



### О постановке рук и туше французских клавесинистов\*\* эпохи Высокого барокко

Неотъемлемой частью клавирного искусства и клавирной педагогики Франции XVII–XVIII столетий были технические и методические требования к исполнителям: правильная посадка за инструментом, удобное и естественное положение рук, функциональная организация движений последних. Де Сен Ламбер пишет в предисловии к трактату *Les principes du clavecin* («Основы<sup>1</sup> [игры на] клавесине», 1697/1702): «<...> я не знаю никакого другого [более] значительного недостатка у учителя клавесина, чем тот, который заключается в неумении ставить руки своим ученикам, и в неправильном использовании ими пальцев» [28, с. VI]<sup>2</sup>. Мы не случайно привели цитату именно из этого трактата, поскольку в нем проблемы посадки за клавишным инструментом и постановки рук рассматриваются, пожалуй, более подробно, чем в каком-либо ином труде о клавирном исполнительстве и педагогике из числа опубликованных в эпоху Высокого барокко (1697/1702)<sup>3</sup>.

Обратимся вначале именно к рекомендациям де Сен Ламбера, так как в их толковании имеются разночтения. В конце главы XIX его трактата («Об аппликатуре») помещены инструкции, относящиеся к посадке и постановке рук клавесиниста. Автор пишет: «Хорошо это или плохо, будет зависеть от того, у кого какое суждение и вкус в этом (в выборе порядка пальцев. — А. П., И. Р.). Удобство играющего является первым правилом, которому нужно следовать, изящество — вторым. Последнее состоит в том, чтобы держать руки прямыми над клавиатурой, не наклоня (не нагибая) их ни внутрь, ни наружу. Пальцы должны быть закругленными (согнутыми) и все на одном уровне, в соответствии с длиной большого пальца» [28, с. 42]<sup>4</sup>. Из этого текста не совсем понятно, что имеется в виду под словами «ни внутрь, ни наружу». Если выполнять требование «держатъ руки прямыми», то невозможно их «наклонять» «внутри» или «наружу», их можно только *поворачивать* внутрь

\* Панов Алексей Анатольевич — доктор искусствоведения, заведующий кафедрой органа, клавесина и карильона Факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета; Розанов Иван Васильевич — доктор искусствоведения, профессор кафедры органа, клавесина и карильона Факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета, профессор Кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

\*\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта №18-012-00208 «Темп и ритм в западноевропейской музыке XVII–XVIII в.».

<sup>1</sup> О переводе слова *principes* см. комментарий В. В. Березина [2, с. 74].

<sup>2</sup> В известной хрестоматии А. Д. Алексеева «Из истории фортепианной педагогики» [1, с. 22] вместо «в неправильном использовании ими пальцев» читаем: «следствием чего являются плохие навыки игры». Однако такого текста в данном месте трактата Сен-Ламбера нет. Заметим, к тому же, что в упомянутой хрестоматии приведены ошибочные сведения об этом авторе: «Сен-Ламбер был известным лютнистом, певцом и учителем пения в Париже во второй половине XVII столетия» [1, с. 20]. Указанная информация относится к другому человеку — выдающемуся французскому певцу Мишелю Ламберу. В то время как о жизни де Сен Ламбера нет никаких документально подтвержденных сведений [см. об этом: 5; 23, с. 427; 25], и даже точная дата первого издания его «Основ [игры на] клавесине», как справедливо утверждает Алексеев, «нам неизвестна» [1, с. 20]. «Бесспорно, — продолжает Алексеев, — это один из лучших трактатов всей эпохи клавесинного искусства, впоследствии незаслуженно забытый» [там же].

<sup>3</sup> До издания «Основ [игры на] клавесине» де Сен Ламбера краткие указания по игре на этом инструменте клавесине были изложены во «Всеобщей гармонии» Марена Мерсенна [20, с. 161–162; цит. по: 18, с. 20], в трактате по темперации органиста, клавесиниста и инструментального мастера Жана Дени [13], где четвертая глава посвящена «хорошему [надлежащему] способу игры на клавесине и органе». Отдельные рекомендации, относящиеся к посадке за органом и к постановке рук органистов, имеются в Предисловии к книге пьес для органа Гийома-Габриэля Нивера [22] — в разделе, названном «Замечания о туше и об игре на органе».

<sup>4</sup> Прочитанный текст заимствован из подготовленного к изданию перевода трактата де Сен Ламбера, выполненного Ю. Шестовских (под редакцией И. Розанова и А. Панова). Предписание, чтобы все пальцы располагались на одном горизонтальном уровне относительно клавиатуры, встречается в Предисловии к Органной книге Г.-Г. Нивера: «Для того чтобы играть приятно, необходимо это делать легко; для того чтобы играть легко, необходимо производить это удобно, а для достижения этого нужно грациозно располагать свои пальцы на клавиатуре, и с учетом этого требуется, чтобы пальцы размещались уместно и одинаково, путем некоторого закругления более длинных пальцев, чтобы они оказались вровень с более короткими <...>» [22].

или наружу. Скорее всего, речь идет о том, что руки не должны «сваливаться» к первому или пятому пальцу. Только при смещении запястья вниз или вверх по горизонтали может меняться «прямая» конфигурация положения рук. Напротив, перемещение рук в одном «прямом» (горизонтальном) положении не будет менять общей конфигурации. Кроме того, указание «ни внутрь, ни наружу» может означать приближение рук к корпусу играющего или удаление их от него. Но и в этом случае «прямая» конфигурация не претерпевает изменений. Как видим, не совсем точно (в восприятии музыканта нашего времени) сформулированное объяснение де Сен Ламбера ведет к различным возможным истолкованиям. В какой-то мере ситуацию проясняет указание автора трактата, который пишет далее, что «запястье должно быть на одной высоте с локтем». Последняя инструкция однозначно предполагает прямое расположение рук.

Известный французский клавесинист Оливье Буамон [7] считает, что в данной инструкции де Сен Ламбера речь идет о таком расположении рук, которое может быть связано именно с их горизонтальным перемещением, то есть когда их направление соответствует супинационному (наклону руки в направлении ладони наверх) и пронационному (наклону руки в направлении ладони вниз) положениям. Поэтому О. Буамон переводит выражение де Сен Ламбера, как «не поворачивая их [руки] ни внутрь, ни наружу». Однако в современных и в старинных словарях французское слово *penchant* не означает *поворачивая*. Оно означает: *наклоняя, нагибая*.

В английском переводе Ребекки Харрис-Уоррик [26, с. 74] и в немецком Клаудии Швейцер [29, с. 60] формулировка *ne penchant ny en dedans ny en dehors* переведена как *not bending them too*

*far up or down* («не изгибая их слишком<sup>1</sup> вверх или вниз») и *nicht nach oben oder nach unten neigt* («не наклоняя вверх или вниз»). Это новый поворот в интерпретации инструкции де Сен Ламбера. Логически такая интерпретация соответствует сути вопроса, но, как было показано, не соответствует значению словосочетаний *ny en dedans* и *ny en dehors*.

В сноске 9 к данному тексту Харрис-Уоррик вновь обращает внимание на этот пассаж из трактата де Сен Ламбера, указывая, что фраза *ne penchant ny en dedans ny en dehors* «несколько противоречива». «Наряду с этим, — продолжает она, — де Сен Ламбер учит, что “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 сиденья”» [26, с. 74; оригинал: 28, с. 42]<sup>2</sup>. Рассуждая о предложенной де Сен Ламбером постановке рук, Харрис-Уоррик пишет, что «в других клавирных руководствах тоже имеются предписания против того, чтобы держать запястье либо выше, либо ниже, чем руку, что, очевидно, и имел в виду Сен Ламбер» [26, с. 74]. Для подтверждения этих слов она обращается к работе Жана Дени, «в которой сказано, что запястье должно быть на одном уровне с рукой, а не выше или ниже» (*il faut que le poignet & la main soit de mesme hauteur*)<sup>3</sup>. Заметим, что далее Дени предлагает еще более точную инструкцию: «Иными словами, запястье должно быть на той же высоте, что и большой сустав пальцев» [цит. по: 14, с. 97]<sup>4</sup>.

Для уточнения требований французских клавесинистов, относящихся к постановке рук, Харрис-Уоррик не могла не обратиться к рекомендации Франсуа Куперена<sup>5</sup>, который, как

<sup>1</sup> Определение «слишком» (*too far*) у де Сен Ламбера отсутствует.

<sup>2</sup> Далее мы еще вернемся к более точному указанию, согласно которому все пальцы должны быть «на одном уровне — в соответствии с длиной большого пальца».

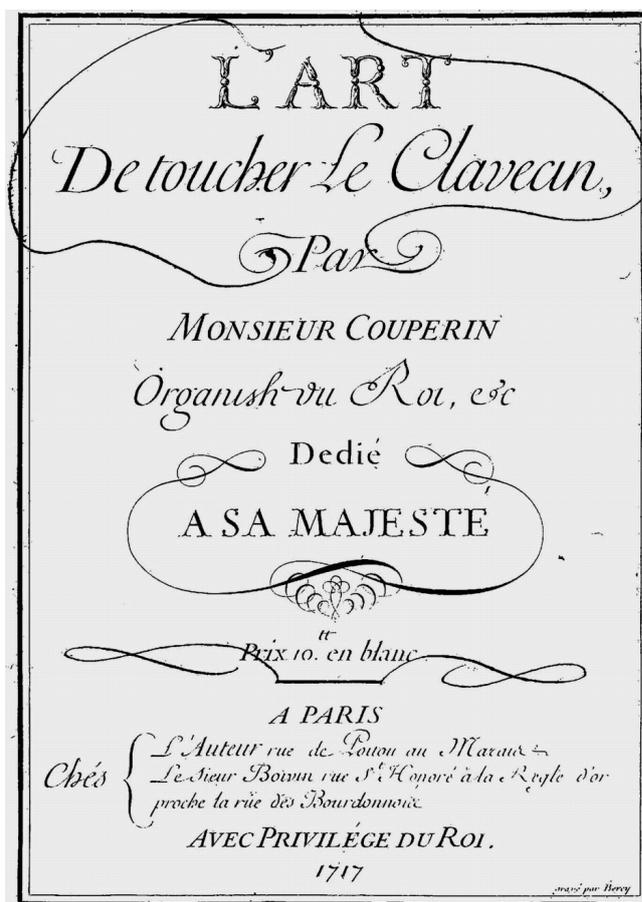
<sup>3</sup> Слова «не выше или не ниже» — это интерпретация Харрис-Уоррик. У Дени сказано: «рука должна быть на одной высоте с запястьем».

<sup>4</sup> Установка Дени повторяется во многих трудах клавесинистов и клавикордистов. Так, например, аналогичное требование выдвигают де Сен Ламбер («Запястье должно быть на такой же высоте [на таком же уровне], как и локоть, что зависит от высоты выбранного стула, на котором сидеть»), Коррет («локти и запястье должны быть на одном уровне с клавиатурой» [9, с. В]). На ранней стадии развития клавирного искусства существовала и другая точка зрения. Де Санкта Мариа, обсуждая технику игры на клавикорде и других клавишных инструментах, пишет следующее: «<...> непосредственно перед пальцевыми суставами, соединяющими их с рукой, должно быть низкое положение — так, чтобы пальцы были выше, чем рука, и формировали дугу. Благодаря такой позиции пальцы становятся более подвижными для того, чтобы ударять по клавишам, ибо так же лук может выстрелить с большей силой, когда он более гибкий (натянутый), так же и пальцы могут выполнить более острый удар по клавишам, если они более гибкие (натянутые). Таким образом, звуки будут более сильными, полными и более энергичными [у *con mayor espiritu*]» [30, с. 37].

<sup>5</sup> Трактат Ф. Куперена цитируется ею по переводу Анны Линде [12, с. 10–11].

она пишет, учил, что «локти, запястья и пальцы должны все быть на одном и том же уровне» (*elbows, wrists, and fingers should all be on the same level*)<sup>1</sup>. При первом же прочтении этого пассажа в переводе возникает закономерный вопрос: как же следует трактовать данное указание Куперена? Но, оказывается, Харрис-Уоррик, опустила важное уточнение, содержащееся в оригинале, где речь в данном случае идет о «нижней поверхности» локтей, рук и пальцев (*le dessous des coudes, des poignets, et des doigts*). Тогда подлинный текст Куперена можно будет представить следующим образом: «нижняя поверхность (буквально: «низ». — А. П., И. Р.) локтей, запястий и пальцев должна быть на одном уровне». Такой перевод (за исключением измененного множественного числа слов «локти» и «запястья») предлагает Алексеев [1, с. 24]: «Посадка считается правильной, — пишет он, — если нижняя поверхность локтя, кисти и пальцев находится на одном уровне». Однако с включением данного уточнения («нижняя поверхность») возникает еще более сложная ситуация, так как расположение «нижней поверхности» именно пальцев на одном уровне с локтем или с запястьем может навести на мысль, что Куперен имеет в виду прямое (плоское) расположение пальцев на клавиатуре.

Идея получила развитие в комментариях к русскому переводу трактата Куперена, выполненному под редакцией Я. И. Мильштейна. Словосочетание «нижняя поверхность» (как и у Харрис-Уоррик) в тексте данного перевода отсутствует, зато добавлено уточнение «с клавиатурой», которого в оригинале нет. В результате мы читаем следующий вариант перевода: «Чтобы сидеть на правильной высоте, необходимо, чтобы локти, кисти и пальцы были на одном уровне с клавиатурой» (здесь и далее подчеркнуто нами. — А. П., И. Р.) [4, с. 14]. В комментарии № 23 все же присутствует уточнение «нижняя часть»: «Положение, чтобы нижняя часть локтей, кистей рук и пальцев находилась на одном уровне с клавиатурой, не было общепринятым ни в ту эпоху, когда Куперен писал свой трактат, ни в последующие годы» [там же, с. 122]. Таким образом, непосредственно в тексте русского перевода трактата указание Куперена «нижняя часть локтей, кистей рук и пальцев» отсутствует,



Титульный лист второго издания трактата «Искусство игры на клавесине» Франсуа Куперена (Париж, 1717)

а в комментарии, напротив, Мильштейн следует оригиналу. В результате неискушенному читателю невозможно понять, откуда в комментарии появилось уточнение «нижняя поверхность»: присутствовало ли оно в трактате Куперена или же его добавил Мильштейн. Непонятно также, откуда взяты слова «с клавиатурой».

Харих-Шнайдер [16, с. 19], цитируя этот пассаж из трактата Куперена, допускает более серьезную ошибку, переставляя и пропуская слова оригинала и формируя тем самым внушительный корпус неточных истолкований: *Il faut que le dessous de la main* [«нижняя часть рук»; в оригинале: *le dessous des coudes*, т. е. «нижняя часть локтей»], *du poignet* [в оригинале: *des poignets* (множественное число)] *et du coude* [«и локтя»; в оригинале: *et des doigts* (т. е. «пальцев»)] *soient de niveau* [в оригинале: *soit de niveau*]. Перевод данного пассажа на немецкий язык, приведенный непосредственно после искаженного текста

<sup>1</sup> В оригинале: *le dessous des coudes, des poignets, et des doigts soit de niveau*.

французского оригинала, тоже дан с изменениями: «кисть<sup>1</sup>, нижняя [часть] руки<sup>2</sup> и нижняя [часть] локтя<sup>3</sup> должны создавать одну линию<sup>4</sup>». Можно допустить, что порядок перечисления названия частей рук не влияет на существо дела, но у Куперена указание «нижняя часть» относится и к запястьям, и к рукам, и к локтям. У Харих-Шнайдер указание «нижняя поверхность» не относится к запястью. Пальцы немецкая клавесинистка в своем варианте перевода инструкции Куперена вообще не упоминает.

Итак, если в английском переводе Харрис-Уоррик и в русском — Серовой-Хортик — отсутствует уточнение «нижняя поверхность», то Харих-Шнайдер опускает слово «пальцы». С нашей точки зрения, причиной здесь является не столько неаккуратная работа исследователей, сколько некоторая недосказанность у Куперена (равно как и у де Сен Ламбера в аналогичном контексте), порождающая двусмысленность.

Впрочем, Куперену не нужно было подробнее излагать свою точку зрения. Его современники прекрасно знали, что клавиши любого из тогдашних клавишных инструментов необходимо было нажимать «подушечками» пальцев, которые для выполнения этого должны были быть закругленными. Однако у последующих поколений читателей объяснение Куперена, как мы видим, вызывает вопросы. Каждый из авторов перевода пытался по-своему уйти от этой двусмысленности, опуская что-то из оригинала. Только Мильштейн решился предложить интерпретацию инструкции Куперена, правда (как было показано выше), приписав последнему оборот «с клавиатурой». Подчеркивая, что такое расположение рук клавесиниста «не было общепринятым ни в ту пору, когда Куперен писал свой трактат, ни в последующие годы», Мильштейн (на основании фразы «чтобы нижняя часть локтей, кистей рук и пальцев находилась на одном уровне с клавиатурой») приходит к выводу, что «из [этого] положения Куперена закономерно вытекало требование о том, чтобы пальцы лежали [sic!] на клавиатуре совершенно плоско (или почти плоско)». Выше уже указывалось, что в предписании Куперена нет слов

«с клавиатурой». При наличии этих слов в тексте действительно напрашивается подобная мысль, а именно, если держать нижние части локтей, кистей и пальцев на одном уровне с клавиатурой, то в этом случае пальцы должны быть плоскими. Если убрать приписанные Куперену слова «с клавиатурой», то и вся конструкция, приводящая к выводу, что пальцы должны быть плоскими, рушится. Напомним объяснение Куперена: «Нижняя поверхность [буквально: «низ»] локтей, запястий/кистей и пальцев должна быть на [одном] уровне» (*le dessous des coudes, des poignets, et des doigts soit de niveau*).

Сопоставим инструкции де Сен Ламбера и Куперена. В их предписаниях (за исключением уточняющих слов «нижняя поверхность/часть») текст Куперена в своей основной характеристике ничем не отличается от текста де Сен Ламбера («<...> держать руки прямыми <...>, т. е. располагая их не ниже и не выше <...> Запястье должно быть на такой же высоте, как и локоть. Пальцы должны быть закругленными/согнутыми и все на одном уровне, в соответствии с длиной большого пальца»). Куперен, к сожалению, не поясняет, что пальцы должны быть закругленными (это подразумевалось само собой, «по умолчанию»), но, как и де Сен Ламбер, пишет о необходимости подобрать правильную высоту сидения («при выборе сиденья надо руководствоваться этим правилом», то есть правилом расположения нижней поверхности локтей, запястий и пальцев на одном уровне). У де Сен Ламбера аналогичная фраза звучит так: «Запястье должно быть на такой же высоте, как и локоть, что зависит от высоты выбранного стула <...>». У двух названных авторов различаются лишь способы подачи одной и той же мысли: у де Сен Ламбера расположение локтя, кисти и пальцев зависит от выбора стула, а у Куперена, *vice versa*, постановка руки должна определять выбор высоты стула. Следовательно, пояснение Мильштейна «чтобы пальцы лежали на клавиатуре совершенно плоско (или почти плоско)» никак не вытекает из слов Куперена. Тем более, как будет показано ниже, не может быть справедливым и следующее утверждение Мильштейна: «Это

<sup>1</sup> Handgelenk, в оригинале: *coudes* («локти»).

<sup>2</sup> *das Untere der Hand* (буквально: «низ руки»), в оригинале: *poignets* («запястья»).

<sup>3</sup> *das Untere des Ellenbogens* (буквально: «низ локтя»), в оригинале: *doigts* («пальцев»).

<sup>4</sup> *müssen eine Linie bilden*, в оригинале: «они должны быть на одной высоте, на одном уровне» (буквально: «иметь одну высоту / иметь один уровень»).

требование вполне приемлемо в игре на клавесине». Ведь именно на клавесине (и клавикорде) с короткой мензурой клавиш необходимо, чтобы пальцы были собранными. Вспоминается одно из самых ранних требований к постановке рук де Санкта Мария, в котором расположение пальцев клавириста сравнивается с кошачьей лапкой («*somo manos de gato*» — буквально: «как руки кота» [30, с. 37]).

Далее Мильштейн противопоставляет установки Куперена и Рамо, подчеркивая, что последний «предписывал, чтобы локти всегда<sup>1</sup> были выше уровня клавиатуры (см. его предисловие к сборнику клавесинных пьес, написанное в 1744 году)<sup>2</sup>. Это противопоставление, как было показано выше, безосновательное, так как Куперен не писал, что нижняя поверхность локтей, запястий и пальцев должны быть на одном уровне с клавиатурой, и что в этом случае расположение локтей будет довольно низким. У него просто указывается, что локти, запястья и пальцы должны быть на одном уровне, и их положение определяет выбор высоты сиденья.

Заметим, что в последней части «Школы пальцевой техники» (*Methode pour la mécanique des doigts*)<sup>3</sup> Рамо вносит коррективы в свою первоначальную установку (на это редко обращается внимание<sup>4</sup>). После объяснения технических приемов подкладывания первого пальца и перекидывания через первый палец, а также многих других приемов, необходимых для исполнения его пьес, опубликованных в клавесинном сборнике 1724 года, Рамо возвращается к вопросу посадки за инструментом и к положению руки. «Когда почувствуется, что рука разработана (буквально: «сформирована» — *la main formée*), — пишет Рамо, — то высота стула может быть постепенно уменьшена до тех пор, пока локти не окажутся немного ниже уровня клавиатуры <...>, так что руки [пальцы?] вынужденно будут

держаться как бы приклеенными к клавиатуре, в результате чего будет достигнута такая максимальная связность, какую только можно представить» [27, с. 6]. Следовательно, однозначно утверждать, что Рамо «предписывал, чтобы локти всегда [sic!] были выше уровня клавиатуры», как пишет Мильштейн, нельзя.

В контексте рассмотренных материалов из «Школы» Рамо необходимо обратить внимание на три существенные технические подробности, которые обходят вниманием Харрис-Уоррик и Мильштейн.

Рамо многократно говорит о необходимости научить пальцы совершенно свободно, непринужденно и самостоятельно «падать» на клавиши, «но не ударять по ним» (*Il faut que les doigts tombent sur les touches, & non pas qu'ils les frappent*). Позволим себе высказать следующее предположение по поводу французского глагола *tomber* («падать»). Он встречается, когда Рамо говорит о том, что запястье должно свободно «падать» (*que la main puisse y tomber par le seul mouvement*) на клавиатуру самостоятельным движением. Поскольку непосредственно в предыдущем предложении Рамо писал о том, что локти должны быть расположены выше уровня клавиатуры, то, разумеется, речь не идет о «падении» рук на клавиатуру в буквальном смысле. Речь здесь идет о некотором наклонении рук вниз по направлению к клавиатуре.

Другие случаи, в которых Рамо использует слово *tomber*, относятся к движениям пальцев. Напомним, что первое и основное его значение — «падать». Однако в старинных французско-русских и французско-английских словарях встречается также и иное его значение — «опускаться». Соответственно, это значение данного термина (и его производных) более подходит для характеристики звукоизвлечения на клавишных инструментах (в особенности,

<sup>1</sup> Слово «всегда» у Рамо отсутствует.

<sup>2</sup> Точное предписание Рамо из предисловия к сборнику клавесинных пьес, написанного, кстати, двадцатью годами ранее (т. е. в 1724 году), звучит так: «Прежде всего, необходимо сидеть за клавесином так, чтобы локти были выше уровня клавиатуры <...>». И далее: «Действительно, это так, что рука должна падать на клавиатуру как бы сама собой, но сначала локти должны быть выше ее уровня; локти никогда не будут считаться расположенными слишком высоко, пока 1-й и 5-й пальцы можно будет расположить по краям клавиш». Что касается самих пальцев, то в этом вопросе Рамо тоже высказывается вполне определенно: «Когда 1-й и 5-й [пальцы] располагаются на краях клавиш (*sur le bord des touches*), то они вынуждают остальные пальцы согнуться и занять такое же положение на краях клавиш, впрочем, <...> пальцы сами естественно закруглятся в необходимой мере, после чего их больше не нужно будет ни вытягивать, ни закруглять, за исключением некоторых случаев, когда по-другому не поступить <...>» [27, с. 4].

<sup>3</sup> См. важный комментарий В. В. Березина, касающийся перевода термина *methode* [2, с. 74].

<sup>4</sup> Так, например, Т. Дикенс [15] и К. Листер [19], перечисляя требования Рамо, не приводят сведения о том, что в заключительном разделе его «Школы» внесены изменения в собственную же предшествующую инструкцию. Указанное пояснение Рамо приведено в монографии Ю. Тринкевича [31, с. 89].

на клавесине)<sup>1</sup>, тем более что непосредственно после слов *les doigts tombent sur les touches* следует важное пояснение: «<...> и не ударять по ним, так как они — пальцы — должны как бы скользить от одной [клавиши] к другой, когда звуки играют последовательно [поступенно?]; вот то, что дает вам некоторое представление о степени мягкости (плавности/нежности) того, как следует начинать <...>» (*& non pas qu'ils les frappent; il faut de plus qu'ils coulent, pour ainsi dire, de l'un à l'autre en se succedant: ce qui doit vous prevenir sur la douceur avec laquelle vous devez vous y prendre en commençant*). Таким образом, Рамо не использовал слова *tomber, tombent* в значении «падать», так как любое «падение» руки или пальца в буквальном понимании этого слова будет сопровождаться (пусть легким, но все же) ударом. Следовательно, наиболее точный вариант перевода данного глагола — «опускаться».

Наконец, третье уточнение. Выше говорилось о гибкости, свободе, непринужденности, удобстве, мягкости в исполнительстве на клавишных инструментах<sup>2</sup>. Однако возникает вопрос: как исполнять виртуозные пассажи в клавесинной музыке Рамо и его современников? Приемы мягкого туше, легкого опускания (падения) свободных пальцев, безусловно, необходимы, но они не могут способствовать достижению технического блеска. Рамо указывал, что на разных этапах обучения игре на клавесине необходимо менять степень жесткости оперения инструмента: начинать с самого «легкого» (вспомним аналогичную рекомендацию Куперена) и переходить далее последовательно

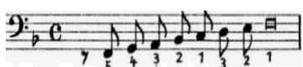
к более «тяжелым» способам оперения, вплоть до того момента, когда «пальцы станут сильными» и тогда они смогут играть на значительно более «тяжелой» трактуре. Рамо требует, при сохранении гибкости запястья и рук, выполнять подкладывание большого пальца под более длинные и переносить последние над большим. Это, как он писал, «является великолепным приемом» [27, с. 4]<sup>3</sup>. Во многих трактатах и руководствах той эпохи есть разделы, посвященные формированию техники исполнения мелизмов, главным образом, трелей. Именно в таком разделе своей «Школы» Рамо делится опытом развития подвижности пальцев и достижения блестящего исполнения трелей (если этот вид технической фактуры будет освоен, то и группетто, и морденты, и другие виды орнаментики уже не доставят проблем исполнителю). Непосредственно за рекомендацией садиться постепенно ниже, чтобы локоть не был расположен в известной степени выше запястья и пальцы как бы «приклеивались» к клавиатуре, следует пояснение: «Упражняясь в трелях (*Quand on exerce les tremblemens ou cadences*<sup>4</sup>) необходимо поднимать как можно выше только те пальцы, которые будут использоваться; когда же со временем это действие становится привычным, то пальцы поднимают меньше, и [предыдущее] большое движение (*le grand mouvement*) под конец превращается в движение быстрое и легкое». В последнем абзаце Рамо делает важное уточнение: «Все, что я говорил в отношении игры на клавесине, в той же степени следует соблюдать и на органе» [27, с. 6].

<sup>1</sup> Кому, как не Рамо, было это знать.

<sup>2</sup> В «Школе» Рамо рассмотрению этих проблем уделяется значительное внимание.

<sup>3</sup> О технологии подкладывания первого пальца в «Школе» 1724 года Рамо пишет очень подробно. Однако первые наброски нового технического приема были изложены им уже в 1722 году, затем, более развернуто, — в 1760 году [8]. Прием «подкладывания» большого пальца в гаммообразных последовательностях рекомендовался, наряду с прежними (старыми) аппликатурными последовательностями, еще в трактате де Санта Мариа (1565).

Например, для правой руки:  или 

и для левой руки: 

Для правой руки в восходящих последовательностях использовалось, главным образом, сочетание прежней аппликатуры и новой (подробнее см. названные выше работы Кинкельдея и Харих-Шнайдер, а также английский перевод трактата де Санта-Мариа [5]; аппликатурные примеры взяты из указанных изданий). В оригинальном издании де Санта Мариа (1565) нотные примеры награвированы без обозначения порядка пальцев, который объясняется в тексте трактата.

На некоторые образцы аппликатуры из трактата де Санта Мариа указывает Копчевский [3, с. 62], однако приведенных нами выше примеров в его «Клавирной музыке» нет.

<sup>4</sup> Во Франции трели называли терминами *tremblemens* и (не совсем корректно, но часто) *cadences* [24, с. 244].

## Литература

1. *Алексеев А. Д.* Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Хрестоматия. Киев: Музична Україна, 1974. 163 с.
2. *Березин В. В.* Лексика и терминология французских музыкально-исторических текстов XVII – начала XVIII вв. Вопросы перевода и актуализации // Ученые записки РАМ имени Гнесиных. 2019. № 1. С. 60–79.
3. *Копчевский Н. А.* Клавирная музыка: вопросы исполнения. М.: Музыка, 1986. 93 с.
4. *Куперен Ф.* Искусство игры на клавесине / пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик; очерк о Куперене, коммент. и общ. редакция Я. И. Мильштейна. М.: Музыка, 1973. 152 с.
5. *Панов А. А., Розанов И. В.* Неизвестные известные: де Сен Ламбер и де Броссар // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2012. № 1. С. 28–44.
6. The art of playing the fantasia (Libro Llamado El Arte de Tañer Fantasia) by fray Thomas de Sancta Maria [Valladolid, 1565] / ed. by Almonte C. Howell and Warren E. Hultberg. Vol. I. Pittsburg: Latin American Literary Review Press, 1991. XXIII, 283 p.
7. *Baumont M.* Preface // Michel Corrette. Les Amusements du Parnasse. Méthode courte et facile pour apprendre à toucher le clavecin [1749]. Restitution: Olivier Baumont. Paris: Edition Henry Lemoine, 1984. Sans pagination.
8. *Bostrom M. J.* Keyboard Instruction Books of the Eighteenth Century. Ph.D. diss. Ann Arbor: University of Michigan, 1961. 213 p.
9. *Corrette M.* Les Amusemens Du Parnasse. Méthode Courte et facile pour apprendre à toucher le clavecin, <...> Livre Ier. Paris: L'Auteur, Boivin, Le Clerc, 1749. 38 p.
10. *Corrette M.* Le Maître de CLAVECIN Pour l'Accompagnement, Methode Theorique et Pratique. Paris: L'Auteur, Bayard, Le Clerc, M.lle Castagnere, 1753. 90 p.
11. *Couperin Fr.* L'Art De toucher Le Clavecin, <...> Paris: L'Auteur, Boivin, 1717. 74 p.
12. *Couperin Fr.* L'Art de toucher le Clavecin. Die Kunst das Clavecin zu spielen. The Art of playing the Harpsichord / hrsg. und ins Deutsch übersetzt von A. Linde; englische Übersetzung von M. Roberts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1933]. 38 p.
13. *Denis J.* Traité de L'Accord de L'Espinette, Auec la comparaison de son Clavier à la Musique vocale. Augmenté en cette Edition des quatre Chapitres suivants. Paris: Robert III Ballard et l'auteur, 1650. 40 p.
14. *Denis J.* Treatise on Harpsichord Tuning / translated and edited by Vincent J. Panetta. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. VI, 128 p.
15. *Dickens Th. P.* A Brief Overview of Keyboard Technique as Applied to Playing the Harpsichord, the Piano, and the Organ. D.M.A. diss. Tuscaloosa (Alabama): The University of Alabama, 2001. 105 p.
16. *Harich-Schneider E.* Die Kunst des Cembalo-Spiels. Nach den vorhandenen Quellen dargestellt und erläutert mit 8 Bildern und einer Notenbeilage. Dritte Auflage. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1970. 244 S.
17. *Kinkeldey O.* Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910. 321 S.
18. *Kosovske Y. L.* Historical Harpsichord Technique: Developing "La douceur du toucher". Bloomington: Indiana University Press, 2011. 221 p.
19. *Lister C. G.* Traditions of Keyboard Technique from 1650 to 1750. Ph.D. diss. Chapel Hill: The University of North Carolina, 1979. 352 p.
20. *Mersenne M.* Harmonicorum Instrumentorum Libri IV. <...> Liber Primus. Paris: G. Baudry, 1636. 72 p.
21. *Mersenne M.* Harmonie Universelle: The Books on Instruments / translated by Roger E. Chapman. The Hague: Nijhoff; Dordrecht: Springer, 1957. 596 p.
22. *Nivers G.-G.* Livre d'Orgue Contenant Cent Pieces de tous les Tons de l'Eglise. Paris: l'Autheur et R. Ballard, 1665. 104 p.
23. *Panov A., Rosanoff I.* Sébastien de Brossard's *Dictionnaire* of 1701: A comparative analysis of the complete copy // Early Music. 2015. № 3. P. 417–430. DOI: 10.1093/em/cav044.
24. *Panov A., Rosanoff I.* 'L'Ornement mystérieux' and Mark Kroll's revision of the French baroque performance practice // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. 2018. № 3. P. 328–355. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2018.301.
25. *Panov A., Rosanoff I.* On dating de Saint Lambert's treatises // The Musical Quarterly. 2019. Forthcoming.
26. Principles of the Harpsichord by Monsieur De Saint Lambert / translated and edited by Rebecca Harris-Warrick. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. XIX, 141 p.
27. *Rameau J.-Ph.* Pieces de Clavessin avec une Methode pour la mecanique des doigts. Paris: Charles-Etienne Hochereau, Boivin, L'Auteur, n. d. [1724]. 33 p.
28. *Saint Lambert de.* Les Principes du Clavecin. Paris: Chr. Ballard, 1702. 68 p.
29. *Saint Lambert.* Principes du clavecin: Paris 1702. Eine deutsche Übersetzung des Lehrwerkes von Claudia Schweitzer, mit umfangreichem Kommentar und Notenbeispielen. Münster: Mieroprint, 2000. V, 93, XXXVIII S.
30. *Sancta Maria Th.* Libro llamado Arte de tañer Fantasia, <...> Valladolid: Francisco Fernandez de Cordoua, 1565. 91 p.
31. *Trinkewitz J.* Historisches Cembalospiel: Ein Lehrwerk auf der Basis von Quellen des 16. bis 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Carus-Verlag, 2009. 469 S.