящее движение нот, а знак над аккордом предписывал нисходящее движение.



<sup>60</sup> В разделе монографии Нойманна, посвященном арпеджио, сделана следующая ремарка: в органном исполнении арпеджио почти не использовали, и сам де Сен Ламбер писал в трактате по аккомпанементу [27, 63]: «На органе никто никогда не берет аккорд повторно и почти никогда не используется арпеджио» [18, 492, прим. 1].

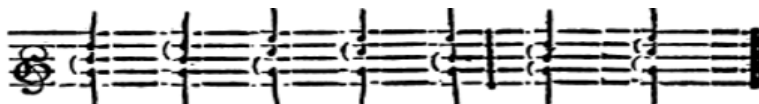
<sup>61</sup> В приведенном примере в последней терции исходного примера не должно быть си-диеза. Это очевидная опечатка.

<sup>62</sup> Напомним, что в начале трактата в разделе «Советы» де Сен Ламбер высказывался в пользу «знака 3, как наиболее известного и более способного оставаться в памяти». Следующие примеры с фигурированным арпеджио приводятся де Сен Ламбером в соответствии с нотацией д'Англебера.

О ФИГУРИРОВАННОМ АРПЕДЖИО

Фигурированные арпеджио (*Arpègés figuréz*) исполняют как простое арпеджио путем разъединения нот и, кроме того, посредством заимствования некоторых других. Существуют такие [арпеджио], в которых заимствуется только одна нота, но есть и другие, в которые заимствуют две.

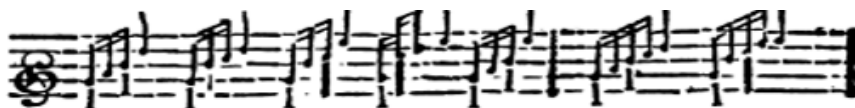
*Способ обозначения фигурированного арпеджио*



*С одной заимствованной нотой*

*С двумя заимствованными нотами*

*Способ исполнения*



*С одной заимствованной нотой*

*С двумя заимствованными нотами*

В конце исполнения арпеджио нужно отпустить все заимствованные ноты и удерживать только основные, как того требует их длительность.

Фигурированное арпеджио начинается почти всегда снизу, но если оно должно начаться сверху, то в штиле самой верхней ноты оно имеет черточку, направленную по диагонали вниз слева направо.

*Пример.*

*Исполнение.*



Если аккорд состоит из четырех нот, то в фигурированном арпеджио можно добавить только одну заимствованную ноту.

## Пример.

## Исполнение.



Аппликатура, наиболее подходящая для фигурированного арпеджио, объяснена в главе XIX для маленьких рук. Добавленные заимствованные ноты не позволяют использовать ту [аппликатуру], которая обозначена для больших рук.

## ГЛАВА XXVII

## О ДЕТАШЕ



Последним украшением, о котором говорит д'Англебер, является украшение, называемое им деташе. Оно исполняется перед трелью или мордентом и заключается в том, что необходимо сделать небольшую паузу между трелью или мордентом и предшествующей нотой, что достигается посредством сокращения продолжительности предыдущей ноты<sup>63</sup>.

## Пример.

## Исполнение.



Применение деташе крайне необходимо в некоторых пьесах в быстром темпе, в особенности, когда нота, предшествующая трели, находится на одну ступень выше, а в морденте нота, предшествующая этому украшению, расположена на одну ступень ниже. Оно изящно и в других пьесах, а также в других случаях, но это дело хорошего вкуса определить место, где нужно его использовать.

<sup>63</sup> В приведенном примере *деташе* предписано следующим знаком: . В расшифровке исполнения проставлена пауза: . В таблице самого д'Англебера примеры выглядят так:



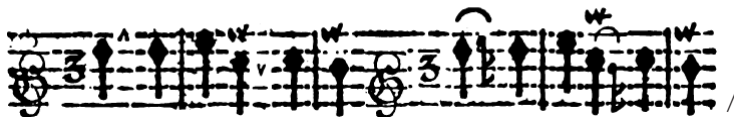


## ГЛАВА XXVIII

### О L'ASPIRATION

К указанному последнему украшению я добавлю еще одно, которое назову l'ASPIRATION, состоящее в том, чтобы очень быстро сыграть только одну единственную заимствованную ноту<sup>64</sup>. Это украшение записывают и исполняют способом, приведенном ниже:

Обозначение l'Aspiration.      Способ исполнения.

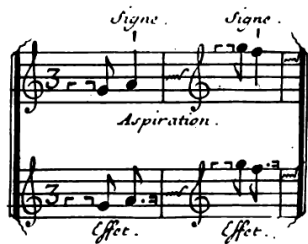


Знак, указывающий aspiration [▲ или ▼], всегда ставят после ноты, к которой относится прием aspiration. Если верхняя часть этого знака направлена вверх, то заимствуют соседнюю ноту, расположенную на ступень выше — как при исполнении трели. Если она направлена вниз, то добавляют соседнюю ноту нижней ступени — как при исполнении мордента, что демонстрирует указанный выше пример.

Это и есть те украшения, которые используют лучшие клавесинисты.

Научившись распознавать их здесь, можно будет попрактиковаться в их исполнении во всех случаях, где это будет подходящим, поскольку, как я уже столько раз говорил, в выборе украшений имеется большая свобода, и в разучиваемых пьесах их можно исполнять даже в тех местах, где они не обозначены, и убрать некоторые украшения, если считаете, что они не на своем месте в пьесе, и по собственному усмотрению добавить там другие. Если этого хочется, можно даже пренебречь всем тем, что я объяснял здесь (за исключением только основных правил), и сочинить самому что-нибудь новое на свой вкус, если считаете себя способными изобрести что-то более красивое. Однако нужно быть осторожным, чтобы не слишком предаваться свободе в этом деле, особенно вначале, из-за опасности, что при

<sup>64</sup> Фр. Куперен также пишет о приеме с названием *Aspiration*, однако, судя по имеющемуся в его таблице украшений примеру,



данный прием не имеет ничего общего с *aspiration* де Сен Ламбера. У Куперена в примере черточка над нотой указывает сокращение звучания ноты (своеобразный прием деташе), о котором в трактате говорится как об одном из выразительных «украшений», благодаря которому удастся «вложить душу в этот инструмент» [9, 16–17].

слишком раннем желании пытаться сделать что-либо более утонченным, можно испортить то, что хотели украсить. Именно поэтому хорошо и даже необходимо вначале подчиниться украшениям других и исполнять их только в местах, где они обозначены в пьесах, до тех пор, пока не почувствуете себя достаточно сильными, чтобы безошибочно судить, что другие [украшения] будут здесь вполне уместными. Несмотря на владение некоторым хорошим вкусом в игре на клавесине, нужно осознавать, что, когда занимаешься только шесть месяцев, то еще невозможно ясно распознать, какие украшения придают изящество игре, в отличие от тех, кто занимается этим ремеслом уже двадцать или тридцать лет, и кто за этот большой срок приобрел значительный опыт и обладает большим знанием того, что может украсить их искусство. Если Вы мне доверяете в этом, то будете следовать украшениям, которым я обучаю в настоящей книге и которые я предлагаю без принуждения, тем более что у меня нет личной заинтересованности, чтобы им следовали, так как моих украшений здесь очень мало, а все остальные принадлежат знаменитым мастерам, представителям нашего века: одно это уже может придать им вес. Но раздражает в этом деле другое, заключающееся в том, что никогда нельзя будет понять, как нужно исполнять все эти украшения, потому что письменно это невозможно внятно объяснить, ибо способ их исполнения меняется в зависимости от пьес, в которых они используются. В качестве самого общего я могу сказать здесь только следующее:

*Украшения никогда не должны разрушать ни мелодию, ни ритм пьесы. По этой причине в быстрых пьесах шлейфер и арпеджио должны исполняться намного быстрее, чем в пьесах медленных. Никогда не следует торопиться при исполнении украшения, как бы быстро оно не должно быть сыграно: не нужно спешить, надо подготовить свои пальцы и исполнить украшение смело и свободно.*

Ни все это, ни все то, что я мог бы сказать еще, не было бы достаточным, чтобы понять суть дела, единственным судьей которого является хороший вкус. Однако чрезвычайно важно уметь хорошо исполнять украшения, так как без этого они уродуют пьесы вместо того, чтобы добавить им очарования, и было бы лучше не играть их вообще, нежели исполнять плохо. Но вывод, который можно сделать из этого, состоит в том, что нужен был мастер, хорошо разбирающийся в украшениях, который показал бы их один или два раза, прежде чем кто-то начинал использовать их в игре.

Во всех украшениях количество заимствуемых нот для их исполнения и количество раз, сколько они должны повторяться, ограничено, за исключением только трели, в которой биения исполняют настолько быстро, насколько это возможно, и чем быстрее их играют, тем больше требуется нот.

Вообще, все украшения следуют правилу трели в том, что касается заимствуемых нот, необходимых для их исполнения, а именно, то, что иногда заимствуют знаки альтерации, а иногда их оставляют натуральными — сообразно тому, как того требует строй или какой-либо особый случай. Прочитайте еще раз главу «О трели»: все то, что сказано по этой теме, включая *заимствование нот*, подходит и для всех других украшений.

ПРИМЕЧАНИЕ О ТАКТОВОМ РАЗМЕРЕ<sup>65</sup>

Кроме разных видов тактовых размеров, о которых мы говорили в главе VIII, есть музыканты, допускающие еще и некоторые другие, как например,

Размер	Двенадцать четвертей, состоящий из двенадцати четвертных нот и обозначенный цифрами 12/4
	Двенадцать восьмых, состоящий из двенадцати восьмых и обозначенный цифрами 12/8
	Девять четвертей, состоящий из девяти четвертных и обозначенный 9/4
	Девять восьмых, состоящий из девяти восьмых и обозначенный 9/8.

la Mesure	{	à DOUZE POUR QUATRE, composée de douze Noires, & marquée par ces chiffres... $1\frac{1}{4}$
	{	à DOUZE POUR HUIT, composée de douze Croches, & marquée par..... $1\frac{1}{8}$
	{	à NEUF POUR QUATRE, composée de neuf Noires, & marquée par ..... $\frac{3}{4}$
	{	à NEUF POUR HUIT, composée de neuf Croches, & marquée par ..... $\frac{3}{8}$

Но эти виды размера встречаются в нашей музыке настолько редко, что я еще не видел музыки, сочиненной в одном из них, разве только три, которые в [размере] двенадцать восьмых, а именно: в двух жигах г-на д'Ангелебера и в той красивой итальянской из «Галантной Европы» [Кампра] «Ad un cuore» [5].

Именно чрезвычайная редкость вышеупомянутых тактовых размеров помешала мне поставить их в один ряд с теми размерами, о которых я рассуждал в своей школе. Однако, так как нужно, насколько это возможно, быть безукоризненным в отношении тех, кого хочешь инструктировать, то я обучу здесь отбивать эти размеры, хотя они и рассматриваются как неупотребительные.

Какого бы вида ни был тактовый размер, нет такого, который нельзя было бы отбивать на две, три или четыре доли, потому что число нот, содержащееся в нем, может быть только четным или нечетным, и общую длительность такта всегда можно разделить на две или четыре равные части, либо на три. На этом основании тактовые размеры двенадцать четвертей и двенадцать восьмых отбивают на две или четыре доли, как будет угодно, но лучше — на четыре доли, нежели на две, распределяя по три четвертные ноты или [эквивалент] их длительности на каждую долю в размере двенадцать четвертей, а в размере двенадцать восьмых — три восьмые. И размеры девять четвертых и девять восьмых отбивают строго на три доли, при этом ставя, как показано выше, три четвертные ноты на каждую долю в первом размере и три восьмые — во втором.

<sup>65</sup> В тексте трактата это примечание не обозначено.

В конце я привожу две клавесинные пьесы, представляющие собой практическое занятие, охватывающее все принципы сей школы. Цифрами рядом с нотами я отметил в них необходимые пальцы, чтобы читатель согласно манере, в которой я использую пальцы в этих двух пьесах, определил для себя, каким способом он должен их использовать в тех пьесах, которые он пожелает изучить в дальнейшем. На что нужно постоянно обращать внимание, так это на выбор таких пальцев, которые вызывают наименьшее движение руки; и для этого нужно при упражнении смотреть вперед на несколько тактов подряд, чтобы расположить руку в правильной позиции, что позволит сыграть их с легкостью и изяществом.

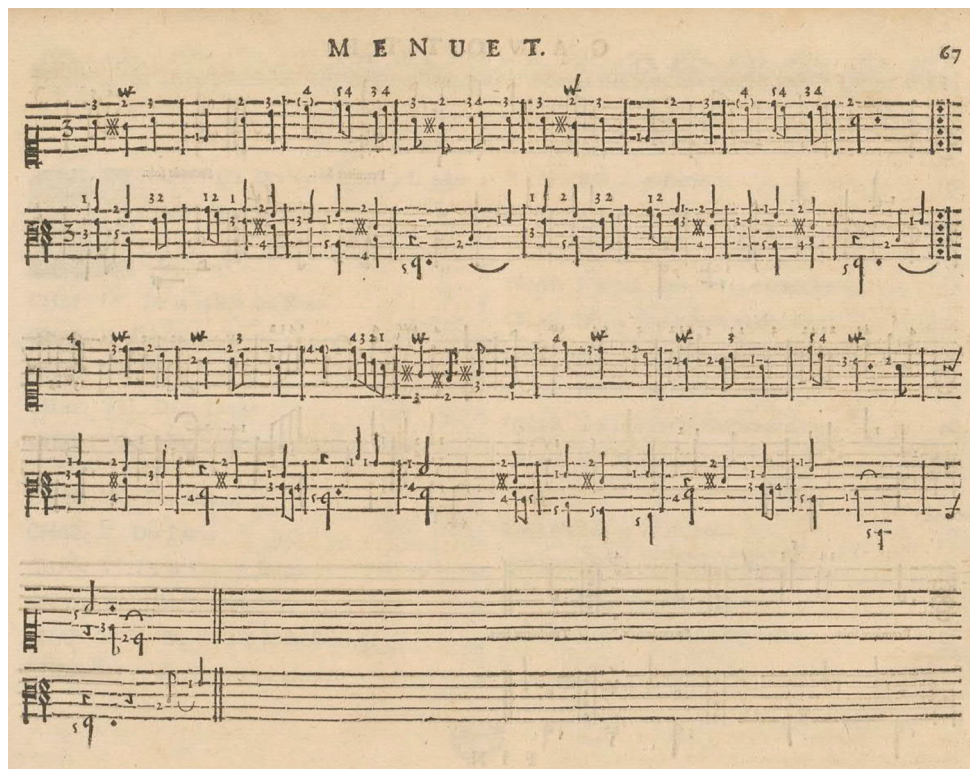
Тех, кто еще совсем не знает табулатуру [нотацию], нужно предупредить, что они никогда не выучат пьесу правильно, если не будут внимательными, потому что необходимо будет следить за несколькими незначительными вещами, которые, несомненно, ускользнут от них, если они не будут предельно осторожны. Вот то, на что необходимо обращать внимание в занятиях:

1. Какие ключи стоят в начале нотного стана — как для верхних, так и для нижних голосов.
2. Меняются ли ключи по ходу пьесы, будь то в начале нотного стана или посреди него.
3. Имеются ли при ключах диезы или бемоли, транспозиция которых в пьесе обязывает играть некоторые ноты на белых клавишах клавиатуры, а не на черных — чистых [натуральных] клавишах.
4. Сколько имеется диезов или бемолей при ключах и на каких ступенях они находятся.
5. Стали ли ключи, при которых стоят знаки альтерации, вновь простыми, или, напротив, если они были вначале простыми, сопровождаются ли они затем знаками альтерации.
6. Какой знак [тактового размера] находится в начале пьесы для того, чтобы определять ее темп.
7. Появляется ли по ходу пьесы какой-нибудь новый знак [тактового размера], меняющий темп (*le mouvement*).
8. Какие ноты нужно играть правой рукой или какие левой.
9. В какой части клавиатуры нужно играть эти ноты.
10. Нужно ли сыграть несколько нот одновременно одной рукой.
11. Играть ли ноты, находящиеся одна над другой по прямой линии от баса до верха, одновременно.
12. Играют ли руки всегда вместе или по отдельности. Ноты верхнего голоса проигрываются одни, когда в нижнем голосе нет нот, соответствующих им по прямой линии, а также ноты нижнего голоса проигрываются одни, если в верхнем голосе нет им отвечающих нот по прямой линии.
13. Значится ли рядом с нотой один из трех знаков альтерации: диез, бемоль или бекар.
14. Снабжена ли нота каким-нибудь украшением — как, например, трель, группетто, мордент простой или с опорой [*d'un Pincé simple ou appuyé*<sup>66</sup>], Port de Voix простое, половинное или с опорой, деташе и т. д.
15. Отмечен ли аккорд [знаком] шлейфера или арпеджио.

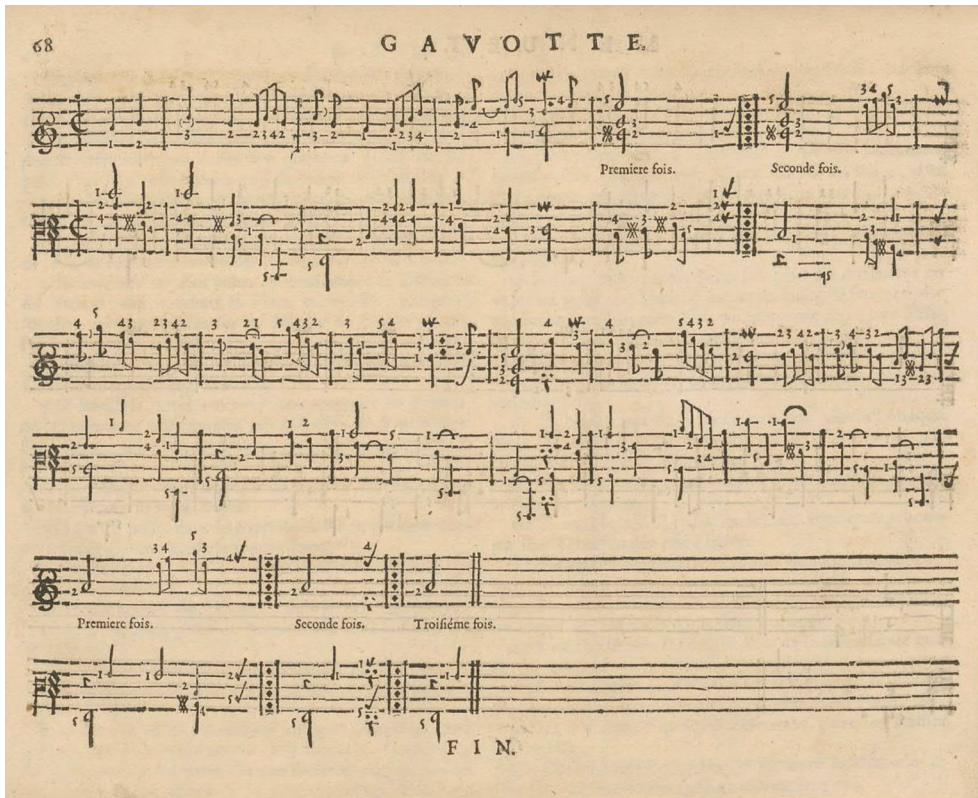
<sup>66</sup> Де Сен Ламбер не писал выше в тексте трактата, что мордент может быть с опорой.

16. Если при исполнении украшений пользоваться заимствованными нотами, то нажимают ли натуральную ноту, когда нужно взять ее со знаком альтерации, или, напротив, нажимают ли ноту с альтерацией, когда нужно брать натуральный звук.
17. Нужно ли в конце украшений отпускать заимствованную ноту, и только задерживать главные столько времени, сколько требует их длительность.
18. На какой доле такта надо играть каждую ноту и как долго нужно ее удерживать. Ученики часто грешат против этого правила.
19. Имеет ли нота точку, увеличивающую ее длительность наполовину.
20. Связана ли нота с какой-либо другой посредством лиги [задержание] или лиги, обозначающей *legato*.
21. В случае, когда несколько восьмых следуют одна за другой, необходимо ли тщательно соблюдать [длительность] долгих и коротких нот.
22. Правильно ли соблюдаются паузы в голосах и в долях такта там, где они отмечены.
23. Хорошо ли подобраны пальцы — как для правой, так и для левой руки.
24. Нет ли по ходу пьесы знака повторения, обозначающего повтор какой-либо части пьесы.
25. Есть ли какое-либо различие между окончаниями в репризах.

Данные примечания являются неким кратким изложением всей школы и их нужно постоянно держать перед глазами.







## Использованная литература

1. Панов А. А., Розанов И. В. О постановке рук и туше французских клавесинистов эпохи Высокого Барокко // *Старинная музыка*. 2019. № 4. С. 17–23.
2. Панов А. А., Розанов И. В. «Основы клавесина» де Сен Ламбера (1702): перевод и комментарии. Часть I // *Научный вестник Московской консерватории*. Том 16. Выпуск 1 (март 2025). С. 20–103. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2025.60.1.02>.
3. *Alessandro Scarlatti*. Harpsichord and Organ Music / ed. by J. S. Shedlock. Part I. London: Bach, s. a. [1908]. P. 1–24.
4. *Brossard S. de (l'Abbé)*. Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert fréquemment dans toutes sortes de Musique, & particulièrement dans l'Italienne. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1701. 380 p.
5. [Campra A.] *L'Europe Galante, Ballet, Mis En Musique...* Paris: Christophe Ballard, 1697. LX, 216 p.
6. *Chambonnières [J. Ch.] de*. Les Pieces de Claveßin... Livre Premier. Paris: Jollain, 1670. [IX], 62 p.

7. *Couperin Fr.* Pieces de clavecin... Premier Livre. Paris: L'Auteur, Le Seur Foucaut, 1713. 78 p.
8. *Couperin Fr.* L'Art de Toucher le Clavecin... Paris: L'Auteur, Foucaut, 1716. 65 p.
9. *Couperin Fr.* L'Art De toucher Le Clavecin... Paris: L'Auteur, Boivin, 1717. 71 p.
10. *D'Anglebert J.-H.* Pièces de Clavecin... Et les Principes de l'Accompagnement. Livre premier. <...> Paris: l'Authheur, s.a. [c1689]. 128 p.
11. *Diderot D., D'Alembert J. le Rond* (ed.). Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers <...> Nouvelle Édition. Tome Vingt-Sixieme. Geneve: Pellet, 1778. 934 p.
12. *D'Anglebert J.-H.* Pièces de Clavecin... Et les Principes de l'Accompagnement. Livre premier. <...> Paris: l'Authheur, s.a. [c1689]. 128 p.
13. *Engramelle M.-D.-J.* La Tonotechnie ou l'Art de noter les Cylindres <...> Paris: P. M. De-laguette, 1775. XXVII, 236 p.
14. *Kirkpatrick R.* Domenico Scarlatti. Princeton, New Jersey; Guildford, Surrey: Princeton University Press, 1953. XX, 474 p.
15. *Le Begue N.* Les Pieces de Clauessin <...> Paris: s. n. [Baillon, l'Authheur], 1677. [I], 90 p.
16. *Loulié E.* Elements Ou Principes De Musique, Mis dans un nouvel Ordre. Tresclair, tresfacile, et trescourt, et divisez en Trois Parties. Paris: Christophe Ballard, l'Auteur, 1696. 96 p.
17. *Mersenne M.* Seconde Partie de L'Harmonie Universelle <...> Paris: Pierre Ballard, 1637. 159, 412, 79, 68, 28 p.
18. *Neumann F.* Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 1978. XIV, 630 p. <https://doi.org/10.2307/j.ctvzxx9g3>.
19. A New Treatise on Accompaniment with the harpsichord, the organ, and other instruments. By Monsieur de Saint Lambert. Translated and edited by John S. Powell. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991. XVII, 155 p.
20. *Nivers G.-G.* Livre d'Orgue, Contenant Cent Pieces de tous les Tons de l'Eglise. <...> Paris: l'Authheur, R. Ballard, 1665. 104 p.
21. *Panov A. A., Rosanoff I. V.* 'L'Ornement mystérieux' and Mark Kroll's Revision of the French Baroque Performance Practice // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. T. 8 (2018). No. 3. P. 328–355. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.301>.
22. *Panov A. A., Rosanoff I. V.* Performing Ornaments in English Harpsichord Music. Part I // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. T. 11 (2021). No. 3. P. 381–392. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.302>.
23. *Panov A. A., Rosanoff I. V.* Performing Ornaments in English Harpsichord Music. Part III // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. T. 13 (2023). No. 1. P. 62–106. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.104>.
24. *Panov A. A., Rosanoff I. V.* On Dating de Saint Lambert's Treatises on Harpsichord Playing // Journal of Moscow Conservatory. T. 14 (2023). No. 1. P. 104–133. <https://doi.org/10.26176/mosconserv.2023.52.1.04>.



25. *Rousseau J.* Traité de la viole... Paris: Christophe Ballard, 1687. [14], 151 p.
26. *Saint Lambert de.* Les Principes Du Clavecin Contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier. <...> Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1702. 68 p.
27. *Saint Lambert de.* Nouveau Traité De L'Accompagnement du Clavecin, De L'Orgue, Et Des Autres Instruments <...> Paris: Christophe Ballard, 1707. 64 p.
28. *Saint Lambert de.* Les Principes Du Clavecin Contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier. <...> Amsterdam: Estienne Roger, s. a. [c1710]. 142 p.
29. *Saint Lambert de.* Principles of the harpsichord / trans. and ed. by R. Harris-Warrick. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1984. XIX, 138 p.
30. *Sancta Maria Th.* Libro llamado Arte de tañer Fantasia <...> Valladolid: Francisco Fernandez de Cordoua, 1565. 90, 124 f.
31. *Schweitzer C.* Les Principes du Clavecin de Mr. de Saint-Lambert (deutsche Übersetzung und Kommentar). Münster: Mieroprint, 2000. XXXVIII, 93 S.
32. *Walther J. G.* Præcepta der musicalischen Composition / hrsg. von P. Benary. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955. (Jenaer Beiträge zur Musikforschung; Bd. 2.) 212 S.

Получено: 21 января 2025 года

Принято к публикации: 21 февраля 2025 года

#### Об авторах:

**Алексей Анатольевич Панов** — доктор искусствоведения, профессор кафедры органа, клавесина и карильона, Факультет искусств Санкт-Петербургского государственного университета

**Иван Васильевич Розанов** — доктор искусствоведения, профессор кафедры органа, клавесина и карильона, Факультет искусств Санкт-Петербургского государственного университета; профессор кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

#### References

1. Panov, Alexei A., and Ivan V. Rosanoff. 2019. "On the Setting of the Hands and Toucher of the French Harpsichordists of the High Baroque Era." *Starinnaya muzyka* [Early Music], no. 4, 17–23. (In Russian).
2. Panov, Alexei A., and Ivan V. Rosanoff. 2025. "Mr. de Saint-Lambert's 'Les Principes du Clavecin' (1702): A Translation into Russian and Commentary. Part I." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 16, no. 1 (March): 20–103. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsy.2025.60.1.02>.
3. Shedlock, John South, ed. [1908]. *Alessandro Scarlatti. Harpsichord and Organ Music*, part I. London: Bach.

4. Brossard, Sébastien de (l'Abbé). 1701. *Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert fréquemment dans toutes sortes de Musique, & particulièrement dans l'Italienne*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard.
5. Campra, André. 1697. *L'Europe Galante, Ballet, Mis En Musique* <...> Paris: Christophe Ballard.
6. Chambonnières, Jacques Champion de. 1670. *Les Pieces de Claveßin... Livre Premier*. Paris: Jollain.
7. Couperin, François. 1713. *Pieces de clavecin... Premier Livre*. Paris: L'Auteur, Le Seur Foucaut.
8. Couperin, François. 1716. *L'Art de Toucher le Clavecin*. Paris: L'Auteur, Foucaut.
9. Couperin, François. 1717. *L'Art De toucher Le Clavecin*. Paris: L'Auteur, Boivin.
10. D'Anglebert Jean-Henri. [c1689]. *Pièces de Clavecin. Et les Principes de l'Accompagnement. Livre premier*. Paris: l'Autheur.
11. Diderot, Denis, and Jean Le Rond D'Alembert, eds. 1778. *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* <...> new edition, vol. 26. Geneve: Pellet.
12. Dom Bedos de Celles Fr. 1766–1778. *L'Art Du Facteur D'Orgues*. Paris: L. F. Delatour.
13. Engramelle, Marie-Dominique-Joseph. 1775. *La Tonotechnie ou l'Art de noter les Cy lindres* <...> Paris: P. M. Delaguette.
14. Kirkpatrick, Ralph. 1953. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey; Guildford, Surrey: Princeton University Press.
15. Le Begue, Nicolas. 1677. *Les Pieces de Clauessin* <...> Paris: Baillon, l'Autheur.
16. Loulié, Étienne. 1696. *Elements Ou Principes De Musique, Mis dans un nouvel Ordre. Tresclair, tresfacile, et trescourt, et divisez en Trois Parties*. Paris: Christophe Ballard, l'Autheur.
17. Mersenne, Marin. 1637. *Seconde Partie de L'Harmonie Universelle* <...> Paris: Pierre Ballard.
18. Neumann, Frederick. 1978. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvzxx9g3>.
19. Saint Lambert de. 1991. *A New Treatise on Accompaniment with the harpsichord, the organ, and other instruments*. Translated and edited by John S. Powell. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
20. Nivers, Guillaume-Gabriel. 1665. *Livre d'Orgue, Contenant Cent Pieces de tous les Tons de l'Eglise*. Paris: l'Autheur, R. Ballard.
21. Panov, Alexei A., and Ivan V. Rosanoff. 2018. “‘L'Ornement mystérieux’ and Mark Kroll’s Revision of the French Baroque Performance Practice.” *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 8, no. 3: 328–55. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.301>.
22. Panov, Alexei A., and Ivan V. Rosanoff. 2021. “Performing Ornaments in English Harpsichord Music. Part I.” *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 11, no. 3: 381–92. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.302>.

23. Panov, Alexei A., and Ivan V. Rosanoff. 2023. "Performing Ornaments in English Harpsichord Music. Part III." *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 13, no. 1: 62–106. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.104>.
24. Panov, Alexei A., and Ivan V. Rosanoff. 2023. "On Dating de Saint Lambert's Treatises on Harpsichord Playing." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 1 (March): 104–33. <https://doi.org/10.26176/mosconsrv.2023.52.1.04>.
25. Rousseau, Jean. 1687. *Traité de la viole...* Paris: Christophe Ballard.
26. Saint Lambert de. 1702. *Les Principes Du Clavecin Contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard.
27. Saint Lambert de. 1707. *Nouveau Traité De L'Accompagnement du Clavecin, De L'Orgue, Et Des Autres Instruments* <...> Paris: Christophe Ballard.
28. Saint Lambert de. c1710. *Les Principes Du Clavecin Contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier*. Amsterdam: Estienne Roger.
29. Saint Lambert de. 1984. *Principles of the harpsichord*. Translated and edited by Rebecca Harris-Warrick. Cambridge Musical Texts and Monographs. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
30. Sancta Maria, Thomas de. 1565. *Libro llamado Arte de tañer Fantasia* <...> Valladolid: Francisco Fernandez de Cordoua.
31. Schweitzer, Claudia, ed. 2000. *Les Principes du Clavecin de Mr. de Saint-Lambert (deutsche Übersetzung und Kommentar)*. Münster: Microprint.
32. Walther, Johann Gottfried. 1955. *Præcepta der musicalischen Composition*. Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2. Edited by Peter Benary. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Received: January 21, 2025

Accepted: February 21, 2025

#### Authors' Information:

**Alexei A. Panov** — Doctor Habil. (Art Studies), Full Professor at the Department of Organ, Harpsichord and Carillon, Faculty of Arts, Saint Petersburg State University

**Ivan V. Rosanoff** — Doctor Habil. (Art Studies), Full Professor at the Department of Organ, Harpsichord and Carillon, Faculty of Arts, Saint Petersburg State University; Full Professor at the Department of Organ and Harpsichord, Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory