



О постановке рук и туше клавиристов времен К. Ф. Э. Баха**

В предшествующей статье [6] мы уделили особое внимание положению рук и корпуса французских клавесинистов эпохи барокко. О постановке рук немецких исполнителей того времени можно судить, обратившись к известной картине Иоганна Ворхаута (1674), изобразившего группу музыкантов, в центре которой предположительно запечатлен играющий на клавире Иоганн Адам Рейнкен. Художник достаточно точно передал детали непринужденного расположения пальцев и всей правой руки относительно клавиатуры. Ясно видно, что пальцы достаточно «собранны», закруглены¹, но не находятся в напряженном состоянии, а локоть слегка отодвинут от корпуса (в любом случае – не прижат к телу играющего).

Требование играть на клавишных инструментах закругленными пальцами было в то время общепринятым. Например, в работе, опубликованной под авторством «музыкальный критик на Шпрее» (им был Фридрих Вильгельм Марпург), есть отдельный параграф, посвященный постановке рук и посадке за клавиром, положения которого прямо коррелируют с указаниями де Сен Ламбера и, главным образом, Ф. Куперена и И. С. Баха (в последнем случае в связи с аппликатурой). В *Предисловии* к первому изданию своей работы ([27] и переиздание: [28]) с тем же названием, что и трактат



Иллюстрация картины Иоганна Ворхаута «Музыкальное собрание» (1674). Оригинал – Музей истории Гамбурга.

Куперена [16], Марпург возносит дифирамбы своим именитым современникам²: «Я не могу сказать тебе [благосклонный читатель. – А. П., И. Р.] во хвалу Куперена ничего большего, чем то, что ученый Бах почитал за честь высказать ему свою похвалу. Я также должен здесь напомнить, что я не следовал везде слово в слово этому человеку [Куперену. – А. П., И. Р.]. Время от времени добавлялись мои собственные мысли и примеры». Марпург также считает нужным уточнить, что, в некоторых пунктах он воспользовался советами других авторов и

* Панов Алексей Анатольевич – доктор искусствоведения, заведующий кафедрой органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета; Розанов Иван Васильевич – доктор искусствоведения, профессор кафедры органа, клавесина и карильона 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.».

¹ Известный датский музыкант XVIII века Карл Август Тило, опубликовавший в 1746 году свое руководство по обучению игре на клавире, а в 1753 году – его перевод на немецкий язык, отмечал, что играть на клавире прямыми пальцами не следует: «В обеих руках необходимо привыкать к тому, чтобы играть согнутыми пальцами, потому что когда их держать прямыми, то из-за своей неравной длины они становятся непригодными для игры на клавире» [44, с. 32]. Немного позже его немецкий коллега М. Й. Ф. Видебург достаточно кратко и ясно сформулировал следующее требование: «Не играйте прямыми пальцами, но обычным образом ударяющими закругленными пальцами» [46, с. 22]. При этом использовал крайне редко встречающееся в немецких трактатах XVIII века слово *schlappen* (sondern ordentlich schlappen krummen Finger).

² Необходимо особо подчеркнуть, что в более поздних изданиях клавирных трактатов Марпурга – 1756 года (на французском языке), а также 1762 и 1765 годов (на немецком) – это *Предисловие* отсутствует.

«в особенности ученого Баха¹, поэтому кое-где в работе имеются небольшие дополнения»².

Положения, содержащиеся в начальном разделе работы Марпурга, во многом совпадают с теми, которые имеются у Куперена и фактически являются цитированием. Так, в параграфе 1 Марпург почти дословно передает то, что у Куперена написано на с. 3; параграф 5, посвященный выбору клавишного инструмента, в точности повторяет рекомендации Куперена на с. 6, и т. д.³ Это позволяет с уверенностью утверждать, что многие идеи Марпурга были заимствованы у Куперена⁴, о чем, кстати, автор и сообщает в предисловии. Инструкция, относящаяся к посадке за клавишином и к расположению пальцев, также перекликается с выработанными Купереном принципами: «Руки следует держать прямо над клавиатурой. Пальцы должны быть закругленными, и их кончики (ihre Spitzen: «подушечки») вместе с локтем и с ладонью составляют горизонтальную линию. Это зависит от надлежащей высоты корпуса, и чтобы таковой достигнуть, необходимо подобрать удобный стул» [27, с. 7].

В «Руководстве» Марпурга 1755 года этот материал изложен подробнее, с использованием купереновского уточнения «нижняя поверхность». К объяснению способа расположения рук Марпург обращается дважды. Вначале он уточняет, как не следует держать руки, затем предлагает правильный вариант: «Необходимо сидеть не слишком высоко и не слишком низко — так, чтобы мякоть большого пальца (daß der Handballen)⁵ с локтем не располагались бы по наклонной линии [вниз или вверх. — А. П., И. Р.]. Правильной высотой будет та, когда нижняя часть локтя вместе с нижней частью запястья, отделяющей руку от предплечья⁶, и закругленные вниз кончики пальцев составят горизонтальную или прямую линию» [29, с. 4]⁷.

Содержание этого параграфа по смыслу и местами буквально следует инструкции Куперена, однако Марпург разъясняет недостаточно подробно выписанное купереновское «le dessous des coudes, des poignets, et des doigts soit de niveau», поясняя, что под указанием «низ <...> пальцев» подразумеваются подушечки пальцев, а не их «плоская» поверхность. В следующем параграфе «Руководства» сделаны важные выводы о связи положения рук и приемов звукоизвлечения: «Необходимо переходить на клавишине (auf dem Flügel) от одной клавиши



Титульный лист второго издания «Руководства в игре на клавише» Ф. В. Марпурга (Берлин, 1765)

¹ Весьма примечательный повтор. Тем не менее до настоящего времени не установлено, о каком именно «Бахе» идет речь: об Иоганне Себастьяне, Карле Филиппе Эмануэле или Вильгельме Фридемане. Исследователи при обсуждении данного вопроса чаще всего оперируют понятием «highly likely» (весьма вероятно). Воспользовавшись последним, выскажем предположение, что на момент подготовки к публикации трактата (то есть в конце 1740-х годов) «ученым Бахом» с большей долей вероятности могли называть Иоганна Себастьяна.

² Относительно итальянских музыкантов Марпург сообщает следующее: «До настоящего времени итальянские клавишники (Claviristen), несмотря на их незрелых поклонников (ihrer unzeitigen Anbeter ungeachtet), до сих пор еще не показали, что они являются теми, кто может служить в качестве мастеров в искусстве игры на клавишине (daß sie diejenigen sind, deren Exempel einem zum Meister in der Spielart auf dem Flügel dienen könne)» [27, с. 4]. При этом знаменитый труд Джироламо Дируты немецкий музыкант не упоминает.

³ Параграфы 2–4, посвященные способностям обучающегося и выбору педагога, во многом совпадают с рассуждениями де Сен Ламбера (см.: [41, с. v–vi]).

⁴ В диссертации Э. Л. Хэйз [22, с. Intro-14, прим. 27] сделан аналогичный вывод. Наряду с Купереном, Хэйз упоминает де Сен Ламбера, материалы из работы которого использовал Марпург.

⁵ Поскольку здесь использовано множественное число, вероятно, имеется в виду не только «мякоть большого пальца», но и ладонь, то есть все ее мягкие части.

⁶ Пояснение «отделяющей руку от предплечья» в переводе Хэйз опущено.

⁷ Впоследствии аналогичные инструкции дает в своей «Истинной Методической книге» Юстин Генрих Кнехт [24, с. 30].

к другой с одинаковым нажимом или ударом <...>. Не следует думать, что безразлично, каким способом нажимают клавиши на клавиатуре и что только, пожалуй, на флейте в силу различия способа взятия звука или на скрипке в силу различного ведения смычка¹ в отношении звука может быть достигнуто разнообразие². Да, это правда, что звук на клавиатуре не всегда один и тот же, если клавиши нажимаются мягко или с такой силой, что даже слышен стук дерева. Однако, так же как существует множество способов соединять звуки, следующие один за другим, настолько же различны и руки, и, поскольку один способ [туше. — *А. П., И. Р.*] может быть более приятен, а другой — менее, то отсюда следует, что имеется только один верный способ приведения в действие клавиш, когда слуху может быть доставлено наслаждение. Само собой разумеется, что на клавиатуре различие в этом отношении будет значительно более ощутимым» [29, с. 5].

Обратимся теперь к материалам, содержащимся в первой биографии И. С. Баха, созданной И. Н. Форкелем³. В третьем разделе этой книги, посвященном «искусству Баха обращаться с клавиром», важное место занимают проблемы техники клавирного исполнительства. Именно здесь подробно описывается и характеризуется организация игровых движений, и положение пальцев рук на клавиатуре. «В соответствии со способом Себ. Баха держать руку на клавире (*Clavier*)⁴, — пишет Форкель, — пять пальцев были так согнуты, что их подушечки составляли прямую линию <...>» [20, с. 12].

О положении рук Форкель рассуждает и в другом разделе, когда пишет о качестве звучания инструмента и о зависимости последнего от положения рук: «Преимущество этого способа держать руку и такого способа звукоизвлечения весьма разнообразно — не только на клавиатуре, но, в особенности, на пианофорте и органе. <...> Лишь передний сустав находился [у И. С. Баха. — *А. П., И. Р.*] в движении, рука оставалась в своей закругленной форме также и в самых трудных местах <...>» [там же, с. 13].

Именно Баху, по словам Форкеля, принадлежит крылатая фраза об «определенном чувстве внутренней силы и господства над движением» в процес-

се звукоизвлечения⁵: «1) Никакой палец не должен падать на клавишу, его нельзя (как это часто случается) бросать, но его следует только нести с определенным чувством *внутренней силы и власти над движением* <...>» [20, с. 12]. Очевидно, именно это имел в виду Марпург когда объяснял, что существует «только один верный способ приведения в действие клавиш», зависящий от того, каким способом она нажимается.

Важно также при обсуждении техники игры И. С. Баха обратить внимание на два последующие пункта, выделенные Форкелем: «2) Сила или степень давления, используемая таким способом при нажатии клавиши, должна по своей интенсивности оставаться неизменной (*in gleicher Stärke*), а именно — быть таковой, чтобы пальцы не поднимались с клавишей прямо вверх, но соскальзывали бы с передней части клавиши при помощи постепенного, исподволь, подтягивания кончиков пальцев к внутренней части ладони. 3) При переходе от одной клавиши к другой вся та сила или давление, с помощью которой и благодаря этому скольжению выдерживался первый звук, перебрасывается с большой скоростью на следующий палец, так что оба звука не в состоянии ни отрываться друг от друга, ни соединяться один с другим. Такой удар по клавишам, как говорит Карл Филипп Эмануэль, является не слишком длинным и не слишком коротким, он в точности таков, каким и должен быть <...>» [20, с. 12–13].

А вот что пишет о клавирной технике И. С. Баха его младший современник И. Й. Кванц: «Так же как на любом инструменте звук может быть воспроизведен различным способом, так это справедливо и по отношению к клавиатуре (*Clavicembal*), несмотря на то, как можно подумать, что вроде бы на этом инструменте все зависит не от играющего, а только от инструмента. Тем не менее опыт учит, что когда на [одном и том же. — *А. П., И. Р.*] инструменте играет то один, то другой, то у одного звучание будет воспроизводиться лучше, чем у другого. Причина этого, следовательно, должна заключаться в туше (*Anschlag*), которое у каждого различное, [а именно:] берется ли оный с оди-

¹ *Verschiedenheit des Striches*, буквально — «различие штриха/способа игры смычком».

² Можно высказать предположение, что пафос Марпурга спровоцировало описание клавирной игры в трактате И. Й. Кванца (см. ниже).

³ Следует подчеркнуть, что в работе над книгой Форкель пользовался достоверными источниками (обратившись к его переписке с сыновьями Баха можно проследить, как были использованы присылаемые ему сведения).

⁴ Термин *Clavier* мог означать у Форкеля не только любой клавишный инструмент (в особенности клавикорд), но и клавиатуру. Однако, поскольку далее [20, с. 13] встречается слово *Clavichord*, здесь *Clavier*, вероятно всего, означает «клавиатура».

⁵ Вопросы клавирной техники И. С. Баха обсуждаются в монографии Юргена Тринкевица [45, с. 90] (см. также работы Й. Л. Косовски [26], К. Фолкнера [19] и др.). Однако рассмотренное нами важное положение, касающееся техники звукоизвлечения, у Тринкевица отсутствует.

наковой силой и нажимом и с правильным весом <...>. Очень многое также зависит от того, ударяет ли один палец сильнее, нежели другой. <...> Если с самого начала приучить себя сгибать все пальцы внутрь в равной мере, один в той же степени, что и другой, то эту ошибку¹ будет трудно преодолеть. Однако в исполнении этих быстрых нот пальцы не должны сразу подниматься, необходимо, чтобы их кончики подтягивались к себе в направлении передней части клавиш, пока не соскользнут с нее. Таким способом бегущие пассажи исполняются наиболее отчетливо. Я обращаюсь здесь к примеру одного из величайших исполнителей на клавире, который так играл и обучал» [39, с. 231–232]². В именном и предметном указателе на фамилию Bach (Johann Sebastian) дана отсылка: «его способ постановки пальцев на клавире XVII. Vi. 18».

Еще в 1717 году Куперен отмечал, что «начинающим вначале необходимо пользоваться спинетом или только одной клавиатурой клавесина; и тот, и другой должны быть очень слабо оперены»³ [16, с. 6]. Данное принципиальное положение встречается позднее в трудах музыкальных писателей на протяжении всего XVIII века. Однако уже в третьей четверти столетия (в связи со значительным техническим усложнением клавесинно-фортепианного ре-

пертуара) появляется новый методический подход, состоящий в том, чтобы приучать пальцы учащих-ся к более «тугой» трактуре. Даже в «Руководстве» Марпурга, в отличие от общепринятой в Германии практики первоначального обучения на клавикорде (то есть со значительно более «мягкой» трактуры), начинающим рекомендуется именно клавесин: «Насколько вредоносна твердая клавиатура клавесина для нежных рук юных персон, поскольку они вынужденно напрягают, сколько есть силы, мышцы (die Nerven mit aller Macht anzustrengen⁴), чтобы нажимать клавиши, в результате чего возникает грубая и жесткая игра, а также неверное положение рук; настолько и полезно, тем не менее, с самого начала учиться на клавесине (auf dem Flügel), чтобы они [руки] приобретали некоторую силу <...>» [29, с. 4]. Однако далее Марпург почти дословно повторяет положения Куперена: оперение клавесина должно быть очень слабым или следует использовать только один регистр. При этом поясняет: «Клавесин предпочтительнее клавикорда, потому что его звук не так быстро угасает, что позволяет ясно слышать, отпускает ли ученик клавиши в соответствии с длительностью нот <...>» [там же]⁵.

Можно было бы предположить – как часто и поступают исследователи⁶ – что в описании поста-

¹ Неровность звучания как следствие неравного положения пальцев.

² Х. Т. Дэйвид и А. Мендель указывают, что характеристика Кванца, наравне с информацией, предоставленной Филиппом Эмануэлем, послужила материалом, который использовал Форкель в процессе подготовки своей книги об И. С. Бахе [13, с. 307].

³ Сведений о способах оперения клавесина того времени немного. Более-менее полную информацию можно почерпнуть, в частности, в трактате И. С. Петри: [36, с. 128–130; 37, с. 367–369].

⁴ Марпург (как и многие другие немецкие, английские и французские музыканты) пользуется здесь словом Nerven. По словам М. С. Друскина, еще М. Мерсенн «указывал, что не сила, но ощущение легкости в руке является залогом хорошего исполнения. Позднее выражения “schlaffe Nerven”, “la souplesse dans les nerfs”, то есть освобожденные, гибкие сухожилия, не сходят со страниц клавирных методик» [2, с. 65]. В 2009 году Тринкевиц высказал мнение, что «немецкие источники XVIII столетия, когда в речи часто встречается словосочетание *Schlaffheit der Nerven*, с физиологической точки зрения ошибочно его используют» [45, с. 89]. Полагаем, что «ошибочность» в использовании слова Nerven допускали не старинные музыканты, а сам Тринкевиц, который, судя по всему, не поинтересовался значением этого слова в толковых немецких словарях той эпохи и не учел, что тогда это слово означало «жилы» или «мышцы». Так, в известном толковом словаре И. Кр. Аделунга (1777) в качестве первого предлагается следующее объяснение: «Твердые и сильные типы связок, которые служат для соединения других частей [тела], но особенно ног <...>, часто называют сухожилиями, и в общей жизни они получают название нервы» [7, ст. 771]. В немецко-русском словаре 1798 года предлагается следующее толкование: «der Nerv, des – en, мн: die – en, жила <...>» [35, с. 136]. Следовательно, никакой ошибки с точки зрения физиологии музыканты прошлого не допускали. В Англии в словаре Э. Филлипса [38] слово Nervus объясняется как «жила от лука или от музыкального инструмента». Однако в «Cyclopaedia» Э. Чеймберса [15, с. 625] объяснение слова Nerve дается в контексте анатомии. Друскин продолжает: «<...> часто встречается также следующее положение: “Клавесин требует легкой руки” (Петри, 1767)» [2, с. 65; 3, с. 139]. Заметим, что слова Петри о необходимости «легкой руки» содержатся не в первом издании его трактата (1767), как указывает Друскин, а во втором [37, с. 369] («Ueberhaupt gehört zum Flügelspielen eine leichte Hand»).

⁵ Нельзя обойти вниманием рекомендацию Г. Ф. Вольфа, содержащуюся в обоих изданиях его «Клавирной школы». Первый параграф в обоих руководствах начинается с определения инструмента, на котором необходимо начинать обучение, при этом автор отдельно оговаривает, какой инструмент подразумевается под словом «Klavier»: «Кто захочет обучаться игре на клавире [клавикорде: *Wer das Klavier (Klavichord) wil spielen lernen* – выделено Вольфом], тот должен сначала обеспечить себя хорошим клавиром, а не фортепиано или клавицимбелом [*Fortepiano oder eines Klavizimbels*], так как эти [в издании 1789 г. вместо «эти» написано «последние»] требуют больше сил и беглости пальцев. § 2. Если вы долго практиковались на клавире [клавикорде], то тогда вы можете с пользой начинать заниматься на Fortepiano; тем самым достигая большей силы в игре, потому что на нем необходимо лучше поднимать пальцы» [47, 49, с. 1]. Слово *Klavizimbel* используется Вольфом в значении «клавесин»: «Флюгель или клавицимбель [*Flügel oder Klavizimbel*] по-франц. *Clavecin* или *Clavessin*, по-итал. *Cembalo* или *Clavicembalo* – это музыкальный инструмент с натянутыми металлическими струнами [буквально – «с проволочными струнами»] и с клавиатурой» [50, с. 67].

⁶ См., например: [21, с. 20].

новки рук И. С. Баха Форкель воспользовался сведениями, содержащимися в известном трактате К. Ф. Э. Баха. Однако у Филиппа Эмануэля материал излагается по-другому, хотя основные характеристики и совпадают. К вопросам посадки и постановки рук Бах обращается во «Введении» и в главе об аппликатуре. Уже на второй странице «Введения» (§ 3) автор подчеркивает, что указанные вопросы имеют большое значение в игре на клавишине и, в особенности, в процессе выработки гибкости и свободы исполнения: «§ 3. Помимо ошибок, обозначенных в трех пунктах и указанных выше, учащихся обучают неверно держать руки, или, по крайней мере, их от этого не отучили; тем самым, все возможности что-либо впредь хорошо исполнить были отсечены, и по зажатым (steifen), как проволокой обвитым, пальцам¹, уже можно сделать заключение обо всем остальном» [11, с. 2]².

Будучи выдающимся клавикордистом, Бах в первую очередь обращается к характеристике клавикорда. «Эти клавиши должны иметь правильный вес³, который вновь поднимет палец наверх. Натяжение [струны] должно быть таким, чтобы выдерживать не только достаточно [сильное] взятие, но и поглаживающее [туше] и, следовательно, [должно] быть способно чисто и ясно передавать все оттенки forte и piano». Аналогичное требование Бах высказывает и в отношении клавиш: «Трактура клавиш (eines Flügels) не должна быть слишком легкой и вялой, клавиши не должны глубоко опускаться, пальцы должны встречать сопротивление и вновь быть поднятыми тангентами» [11, с. 9]. В последней формулировке Баха присутствует некоторая неопределенность: не ясно, 1) клавиша или палец должны быть подняты и 2) посредством тангентов или клавиш⁴. Однако, принимая во внимание аналогичное объяснение Баха



Титульный лист первого издания трактата К. Ф. Э. Баха
«Опыт истинного искусства клавирной игры»
К. Ф. Э. Баха (Берлин, 1753)

в предыдущем параграфе, относящееся к трактуре клавикорда, можно без всяких сомнений утверждать, что и в объяснении специфики клавишной трактуры Бах говорит о тангенте, который поднимает своим весом не клавишу (хотя и ее, разумеется, тоже), а палец. Устройство механики клавиш и клавикорда в баховское время было основано на принципе, согласно которому «задняя» часть клавиши должна была быть значительно длиннее

¹ Нем.: “am Drath gezogenen Fingern”; англ. перевод: “wire-strung fingers”.

² В переводе Митчелла [12, с. 30] в этом предложении добавлены неизвестно откуда взятые слова the *kind of sounds* («такой вид звуков») и проигнорирован оригинальный оборот *auf das übrige* («обо всем остальном»).

³ Используемое в клавирной (и впоследствии в фортепианной) теории и практике понятие «вес клавиши» в буквальном смысле не относится к весу как таковому, а к трактуре, то есть к тому, сколько усилия (какой вес) требуется для того, чтобы нажать клавишу — это их «тугость». В свою очередь, после нажатия клавиши стремится вернуться в исходное положение. Именно об этой силе, возвращающей клавишу в исходное положение, пишет Бах.

⁴ Термин *Tangent* мог использоваться (в первую очередь) как для обозначения «толкачика» клавикорда, так и для обозначения клавиши (Taste). В «Кратком музыкальном словаре» Вольфа [48, с. 157] сказано: «Тангенты или клавиши (Tangenten oder Tasten) — это те узкие деревянные части/штуки, которые нажимаются пальцами <...>. Все эти клавиши [Tasten], собранные вместе, называются тастатурой, клавиатурой, грифбретом или мануалом <...>». Аналогичная трактовка термина «Tangent» обнаруживается в известном музыкальном словаре Г. Кр. Коха [25, ст. 344]. В работах И. Маттезона встречается термин *Tangent*, который используется в значении «толкачик» [32, с. 73] и в значении «клавиша» («Если клавиши или тангенты (Tasten oder Tangenten) слишком тяжелые <...> или же если они опускаются слишком низко, то тогда на клавише становится еще труднее играть <...>» [33, с. 466]. См. также: [10, с. 357]. Не разобравшись в терминологии, Р. Райн критикует в своем исследовании И. П. Мильхмайера [34] за ошибочное, по его мнению, употребление слова *Tangent*: «Мильхмайер, кажется, использует слово “тангент” <...> неверно». Однако в том же примечании Райн пишет, что у К. Ф. Э. Баха и у Г. Кр. Коха слово *Tangent* могло использоваться «in quite generically» («довольно обобщенно») [40, с. 183].

(а значит — тяжелее), чем передняя, на которой играли, создавая дисбаланс равновесия. Следовательно, клавиша возвращалась в исходное положение не только и не столько благодаря расположенному на ее конечной части тангенту, но и благодаря смещенному равновесию самой клавиши. Когда этого было недостаточно, то дополнительно «утяжелялся» ее вес в конце. «Утяжеленный» кусочком свинца тангент тоже служил дополнительным противовесом, возвращавшим клавишу в исходное положение. В силу таких технических решений клавиша «поднимала палец», о чем и сообщает Бах.

Далее автор трактата пишет: «Так как эта новая аппликатура (Finger=Setzung) такого свойства, что за определенное время с нею все можно выполнить; я положил таковую здесь в основу» <...> «Необходимо, прежде чем я перейду к собственно учению об аппликатуре, предварительно напомнить некоторые вещи, которые отчасти должны уже быть известны, отчасти представляются настолько важными, что без них и самые лучшие правила будут оставаться бессильными»¹ [11, с. 17]. Этими «вещами» являются посадка за инструментом и постановка рук (организация игровых движений). По словам Баха, «клавирист должен сидеть посередине перед клавиатурой, чтобы он мог с одинаковой легкостью брать как самые высокие, так и самые низкие тоны»². Бах уточняет, каким должно быть положение рук клавириста: «Если передняя часть руки наклонена по направлению к клавиатуре немного вниз, то находятся [сидят. — А. П., И. П.] на надлежащей высоте (Hängt der Vordertheil des Armes etwas weniger nach dem Griffbrette herunter, so ist man in der gehörigen Höhe) <...>» [11, с. 18].

Перевод этого параграфа, одного из самых важных в объяснении посадки и положения рук оказался наиболее проблемным для современных исследователей, хотя ничего сложного в тексте Баха нет. Наряду с некоторыми литературными вольностями в переводах, обнаруживаются принципиальные ошибки. Митчелл [12, с. 42], например, трактует слова Баха *etwas weniger nach dem Griffbrette herunter* («наклонена немного вниз по направле-

нию к клавиатуре») как *suspended slightly above the fingerboard* («слегка подвешены над клавиатурой»), что искажает смысл сказанного. Алексеев [1, с. 42] переводит наиболее важную часть текста данного параграфа (*so ist man in der gehörigen Höhe*) как «Положение рук является правильным». Но у Баха речь идет о высоте посадки за инструментом, а не о «положении рук»! Юшкевич [4, с. 29] заменяет безличную форму подачи текста со словом *man* на личную, и пишет «клавирист». Такая же замена сделана и в переводе Митчелла, который пишет *performer* («исполнитель»). Также явную ошибку Юшкевич допускает в переводе следующего пояснения Баха: *Hängt der Vordertheil des Armes etwas weniger nach dem Griffbrette herunter*. Оно переведено как «его кисти находятся чуть выше клавиатуры», в результате чего русскоязычные читатели вводятся в заблуждение.

Необходимо также уточнить, что следует понимать под словом *Arm*. Прежде всего, укажем, что *Vordertheil des Armes* — это «передняя часть руки», а не «кисти», которая находится «чуть выше клавиатуры». Слово *Arm* имело и имеет несколько значений, но в числе последних отсутствует «кисть». Понятно, что переднюю часть руки, можно было бы назвать кистью, но, если бы Бах хотел написать «кисть», он воспользовался бы словом *Handgelenk!* Обратимся к источникам. В «Лексиконе» И. Х. Цедлера [51, ст. 1513] под словом *Arm* понимается «либо полностью вся конечность от плеча вниз до руки <...> или же «часть, начинающаяся от плеча, и идущая до [локтевого. — А. П., И. П.] сустава <...>», а далее поясняется, что «*Arm* подразделяется на плечо <...>, локоть, предплечье и на руку». Аналогичное объяснение данного слова дается шестьдесят лет спустя в словаре Аделунга: «Рука (*Arm*). 1. Это собственно та часть человеческого корпуса от плеча до руки или в более узком значении, <...> обычно та часть, которая от плеча до локтя, и напротив, та часть, которая от последнего до руки (*die Hand*) называется предплечье (*der Vorderarm*)» [35, ст. 430]. Приведенные объяснения со всей определенностью показывают, что слово «*Arm*» у Баха не могло означать «кисть».

¹ В английском переводе этого параграфа некоторые слова опущены либо, напротив, произвольно включены. Так, добавлены лексема *in our study* («в нашей работе») и слово *however* («однако»). Среди опущенных положений имеется одно важное: Бах не просто пишет о тесной взаимосвязи посадки и аппликатуры, но впервые в истории возводит последнюю в ранг «теории», характеризуя ее как «Учение [об] аппликатуре» (*Lehre der Applicatur*). Митчелл примитивизирует идею Баха и пишет всего лишь об «использовании пальцев» (*use of the fingers*) [12, с. 42].

² В опубликованных переводах этого параграфа на русский и английский язык есть неточности. Несмотря на то, что Алексеев [1, с. 41] приводит текст из трактата Баха без кавычек, тем не менее, совершенно очевидно, что материал именно цитируется. Баховское слово «клавирист» Алексеев заменяет на «исполнитель». Такая же замена сделана и в переводе Митчелла. Вместо *Clavierist* Митчелл пишет: *the performer* [12, с. 42]. В переводе Юшкевич указание Баха «*muß mitten vor der Tastatur sitzen* (сидеть посередине перед клавиатурой: *vor der Tastatur*)» переводится как «сидеть посередине клавиатуры» [4, с. 29]. Нелепость такого перевода самоочевидна (подробнее об этом издании см.: [5]).

У Митчелла и у Алексева лексема *Vordertheil des Armes* переведена, соответственно, как *forearms* («предплечья») и «передняя часть [руки]» (при этом в сноске Алексеев уточняет: «предплечье»). Эти переводы верные, так как именно предплечье, будучи передней частью руки (всей руки, начиная от плеча и до запястья, как объясняли Цедлер и Аделунг), должно быть наклонено немного в направлении клавиатуры. Отсюда следует, что для достижения такой посадки необходимо будет сидеть чуть выше. В таком случае, как считает Бах, посадка клавириста будет «на надлежащей высоте (so ist man in der gehörigen Höhe)».

Наконец, последняя важная инструкция К. Ф. Э. Баха: «Играют закругленными пальцами и расслабленными мышцами <...>. Жесткость (зажатость) является препятствием для всех движений <...>. Кто играет вытянутыми пальцами и жесткими (зажатыми) мышцами (steifen Nerven), у того возникает еще один главный недостаток, а именно,

из-за этого остальные пальцы отдаляются вследствие их длины слишком далеко от большого [пальца], который все же должен быть как можно ближе к руке (bey der Hand)» [11, с. 18]¹. В русском переводе Юшкевич слова «gebogenen Fingern» в начальной части абзаца переведены как «гибкими пальцами». Подобная трактовка полностью искажает смысл баховской инструкции. Перевод Алексева, хотя и напоминает вольный пересказ текста Баха («При игре пальцы надо держать согнутыми <...>» [1, с. 42]), тем не менее, основные моменты трактованы вполне корректно. Митчелл же при переводе текста данного раздела тоже пользуется понятием «закругленность», употребляя слово *arched* («аркообразно», «куполообразно»). Некоторые другие литературные вольности, встречающиеся в переводах и не искажающие мысль Баха, очевидно, призваны, по мнению авторов переводов, адаптировать баховский текст, сделав его более понятным современному читателю.

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 Укра на, 1974. 163 с.
2. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. Л.: Музгиз, 1960. 284 с.
3. Друскин М. С. Собрание сочинений в семи томах. Т. 1: Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. СПб: Композитор, 2007. 749 с.
4. Карл Филипп Эммануэль [sic] Бах. Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга первая. 1753 г. / пер. и коммент. Евгении Юшкевич. СПб: EARLYMUSIC, 2005. 169 с.
5. Панов А. А., Розанов И. В. Опыт истинного перевода трактата К. Ф. Э. Баха в России // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2011. № 1. С. 116–120.
6. Панов А. А., Розанов И. В. О постановке рук и туше французских клавесинистов эпохи Высокого барокко // Старинная музыка. 2019. № 4. С. 17–23.
7. Adlung J. Chr. Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart <...>. Dritter Theil <...>. Leipzig: J. G. I. Breitkopf, 1777. 1716 Sp.
8. Adlung J. Chr. Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart <...>. Vierter Theil <...>. Brünn: J. G. Traßler, 1788. 1704 Sp.
9. Adlung J. Chr. Grammatisch=kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart <...> Zwyete vermehrte und verdesserte Ausgabe. Leipzig: J. G. I. Breitkopf, Sohn und Compagnie, 1796. 2140 Sp.
10. Adlung J. Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit <...>. Erfurt: J. D. Jungnicol, 1758. 814 S.
11. Bach C. P. E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe=Stücken in sechs Sonaten <...> Berlin: Christian Friedrich Henning, 1753. 342 S.
12. Bach C. P. E. Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments / transl. and ed. by William J. Mitchell. London & New York: W. W. Norton, 1949. 464 p.
13. The Bach Reader. A life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents / ed. by Hans T. David and Arthur Mendel. Revised edition. London; New York: W. W. Norton & Co., 1966. 474 p.
14. Bostrom M. J. Keyboard Instruction Books of the Eighteenth Century. Ph.D. diss. Ann Arbor: University of Michigan, 1961. 213 p.
15. Chambers E. CYCLOPEDIA: or, an Universal Dictionary of Arts and Sciences; <...> In TWO VOLUMES. <...> Volume the First. London: James and John Knapton, &c., 1728. 281 p.
16. Couperin Fr. L'Art De toucher Le Clavecin <...>. Paris: L'Auteur, Boivin, 1717. 74 p.
17. Dickens Th. P. A Brief Overview of Keyboard Technique as Applied to to Playing the Harpsichord, the Piano, and the Organ. D.M.A. diss. Tuscaloosa (Alabama): The University of Alabama, 2001. 105 p.

¹ Под словом «рука» подразумеваются все пальцы, собранные вместе. В имеющихся переводах на русский язык слово *Hand* переведено как «пальцы». В английском переводе Митчелла оставлено слово *Hand*, так как из контекста понятно, что имеются в виду пальцы, собранные «в горсточку».

18. *Duvall A. Ch.* The Development and Application of Keyboard Fingering Principles in the Music of J. S. Bach and C. P. E. Bach: An Analysis in Comparison with Modern Approaches to Fingering, and the Utilization of the J. C. Bach-Ricci *Method* for Nurturing a Versatile Technique in the Early Stages of Study. DMA diss. Greensboro: The University of North Carolina, 2014. 191 p.
19. *Faulkner Q. J. S.* Bach's Keyboard Technique: A Historical Introduction. St. Louis: Concordia Publishing House, 1984. 77 p.
20. *Forkel J. N.* Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig: Hofmeister und Kühnel, 1802. 68 S.
21. *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.
22. *Hays E. L. F. W.* Marpurg's Anleitung zum Clavierspielen (Berlin, 1755) and Principes du Clavecin (Berlin, 1756): Translation and Commentary. Ph.D. diss. Volume I: Translation. Stanford: Stanford University, 1976. 351 p.
23. Johann Joachim Quantz. On Playing the Flute / A complete translation with an Introduction and Notes by Edward R. Reilly. London: Faber and Faber, 1966. 368 p.
24. *Knecht J. H.* Bewährtes Methodenbuch beim ersten Klavierunterricht <...> Freiburg: in der Herder'schen Kunst und Buchhandlung, n. d. [c1803/5].
25. *Koch H. Chr.* Musikalisches Lexikon welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält. [Frankfurt] Offenbach am Main: Johann André, 1802. 1802 Sp.
26. *Kosovske Y. L.* Historical Harpsichord Technique: Developing "La douceur du toucher". Bloomington: Indiana University Press, 2011. 221 p.
27. [*Marpurg F. W.*] *Die Kunst das Clavier zu spielen, durch den Verfasser des critischen Musicus an der Spree.* Berlin: Haude und Spener, 1750. 27 S.
28. [*Marpurg F. W.*] *Die Kunst das Clavier zu spielen, durch den Verfasser des critischen Musicus an der Spree.* Berlin: Haude und Spener, 1751. 27 S.
29. *Marpurg F. W.* Anleitung zum Clavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß <...> Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1755. 78, [6] S.
30. *Marpurg F. W.* *Die Kunst das Clavier zu spielen, <...> Vierte, verbesserte und vermehrte Auflage.* Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1762. 50, 52 S.
31. *Marpurg F. W.* Principes du Clavecin <...>. Berlin: Haude et Spener, 1756. 92, [27] p.
32. *Mattheson J.* Kleine General=Baß=Schule. Hamburg: J. Chr. Kießner, 1735. 253 S.
33. *Mattheson J.* Der Vollkommene Capellmeister <...>. Hamburg: Chr. Herold, 1739. 28, 484 S.
34. *Milchmeyer J. P.* Die wahre Art das Pianoforte zu Spielen <...>. Dresden: C. Chr. Meinhold, 1797. 72 S.
35. Nach dem grossen grammatikalisch=kritischen Wörterbuche des Herrn Adeling ausgearbeitet <...> Zweyter Band M-Z. St. Petersburg, 1798 / Полный Нѣмецко-Российской Лексиконъ, изъ большаго граматикально-критическаго Словаря господина Аделунга составленный <...>, съ присовокуплениемъ всѣхъ <...> нужныхъ словоизречений и объяснений <...> Часть вторая М-З. Въ Санктпетербургѣ: Печатанъ въ Императорской типографіи, у Ивана Вейтбрехта, 1798. 1060 S.
36. *Petri J. S.* Anleitung zur practischen Musik, vor neuangehende Sänger und Instrumentspieler. Lauban: J. Chr. Wirthgen, 1767. 164 S.
37. *Petri J. S.* Anleitung zur praktischen Musik. Leipzig: J. G. I. Breitkopf, 1782. 485 S.
38. *Phillips E.* The New World of Words: or, Universal English Dictionary <...>. The Seventh Edition, Revised, Corrected, and Improved <...>. London: J. Philips, 1720.
39. *Quantz J. J.* Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, <...> Berlin: Johann Friedrich Foß, 1752. 334 S.
40. *Rhein R.* Johann Peter Milchmeyer's Die wahre Art das Pianoforte zu Spielen: an Annotated Translation. D.M.A. diss. Lincoln: The University of Nebraska, 1993. 255 p.
41. *Saint Lambert de.* Les Principes du Clavecin. Paris: Chr. Ballard, 1702. 68 p.
42. *Sancta Maria Th.* Libro llamado Arte de tañer Fantasia <...>. Valladolid: Francisco Fernandez de Cordova, 1565. 91 p.
43. *Thielo C. A.* Tanker og Regler Fra Grunden af om Musiken, <...>. Copenhagen: J. Chr. Groth, 1746. 86 p.
44. *Thielo C. A.* Grund=Regeln wie man, bey weniger Information, sich selbst die Fundamenta der Music und des Claviers, lernen kan <...> Erster Theil. s. d., s. n. [Kopenhagen, 1753]. 83 S.
45. *Trinkewitz J.* Historisches Cembalospiele: Ein Lehrwerk auf der Basis von Quellen des 16. bis 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Carus-Verlag, 2009. 469 S.
46. *Wiedeburg M. J. F.* Der sich selbst informirende Clavierspieler, oder deutlicher und leichter Unterricht zur Selbstinformation im Clavierspielen <...>. Halle und Leipzig: Waisenhaus, 1765. [Erste Band]. 226 S.
47. *Wolf G. F.* Kurzer aber deutlicher Unterricht im Klavierspielen <...>. Göttingen: H. M. Grape, 1783. 39 S.
48. *Wolf G. F.* Kurzgefaßtes Musikalisches Lexikon <...>. Halle: J. Chr. Hendel, 1787. 192 S.
49. *Wolf G. F.* Unterricht im Klavierspielen. Erster Theil. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. Halle: J. Chr. Hendel, 1789. 96 S.
50. *Wolf G. F.* Kurzgefaßtes Musikalisches Lexikon <...>. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Halle: J. Chr. Hendel, 1792. 224 S.
51. *Zedler J. H.* Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste <...> Bd. 2. Leipzig & Halle: J. H. Zedler, 1732. 2311 Sp.