



# От клавира к пианофорте. Постановка рук и посадка за инструментом в последней трети XVIII – начале XIX века\*\*

Продолжая серию статей, посвященных особенностям постановки рук и посадки за стариинными клавишными музыкальными инструментами, обратимся к трудам западноевропейских музыкантов эпохи перехода от клавира к фортепиано.

Одним из важных и получивших широкое распространение в Германии трудов стала «Клавирная школа» Георга Симона Лёляйна [36]<sup>1</sup>. Эта публикация представляет собой «школу» почти в современном понимании этого слова. В ней не только имеется небольшой теоретический раздел, но и содержатся различные последовательно усложняющиеся пьесы – «гавоты, прелюдии, жиги, менуэты, дивертисменты, ариетта с вариациями» и проч. В главе, посвященной «аппликатуре» или «способу ставить пальцы» (*Fingersetzung*), Лёляйн обсуждает постановку рук, расположение пальцев на клавиатуре и посадку за инструментом<sup>2</sup>. Эта часть трактата, снабженная отдельным подзаголовком – «Основополагающие правила

[для начинающих] таковы», содержит (в пункте 2) следующие указания: «Во время игры сгибайте длинные пальцы так, чтобы они располагались на клавиатуре в одну ровную линию с более короткими<sup>3</sup>. Локти держите при теле, а не раскачивающимися; руки не поворачивайте наружу<sup>4</sup> [вспомним указание де Сен Ламбера – см.: 11, с. 17], не подсовывайте большой палец или мизинец под клавиатуру [*und stecke ja nicht den Daumen oder den kleinen Finger unter das Clavier*]<sup>5</sup>, не размахивайте им<sup>6</sup> понапрасну или не нажимайте им на дощечку, которая под клавишами, но усердно используйте его (\*). Позиция верхней поверхности руки должна быть прямой, чтобы если положить что-то на нее, то оно осталось бы лежать на ней»<sup>7</sup>. А в примечании (\*) особо подчеркивается необходимость использовать большой палец: «Некоторые считают, что не приличествует использовать большой палец в игре на клавире. Неужели это так же не приличествует, как если бы я сказал, что неуместно пользоваться боль-

\* 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.».

<sup>1</sup> Отечественному читателю об этой работе известно в основном по книге А. Д. Алексеева «Из истории фортепианной педагогики» [1, с. 56–60], где материалы из трактата Лёляйна, относящиеся к клавирной педагогике и методике, выборочно приведены по русскому изданию 1773 года [4].

<sup>2</sup> Необходимо обратить внимание на то, что в этом разделе трактата Лёляйн (вслед за К. Ф. Э. Бахом) пишет не только о клавесине (*Clavezimbel*), но и о клавикорде и *Piano forte*, «которые тоже достаточно известны».

<sup>3</sup> В диссертации Доры Уилсон, содержащей комментированный перевод текста трактата Лёляйна, объяснение *daß sie mit denen kürzern in einer gleichen Linie auf dem Griffbrett des Claviers liegen* переведено как *so that they lie with shorter fingers in the same line with the fingerboard of the instrument*, то есть: «в одну линию с клавиатурой» [64, с. 122]. В старинном русском переводе трактата Лёляйна [4, с. 17] данное объяснение передано более точно: «чтобы они [более длинные пальцы – А. П., И. Р.] на клависах в равной линии с кроткими лежали», то есть не «в одну линию с клавиатурой», как переводит Уилсон, а «в одну линию между собой» [подчеркнуто везде нами. – А. П., И. Р.].

<sup>4</sup> Указание Лёляйна «руки поворачивайте наружу» (*die Hände drehe man auswärts*; русский перевод 1773 года: «руки надо бояться выгнуть вон»; английский перевод Уилсон аналогичен: *One turns the hand outward*) сформулировано недостаточно ясно. Скорее всего, речь идет о том, что рука не должна «сваливаться» в направлении к пятому пальцу. Аналогичным образом современному читателю может быть не вполне понятна следующая рекомендация английского органиста Эдварда Миллера: «Запястья должны быть немного повернуты наружу и приподняты вровень с суставами руки [*The wrists should be turned a little outwards, and raised equal with the knuckles of each hand*]» [44, с. 20]. В «Школе» И. Плейеля и Л. Дюссека данный принцип объясняется точнее: «чтобы рука не наклонялась в сторону мизинца» (см. далее).

<sup>5</sup> В переводе Уилсон единственное число заменено здесь на множественное: *does not place the thumbs or the little fingers lower than the keyboard* [64, с. 122].

<sup>6</sup> В данном случае речь идет, скорее, о большом пальце, нежели о мизинце.

<sup>7</sup> В опубликованном в 1793 году «Опыте элементарного учения для юношей за клавиром» В. Ронг рекомендует подобное же упражнение, указывая, что необходимо «положить на верхнюю поверхность руки кусочек свинца [и следить за тем], чтобы он не упал с нее». Наряду с этим, Ронг отмечает, что «локоть должен достаточно заметно располагаться выше, чем рука, как это показано на титульном рисунке» [56, с. 5]. Несмотря на очень плохое состояние сохранившегося экземпляра работы Ронга, на гравюре видно, что локоть мальчика основательно приподнят.

шим пальцем во время еды или в других случаях»<sup>1</sup> [36, с. 17–18].

Судя по всему, именно в «Клавирной школе» Лёляйна впервые в истории методики обучения игре на клавишных инструментах встречается рекомендация класть какой-либо предмет на верхнюю поверхность пясти и следить за тем, чтобы во время игры этот предмет не упал. Кроме того, если верить ее автору, в 60-е годы XVIII века широкое использование первого пальца еще не было общепринятым, хотя в капитальном труде К. Ф. Э. Баха именно большому пальцу в игре на клавишных инструментах отводится первостепенная роль<sup>2</sup>. В разделе «О мелодии и об игре» Лёляйн вновь касается вопроса посадки и положения рук, добавляя, что «локти по естественному их положению должны быть немного выше клавиатуры [*daß die Ellenbogen in ihrer natürlichen Lage, etwas höher, als die Tastatur, oder Griffbret3 des Claviers, liegen*]» [там же, с. 19].

В двух предшествующих статьях [10; 11] мы неоднократно обращали внимание читателя на рекомендации старинных музыкантов начинать обучение детей, используя инструменты с «легкой» трактурой (играть только на одном мануале клавесина, а еще лучше – пользоваться спинетом). Лёляйн решает эту задачу в полном соответствии с установками К. Ф. Э. Баха<sup>4</sup>. В самом начале своей «Школы» он рекомендует «приобрести хороший клавикорд [*Clavier*<sup>5</sup>] <...>, который, как свидетельствует практика, бесспорно, лучше для начинающего, чем клавесин или пианофорте [*Clavezimbel, oder Piano forte*], потому что тот, кто учится на одном из последних инструментов, никогда не достигнет той утонченности в туще и в выразитель-

ности, нежели тот, кто изначально обучался на клавикорде [*Clavier*]» [36, с. 1–2]<sup>6</sup>. Заметим, что трактура клавикорда значительно «легче», чем на клавесине или пианофорте. В технике игры на клавикорде есть специфическая особенность: клавиши необходимо нажимать с известной скоростью, чтобы тангент, находящийся на конце клавиши, ударил по струне. Если просто нажать клавишу мягко и не спеша, то струна клавикорда почти не зазвучит. Именно от различной скорости нажатия («взятия») клавиши будет в значительной степени зависеть громкость звучания: тангент, прикрепленный к концу клавиши, необходимо «разогнать». В целом же клавикорд, если говорить о динамических возможностях, очень тихий инструмент. При сильном ударе по его клавише с последующим нажатием на нее струна может натянуться сильно, из-за чего произойдет «завышение» звука<sup>7</sup>.

Кстати, в начальном разделе известного трактата К. Ф. Э. Баха встречается весьма любопытное утверждение: *das Clavier für unsre heutige Music so gar ungeschickt hält* [18, с. 2]. В этой связи заметим, что А. В. Мофа в своей диссертации [6, с. 122, прим. 75] повествует о том, что музыканты Австрии и Германии, «находясь под сильнейшим влиянием К. Ф. Э. Баха <...> продолжали культивировать клавесин и клавикорд», хотя «К. Ф. Э. Бах в своем “Опыте” уже проницательно писал в 1753 году, что “клавир считают <...> негодным к нашей сегодняшней музыке <...>”».

Но так ли это на самом деле? Да и каким образом К. Ф. Э. Бах вообще мог прийти к такому «проницательному» выводу, учитывая, что на протяжении второй половины XVIII века публиковалось множество сочи-

<sup>1</sup> В русском издании 1773 года указания Лёляйна выглядят следующим образом: «2.) Сгибай при игрании долгие пальцы, чтобы они на клависах в равной линии съ кроткими лежали: локти должны лежать на тѣлѣ, а не мотаться; руки надобно выгнуть вонъ, да не втыкать мизинца ни большого пальца подъ клавикорды: не таскай его понапрасну: или прижимай имъ дощечку, которая подъ клависами: употребляй его съ приложениемъ. (\*) Задъ руки такъ долженъ прямъ быть, что, естьли на нея что нибудь положиши, оно не спадеть. [В примечании \*) сказано:] Некоторые думают, что не пристойно большой палец употреблять въ Клавикордной игрѣ. Сие точно бы такъ было, естьли бы я сказал, что непристойно большой палец употреблять къ тѣлѣ, или другому какому нибудь дѣлу» [4, с. 17–18].

<sup>2</sup> В параграфе 7 главы «Об аппликатуре» К. Ф. Э. Бах пишет о роли своего отца в изобретении новой системы аппликатуры, в которой особое место отводилось большому пальцу, «и от прежней бездеятельности этот палец стал важнейшим» [18, с. 17].

<sup>3</sup> Слово *Griffbret* в терминологии клавирного искусства XVIII века было синонимом слова «клавиатура».

<sup>4</sup> В своей «Школе» Лёляйн неоднократно ссылается на «превосходный» труд этого выдающегося музыканта.

<sup>5</sup> В диссертации Уилсон [64, с. 96, прим. 2] толкование слова *Clavier* противоречиво: автор пишет, что «из контекста [объяснения Лёляйна. – А. П., И. Р.] ясно, как подразделяются здесь и в последующих пассажах [клавишные] инструменты». Далее термин *Clavier* передается ею как «клавиатура» (*keyboard*). Наконец, в заключительной части сноски уточняется, что «в восемнадцатом столетии [слова] *Clavier* и *Instrument* означали клавикорд...». Однако в «пассажах» Лёляйна встречаются три названия клавишных инструментов: *Clavier*, *Clavezimbel* и *Piano forte*. Отсюда ясно, что термин *Clavier* используется здесь именно в значении «клавикорд». Что касается слова «инструмент», то его использование в значении «клавишно-струнные инструменты» характерно, главным образом, для музыкально-теоретических трудов конца XVI – начала XVII века. Так, например, М. Преториус во второй части трактата *Syntagmatis Musici* (1619) обсуждал частое применение слова «инструмент» в значении «клавесин, вёрджиналь, спинет [*Clavicymbalum, Virginale, Spinette*], хотя слово *Instrument* слишком общее» [53, с. 62]. Кстати, в том же примечании на с. 96 своей диссертации Уилсон утверждает, что под словом *Clavier* на протяжении всего XVIII века понимался клавикорд. Изучение исторических материалов показывает, что хронологические рамки в данном случае несколько же – приблизительно 1720–1790. Подробнее о значении слова *Clavier* см.: [13, глава «О значении (трактовке) термина “Клавир” в музыказнании XX века»].

<sup>6</sup> Почти за полтора столетия до публикации трактата Лёляйна Преториус писал, что «*Clavichordium* является основой всех клавишных инструментов [*Clavirten Instrumenten*] – таких как органы, клавесины, симфонии, спинеты, вёрджиналы и проч.» [53, с. 61]. В системе классификации клавишных инструментов, согласно его объяснению [там же, с. 62, ил. XVI], под словом *Symponia* подразумевались такие клавишные инструменты, как *Clavicymbalum, Virginale, Spinette*. Преториус, в отличие от музыкантов XVIII века, не говорит ни слова об «утонченности в туще» или о «выразительности». Его объяснение лапидарно и сугубо практически: начинать обучение на клавикорде нужно «потому что у клавикорда нет плектров, а именно последние часто доставляют много хлопот и неприятностей играющему, а также, потому что струны [клавикорда] более устойчиво держат строй, нежели те, которые на клавесине и спинете, требующие частой настройки. Так, часто встречаются клавикорды, [которые] могут долгое время не требовать настройки, и в этом [их] большое преимущество, ибо начинающие учащиеся еще не умеют настраивать и оперировать инструменты» [там же, с. 61].

<sup>7</sup> О перечисленных выше особенностях техники игры на клавикорде еще в XVI столетии подробно писал Т. де Санкта Мария [58, с. 36–37].

нений, предназначенных именно «для клавира» (включая произведения самого К. Ф. Э. Баха), не говоря уже о том, что было издано не менее десятка трудов разных авторов по обучению игре на этом инструменте<sup>1</sup>?

Однако, как выясняется, признанный классик XVIII века здесь совершенно ни при чем. Если внимательно прочитать *весь* § 2 трактата, то окажется, что его содержание не имеет никакого отношения к вопросу, пригоден или нет клавир для «сегодняшней музыки». Бах говорит о том, что причина всех «бед» клавира кроется в неверном способе обучения игре на нем, и что музыкантам, не имеющим понятия об основных принципах исполнительства на этом инструменте, приходится терпеть клавир «лишь как неизбежное зло [в] аккомпанементе». В числе основных недостатков он называет незнание «правильной аппликатуры», «хороших украшений» и принципов «хорошего исполнения». При этом уточняет, что игре таких клавиристов недостает «округленности», «ясности» и «естественности»; они «колотят» по клавиатуре, «громыхают и спотыкаются», а также считают, что на клавире невозможно играть связно, выдерживать звуки и отделять их один от другого. Но эти обвинения «столь безосновательны и противоречивы, что являются бесспорным признаком плохого искусства клавирной игры», – резюмирует Бах [18, с. 1]. А потому, имея в виду некачественное обучение игре на клавире, он и написал с известной долей скептицизма и упрека, что «клавир [Clavier<sup>2</sup>] считают по большей части негодным к нашей сегодняшней музыке»<sup>3</sup>. Спрашивается, мог ли быть пригоден для музенирования клавир, если на нем не умеют должным образом играть? Разумеется, нет!

Вслед за «Руководством» и «Искусством» Ф. В. Марпурга [38–41], «Школой» Г. С. Лёляйна [36] и «Самоучителем» М. И. Ф. Видебурга [63]<sup>4</sup> в Германии второй половины XVIII века были изданы многочисленные трактаты, руководства и различные практические пособия по обучению игре на клавире, на клавире и фортепиано, а впоследствии – только по обучению игре

на фортепиано. Аналогичные процессы происходили и в других европейских странах.

Ок. 1760 года в Эдинбурге была опубликована (уже посмертно) небольшая работа итальянского композитора Николо Паскуали «Искусство аппликатуры» [46, см. также: 14]. Ее автор советует начинать обучение детей на клавесине или спинете с «легкой» трактурой (вспомним рекомендации Куперена и Марпурга), а также предлагает поначалу учить детей на «специально изготовленных спинетах с более узкими клавишами, чем обычно; те [инструменты, которые] первого размера, должны быть построены таким образом, чтобы звучание [взятие] октавы не требовало большего растяжения, чем звучание сексты на обычном клавесине, а [на инструменте] второго размера она была бы не шире обычной септимы». Таким образом, первый размер мог бы использоваться детьми до семи–восьми лет, а второй размер – до двенадцати–тридцати лет, после чего детей можно было бы просить играть на обычных клавесинах<sup>5</sup> [там же, с. V].

Идея постройки специальных спинетов для детей возникла у Паскуали по аналогии со скрипичной педагогикой, ибо, будучи также скрипачом, он знал, что детей начинают учить на инструментах меньшего размера<sup>6</sup>. Автор продолжает: «Посмотрите, как мы учим детей играть на скрипке (а это более сложный инструмент, чем клавесин, с точки зрения аппликатуры), ведь сначала их учат играть на очень маленьком инструменте, а затем, когда они подрастают, используют более крупный инструмент, пока длина их пальцев не позволит им управлять скрипкой обычного размера» [там же, с. VI].

В последующей главе «Искусства аппликатуры» («Основные инструкции для начинающих») сказано следующее:

«I. Локти исполнителя должны быть на одной линии, параллельной клавишам инструмента, или приблизительно так.

II. Верхняя часть запястья должна находиться на линии, практически параллельной самому высокому сун-

<sup>1</sup> В частности, в трактате Д. Г. Тюрка [59, с. 15–17] перечислены опубликованные сочинения для клавишных инструментов и даны советы, какие из них следует давать начинающим. Отметим что, во-первых, наряду с произведениями современных Тюрку авторов (К. Ф. Э. Бах, Вольф, Зандер, Витгауэр, Шмидт, Гресслер, Грюнер, Блюм, Бенда, Цинк, Гайдн, Моцарт, Кожелух, Ванхаль, Кирнбергер и др.) там упомянуты пьесы первой половины XVIII века (например, Ф. Куперена и И. С. Баха), а, во-вторых, Тюрк, как бы извиняясь перед читателями, пишет, что не мог назвать всех авторов, так как остальные «писали больше для клавесина, нежели для клавикорда [weil sie mehr für den Flügel und als für das Klavier geschrieben haben]». Далее он предсказывает, что «в течении десяти лет потребуется значительное дополнение [к первому изданию. – А. П., И. Р.], так как к тому времени в Германии ожидается существенное увеличение количества издаваемой музыки» [там же, с. 17]. Неудивительно, что в расширенном издании «Клавирной школы» [61, с. 24–26] перечисленное количество произведений различных композиторов намного больше. При этом автор подчеркивает, что не имел возможности ознакомиться со всеми изданиями, которые были опубликованы в его время. Возникает вопрос: зачем публиковать сочинения для клавира и учебные пособия для этого инструмента, если он «негодный к нашей сегодняшней музыке»? И кто станет покупать никому не нужную литературу?

<sup>2</sup> К. Ф. Э. Бах применил здесь термин *Clavier* в значении всех видов клавишно-струнных инструментов. В других случаях он называл каждый инструмент соответствующим термином: *Clavicord*, *Flügel* (клавесин) и *Forte piano* (иногда – *Fortepiano*).

<sup>3</sup> Трудно, например, представить, чтобы кто-то, не владеющий на высоком уровне игрой на клавире, мог бы исполнить любую из опубликованных Бахом «Прусских» [19] или «Вюртембергских» [20] сонат.

<sup>4</sup> На работы Марпурга и Видебурга ссылается в главе VI, посвященной клавиру и клавирной аппликатуре, И. С. Петри [47, с. 137].

<sup>5</sup> В диссертации Роберта Бострома, посвященной «инструктивным работам восемнадцатого века для клавишных инструментов» [22, с. 67], это предложение Паскуали характеризуется как «необычное заявление».

<sup>6</sup> Каких-либо сведений об изготовлении разных типов спинетов для детей не сохранилось. Однако нельзя не отметить, что в педагогическом и методическом отношении обучение детей на подобных инструментах, вероятно, было бы более эффективно.

ставу среднего пальца [и в таком случае пальцы будут направлены вниз в сторону клавиш. – *A. P., I. P.*].

III. Кончики (подушечки) всех пальцев и больших [*all the Fingers and Thumbs*] должны всегда находиться над клавишами, независимо от того, играют они или отдохают, в результате чего три самых длинных пальца будут так согнуты, что исполнитель не сможет увидеть их ногти. Это и есть истинное положение пальцев<sup>1</sup>.

IV. Ногти всегда должны быть такими короткими, чтобы не касаться клавиш.

<...>

VI. Ни одна пьеса<sup>2</sup> не должна быть сыграна быстрее, чем глаза смогут успевать следовать за нотами; [темп] вообще никогда не должен быть столь быстрым, чтобы пальцы могли бы быть готовыми сыграть его.

VII. В работе над новой пьесой ни один палец, нажавший клавишу, не должен двигаться или подниматься вверх, пока другой палец не будет подготовлен к тому, чтобы опуститься на следующую клавишу» [46, с. VII]<sup>3</sup>.

В технике игры на клавесине Паскуали придерживался принципов подкладывания большого пальца при движении нот наверх для правой руки и вниз –



для левой, и переноса более длинных (средних) пальцев над большим в исполнении поступенных и арпеджиированных пассажей. Он пишет: «В пассажах, содержащих более пяти нот, следующих [одна за другой] и поднимающихся или опускающихся в непрерывной последовательности, поскольку нет никакой возможности сжать пальцы<sup>4</sup> <...>, правильный метод перемещения руки наверх или вниз [т. е. исполнение пассажей, идущих вверх или вниз. – *A. P., I. P.*] может быть достигнут только благодаря верному владению большим пальцем, [так], пример (14: см. ниже)<sup>5</sup>, в котором, если воспользоваться обозначенной в нем аппликатурой, то это вызвало бы возражения, о которых было сказано в связи с объяснением примера (12) Plate IV. И, следовательно, для достижения того, чтобы каждая из семи нот в этом примере получила бы равную длительность, необходимо разделить ноты на две фиксированные позиции, а именно: три в одной и четыре в другой; тогда при прохождении большого пальца под остальными другими в восходящем [движении] и при перенесении пальцев над большим в нисходящем [движении] каждой ноте может быть дано ее полное время (15)» [46, с. 11].



Ил. 2. Примеры (14) и (15) из «Искусства аппликатуры» Николо Паскуали – соответственно, с «плохой» и «хорошей» аппликатурой при использовании большого пальца (обозначен как «о») [46, гравюра («Plate») V перед с. 11]

<sup>1</sup> Положение пальцев в таком случае будет значительно более закругленным. В 1785 году Ч. Бёрни вспоминал, как в свое время «великий музыкант» Гендель сел за клавесин по просьбе г-жи Сиббер и, исполнив увертюру к «Сирою», «восхитил всех нас изумительной ясностью, с которой он сыграл в конце жигу» [описываемые события относятся к середине 1740-х годов. – *A. P., I. P.*]. После ухода Генделя присутствующие обсудили его игру: «В самом деле, его рука была тогда такой толстой, что суставы пальцев, которые обычно кажутся округлыми, были так похожи на детские, с ямочками или вмятинами, что казалось, будто они вогнуты; однако его прикосновение было таким гладким, а тон инструмента таким нежным, что пальцы, казалось, приросли к клавишам. Когда он играл, они были настолько закругленными и плотно прижатыми [к клавиатуре], что не было заметно ни движения [рук], ни самих пальцев» [23, с. 34–35]. Обратим внимание на противоречия в описании рук Генделя за клавесином: с одной стороны, говорится, что пальцы были как бы «вогнутыми», но несколькими строками ниже сказано, что они при этом оказались «закругленными и плотно прижатыми». Приведенные характеристики в полной мере соответствуют третьему пункту «Основных инструкций» Паскуали.

<sup>2</sup> В данном случае использовано английское слово *Lesson*, которое, равно как и немецкое *Übung* (*Clavierübung*), не подразумевало в те времена некий «урок» и, тем более, «упражнение».

<sup>3</sup> Р. Бостром приходит к выводу, что «базовым стилем игры на клавесине является *legato*» [22, с. 114]. В главе, посвященной различным *tusche* [*touches*; буквально – «прикосновениям»], то есть различным способам артикуляции, Паскуали рассматривает *Legato*, *Staccato*, *Sdrucciolato*, *Staccatissimo*, *Tremolato* [46, с. 26–27]. Из сказанного следует, что клавесинист должен был владеть всеми названными артикуляционными приемами. В одном из своих *Lessons* Паскуали специально ставит везде знаки артикуляции (см. далее).

<sup>4</sup> В этом объяснении Паскуали пользуется выражением *contracting the Fingers*. Данный технический прием в англоязычной клавесинной методической литературе того времени обсуждается, к примеру, в специальном параграфе (*Of the method of contracting the Fingers*) выше упомянутого трактата Э. Миллера [44, с. 22]. «Пожалуй, нет ничего более необходимого для хорошего исполнительства, чем приобрести основательные навыки в *contracting the Fingers*», – пишет Миллер в начале этого параграфа. Паскуали также придавал большое значение этому приему, необходимому для достижения связного (*legato*) исполнения, и даже посвятил его объяснению специальный раздел своей работы [46, с. 9–10].

<sup>5</sup> Отсылка к примеру № 14 в этой части объяснения неуместна, так как здесь, напротив, «владение» большим пальцем не показывается, а выявлена невозможность применения приема *contracting the Fingers*. Отсылку к этому примеру следовало бы дать после слов «вызвало бы возражения [*liable to the Objections*]». Речь идет о том, что при отсутствии возможности использования приема «собирания» пальцев в исполнении образуется разъем (пауза). В предыдущих объяснениях Паскуали показывает такое ошибочное использование аппликатуры

в примере (12):

и соединяющие их скобки, напоминающие лиги, обозначают «позицию», в которой располагаются пальцы на клавиатуре. Для достижения связного исполнения Паскуали рекомендует использовать большой палец, дающий возможность применить прием *contracting the Fingers*.

Подтягивание пятого пальца (обозначен в примере Паскуали цифрой «4») к большому (обозначен как «о») реализует *contracting of the Fingers*, в результате чего достигается необходимое связное исполнение.

К вопросу о положении руки и о технической легкости использования приема подкладывания большого пальца и переноса других пальцев над ним Паскуали вновь возвращается в главе «О совершенствовании правил», где пишет, что если в нотном тексте нет паузы, то «мы должны прибегнуть к большому пальцу, который, благодаря своей короткости, дает другим пальцам во время игры достаточно свободы».

ногого времени, чтобы пройти над ним в нисходящем движении, или, когда другие пальцы играют, он легко пройдет под ними в восходящем [движении]» [там же, с. 19].

В контексте рассмотрения вопросов постановки рук особое внимание привлекает прием *glissando [sliding]*, обозначенный Паскуали термином *Sdrucciolato*, который используется в Lesson XIV (sdr.).



Ил. 3. Николо Паскуали. Lesson XIV 'Of different Touches' («О различных тушах») [46, гравюра («Plate») XIV после с. 28]

Автор указывает здесь артикуляционные приемы, требующие определенной постановки руки, способа работы и положения пальцев.

Сокращения: *Stmo* – *Staccatissimo*, *St.* – *Staccato*, *Trem.* – *Tremolato*, *Sdr.* – *Sdrucciolato* 1

Совершенно очевидно, что для практического применения названных артикуляционных и технических приемов, требующих гибкости и эластичности рук, изложенных выше «Правил» Паскуали недостаточно. Необходимы пластиность, гибкость и подвижность, выходящие за рамки предложенной автором статичной постановки рук и пальцев. Однако подробные объяснения технологии организации игровых движений и технических приемов в руководствах по обучению игре на клавесине того времени встречается редко, и это особенно выделяет трактат Паскуали среди многих других.

В более широком исполнительском контексте принципы игры на органе, клавесине, клавикорде, *Forte piano* и других клавишных инструментах излагаются в трактате И. С. Петри «Руководство к практической музыке» [47]<sup>2</sup>. Его автор, в частности, указывает, что: «3) Садиться за инструмент следует не слишком низко и не слишком

<sup>1</sup> В исполнении приема *Staccatissimo* Паскуали рекомендуется необычная аппликатура: и в данном пассаже, и в других местах ноты *Staccatissimo* следует исполнять преимущественно одним вторым пальцем, как пишет об этом сам Паскуали: «Так же [как и в *Sdrucciolato*], в *Staccatissimo* каждая следующая клавиша берется [striking] в точности одним и тем же пальцем, [главным образом, вторым: уточнение Паскуали. – А. П., И. Р.], производя большой контраст по сравнению с *Sdrucciolato*, что представляет собой как бы нечто игривое, шутливое и замечательно контрастирует со встречающимися *Legato* и *Staccato*» [46, с. 27].

<sup>2</sup> Заметим, что его второе издание [48] почти втрое более объемное. Однако разделы, относящиеся к обсуждаемой здесь проблематике, в обоих изданиях, по существу, не различаются: во втором издании материал подан несколько более полно.

высоко <...>, а именно, таким образом, чтобы локоть [нижняя поверхность локтевой части руки. – *A. P., I. P.*] и мягкие части руки [*Ballen an den Händen*; буквально – «мякоти ладони». – *A. P., I. P.*] создавали бы почти горизонтальную [в первом издании: «прямую». – *A. P., I. P.*] линию<sup>1</sup>. Однако, когда это невозможно выполнить, то лучше, чтобы сидеть немного выше, чем ниже, но не слишком». В отличие от многих других клавирных методик, Петри специально уделяет внимание техническим особенностям механики клавесина и его настройке. Детально обсуждаются способы оперения (установка и заточка плектров из кусочков вороньего пера – *Stückchen Rabenfeder*), устройство лангет (*Zunge von Holz*) и проч. Важно следующее уточнение Петри: «Тангенты состоят из продольных [плоских, прямоугольных] кусочков дерева, в нижней части которых часто вставляется немного свинца в тех случаях, когда недостает веса, чтобы они [тангенты] сами по себе [под влиянием своего веса] опускались<sup>2</sup> обратно» [47, с. 128; 48, с. 367]. Вопрос регулировки веса тангентов уже обсуждался нами ранее в связи с рекомендациями К. Ф. Э. Баха [18, с. 16–17], и вес этот связан не только с тангентом, но и с тем, как он распределен в структуре самой клавиши.

В «Клавирной школе для детей» Георга Фридриха Мербаха надлежащее положение локтей обучающихся уже однозначно определяется как «более высокое». Мербах пишет: «2) Передняя часть руки<sup>3</sup> должна немного свисать вниз в направлении клавиатуры, следовательно, рука<sup>4</sup> будет ниже, чем локоть» [42, с. 15]. Такое достаточно высокое расположение локтя и направленность рук вниз в те же 80-е годы XVIII столетия утверждаются и в некоторых английских руководствах по обучению игре на клавесине и пианофорте, например, в *The Complete Instructor* Дж. Джонса [32], что хорошо видно на иллюстрации к титльному листу данного издания:

Далее Мербах подчеркивает, что «Играют слегка за кругленькими и свободными<sup>5</sup> пальцами. Этому необходимо уделять особое внимание, потому что почти все начинающие обычно играют зажатыми и вытянутыми пальцами. В результате вся рука становится зажатой...»<sup>6</sup> [42, с. 15].

Во второй половине XVIII века многие авторы руководств и школ по обучению игре на клавире воспроизводят идеи, изложенные, главным образом, в трактатах К. Ф. Э. Баха и Марпурга. В предисловии



Ил. 4. Гравюра с титульного листа руководства «*The Complete Instructor*» Дж. Джонса (Лондон, 1786)

к первому изданию учебника Георга Фридриха Вольфа [65] специально уточняется, что он воспользовался «Руководством» Марпурга, трактатом Баха и «Клавирной школой» Лёляйна. В предисловии к третьему расширенному изданию [66] ссылки на работы Марпурга, Баха и Лёляйна отсутствуют. Однако заимствование в этом издании становится почти буквальными, и к ним, как нам удалось установить, добавлено заимствование из трактата Мербаха. Так, текст в § 2, пункт 1) на с. 53 работы Вольфа очень схож с текстом в § 2, пункт 2, с. 15 рассмотренной выше «Клавирной школы для детей» Мербаха. Приведем содержание этого параграфа (по «Школе» Мербаха) с указанием внесенных Вольфом изменений: *Der Vordertheil des Armes, muß etwas weniges nach dem Clavier* [у Вольфа: *Griffbrette*] *herunter hängen* [у Вольфа: *herunterhängen*] *folglich die Hand tiefer als der Ellbogen* [у Вольфа: *Elbogen*] *seyn* [у Вольфа: *liegen*]. Фактически мы видим лишь замены некоторых слов синонимами.

Обращение к таким, казалось бы, незначительным деталям связано с тем, что в современной научной литературе можно встретить утверждения, будто кому-то из названных авторов (в данном случае – Вольфу) принадлежат определенные самостоятельные идеи. Например, в достаточно солидной диссертации Р. Бострома, специально посвященной изучению инструктивной литературы, предназначенному для клавишных инструментов XVIII века, Вольфу, в частности, приписывается идея о «легкости и скорости рук, в особен-

<sup>1</sup> Можно высказать предположение, что в данной части объяснения Петри воспользовался уже упомянутыми указаниями из «Руководства» Марпурга [39].

<sup>2</sup> Буквально – «падали» (*zurück zu fallen*).

<sup>3</sup> Под словом *Arm* здесь имеется в виду вся рука – от пясти и до локтя.

<sup>4</sup> В данном случае слово *Hand* означает запястье и пальцы.

<sup>5</sup> Буквально – «спящими» (*schlaffen*).

<sup>6</sup> Приведенные инструкции Мербаха имеют очевидное сходство с рекомендациями К. Ф. Э. Баха. Например, у Баха сказано: *Hängt der Vordertheil des Armes etwas weniges nach dem Griffbrette herunter, so ist man in der gehörigen Höhe* [18, с. 18]. У Мербаха то же сформулировано следующим образом: *Der Vordertheil des Armes, muß etwas weniges nach dem Clavier herunter hängen, folglich die Hand tiefer als der Ellbogen seyn* [42, с. 15].

ности, когда им нужно быстро вытянуться и собраться [скорее всего, следует говорить не о руках, а о пальцах. – *A. P., I. P.*]» [66, с. 115]. Однако данное положение лишь в более упрощенном виде передает содержание текста § 12 на с. 18 трактата К. Ф. Э. Баха<sup>1</sup>.

К середине 1780-х годов относится анонимно опубликованное учебное пособие «Опыт занятий в игре на клавире», автором которого был Адольф Фридрих Печке. В объяснении принципа расположения рук он придерживается обозначенного выше положения: «Рука должна быть немного ниже, чем локоть, пальцы закруглены, а мышцы (*Nerven*) пальцев должны быть свободными<sup>2</sup> <...>. Поэтому нельзя их [пальцы] зажимать и держать вытянутыми, ибо в таком случае большой палец и мизинец окажутся недостаточно длинными, чтобы нажать [ударить] клавишу» [49, с. 21–22]. В последней рекомендации нет отсылки к трактату К. Ф. Э. Баха, но можно предположить, что Печке руководствовался именно авторитетным мнением своего именитого предшественника.

Впрочем, у каждого мэтра могут быть свои принципы. Именно так утверждали в своей «Школе», предназначеннной учащимся консерватории в Неаполе, Иоганн Кристиан Бах и Франческо Паскуале Риччи. В первой «генеральной инструкции» они, исходя из сказанного, предложили собственную установку в отношении положения рук: «... локти и запястья должны быть немного выше, чем уровень клавиатуры, для того чтобы рука могла как бы самостоятельно падать на клавиши» [21, с. 11]. Но, как несложно установить, данная инструкция почти дословно повторяет начальную рекомендацию Ж. Ф. Рамо (1724) [11, с. 21].

Важнейшими источниками в истории клавирной педагогики и исполнительства последней четверти

XVIII – начала XIX века, несомненно, являются публикации Даниэля Готлоба Тюрка, воспитывавшегося под руководством Г. А. Гомилиуса (ученика И. С. Баха и учителя И. А. Хиллера и И. Ф. Рейхардта). Игру на клавире (клавикорде) Тюрк осваивал под руководством И. В. Гесслера, в свою очередь, ученика И. К. Киттеля – тоже воспитанника И. С. Баха. Известно также, что Гесслер обучал Тюрка по трактату К. Ф. Э. Баха. Таким образом, баховская «линия», как мы видим, присутствует здесь непосредственно.

Именно в «Клавирной школе» Тюрка наиболее полно и обстоятельно изложены все вопросы клавирного искусства времен Гайдна и Моцарта<sup>3</sup>. Как и многие клавиристы предшествующего периода (Дени, де Сен Ламбер, Куперен, Рамо и другие), Тюрк обращает особое внимание на высоту сиденья. Однако он не просто констатирует необходимость выбора правильной посадки, а непосредственно связывает ее с другими важнейшими элементами игры на клавире. Именно с проблемой высоты сидения учащегося начинается раздел, связанный с организацией игровых движений клавириста. Многие авторы до Тюрка писали о необходимости иметь «спящие мышцы [*Nerven*] рук, он же связывает достижение «свободы», «ненапряженности» с правильной высотой посадки за инструментом. «Поскольку в игре на клавире, – поясняет Тюрк, – многое зависит от того, в каком положении сидят (или стоят) перед инструментом, то чтобы руки и пальцы были бы свободными, и чтобы можно было с надлежащей легкостью их использовать, необходимо соблюдать следующие всеобщие правила...»<sup>4</sup> [59, с. 24]. Во втором издании трактата Тюрка этот тезис подается лаконичнее: «Для того, чтобы во время игры руки и пальцы были непринужденными [*ungezwungen*],

<sup>1</sup> Заметим, что если бы автор диссертации обратился к первому изданию учебника Вольфа (1783), а не к расширенному (1789), то узнал бы, что сам Вольф пишет о том, что во многих случаях воспользовался идеями Марпурга, Баха и Лёляйна.

<sup>2</sup> Буквально – «спящими» (*schlaff*).

<sup>3</sup> В этом отношении особенно выделяется второе расширенное издание трактата [61], в котором содержатся критические комментарии, относящиеся ко многим клавирным школам того времени и к творчеству современных Тюрку композиторов.

<sup>4</sup> В 1796 году в «Карманной книге для любителей музыки» был опубликован раздел из трактата Тюрка, где данный пассаж переведен следующим образом: «А как в самой игре не маловажно и то, в каком положении сидит (или стоит) перед клавикордами, дабы руки и пальцы беспринужденно и с потребной легкостью употреблять было можно, то должно наблюдать следующие всеобщие правила...» [3]. В трактатах Тюрка, как и в «Школе» Лёляйна, под термином *Klavier* (у Лёляйна и многих его современников – *Clavier*) имелся в виду клавикорд, но в России того времени было принято переводить слово *Clavier* или *Klavier* как «клавикорды» (во множественном числе). Материалы из «Карманной книжки» приводятся достаточно полно в «Хрестоматии» А. Д. Алексеева [1, с. 61–69]. К сожалению, данный параграф в «Хрестоматии» опущен (см. с. 66–67). Необходимо, кроме того, указать на имеющиеся неточности, допущенные Алексеевым. Так, например, он справедливо пишет о том, что в издании Герстенберга работа Тюрка названа как «Вступление из краткого показания игры на клавикордах». Но тем не менее не придает особого значения этому заголовку. Далее Алексеев поясняет: «Издатель в примечании указывает, что печатает отрывки из книги», автор которой «всеми иностранцами признан великим в теории и практике искусством». Сам автор «Вступления» у Герстенберга не называется, поэтому Алексеев был вынужден кропотливо искать, из какого же источника выполнен перевод. «Сличив приводимые выдержки со школой Тюрка, – пишет Алексеев, – нам удалось установить, что эти выдержки заимствованы оттуда, кроме фраз, видимо, добавленных переводчиком». Действительно, автором приведенного в издании Герстенберга материала был Тюрк. Однако повторим, что Алексеев не обратил внимания на то, что источник в «Карманной книге» назван как «Вступление из краткого показания игры на клавикордах», и потому сослался именно на «Школу» Тюрка, приведя ее полное наименование (*Klavierschule, oder Anweisung [sic] zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit Kritischen Anmerkungen von Daniel Gottlob Türk, Musikdirektor bey der Universität zu Halle, Leipzig und Halle. Auf Kosten des Verfassers; in Kommission bey Schwicker in Leipzig und bey Hemmerde und Schmettsche [sic] in Halle, 1789*). Как удалось выяснить, «Вступлением из краткого показания игры на клавикордах» является сокращенное издание «Школы» Тюрка: «Kurze Anweisung...» [60]. И не издатель (Герстенберг) «печатает отрывки из книги», а сам Тюрк в названии трактата дает такое пояснение, что его краткое Вступление [*Anleitung*; точнее – «руководство»] является *ein Auszug aus der größern Klavierschule*. И «фразы» не были «добавлены переводчиком». Они имелись в тексте заголовка «Kurze Anweisung...». Вполне понятно, что если бы Алексеев сверял текст перевода в издании Герстенберга с текстом из «Klavierschule, oder Anweisung» (1789), то не могло не возникнуть расхождений, так как сам Герстенберг пользовался текстом из «Kurze Anweisung zum Klavierspielen» (1792).

а также, чтобы они могли бы использоваться свободно и с необходимой легкостью, соблюдайте следующие всеобщие правила в отношении сидения...» [61, с. 15].

Первое «всеобщее правило» Тюрка гласит: «Нужно сидеть прямо напротив один раз перечеркнутого *c*<sup>1</sup>, чтобы иметь возможность удобно дотянуться как до самых высоких, так и до самых низких звуков»<sup>2</sup> [59, с. 24]. Во втором издании трактата добавлено: «Если музыка в исполняемой пьесе располагается больше в высокой tessitura, чем в низкой<sup>3</sup>, то, во всяком случае, можно сесть немного правее, а именно – приблизительно перед один раз перечеркнутой *d*» [61, с. 15].

Во «втором» всеобщем правиле Тюрк почти точно устанавливает, на каком расстоянии от инструмента следует сидеть: «Тело должно находиться от клавиатуры приблизительно на расстоянии от 10 до 14 дюймов. Само собой разумеется, что для персон, у которых руки еще более короткие, стул можно пододвинуть немного ближе» [там же].

В третьем «всеобщем правиле» Тюрка говорится о высоте сидения за клавиром: «Не следует сидеть ни слишком высоко, ни слишком низко, а именно так, чтобы локоть заметно, т. е. несколькими дюймами был выше, чем рука. Когда основание<sup>4</sup>, в особенности еще не для взрослых людей, слишком высокое, как это обычно бывает, то увеличьте высоту сидения, потому что, если держать руки так же высоко или даже выше, чем локоть, то это очень утомляет и подавляет необходимую силу во время игры, вследствие чего напрягаются мышцы. (Руки не должны прижиматься к телу, но не следует также отодвигать их слишком далеко.)» [59, с. 25]. Выше отмечалось, что К. Ф. Э. Бах оперировал теми же понятиями, однако, если он объяснял, что нужно играть закругленными, расслабленными пальцами (*mit gebogenen Fingern und schlaffen Nerven*), то Тюрк считает, что напряженность мышц возникает из-за того, что играют прямыми средними («длинными») пальцами. «Стоит только выпрямить более длинные пальцы, – читаем мы в «Клавирной школе», – то одновременно напрягаются мышцы, следовательно, невозможно играть с требуемой легкостью. Только в больших скачках и широких интервалах становится необходимым – и разрешается – держать выпрямленными три более длинных пальца (негибко, незакругленно)»<sup>5</sup> [там же]. Рекомендация Тюрка, относящаяся к расположению пальцев на клавиатуре, гласит: «Три более длинные (средние) пальца должны всегда быть немного закругленными, большой палец

и мизинец должны, однако, держаться выпрямленными вперед, чтобы не передвигать руки то вперед, то вновь назад» [там же]. В этой рекомендации Тюрка привлекает внимание более «прогрессивное» расположение пальцев, соответствующее особенностям фактуры клавирного и фортепианного репертуара конца 70-х годов XVIII века. Это особенно актуально в связи с тем, что в трактате Тюрка непосредственно упоминаются произведения его современников, в том числе Гайдна и Моцарта.

В «Практической клавирной школе» («первый уровень, первая тетрадь») ученика Тюрка<sup>6</sup> Иоганна Даниэля Гензеля вопросам постановки рук и посадки за инструментом также уделяется немалое внимание. «Он [начинающий – *Anfänger*], – пишет Гензель, – должен во время игры на клавире сесть прямо посередине перед клавиатурой или перед нотой *c*; при этом не поднимать локти высоко, а непринужденно располагать их рядом с корпусом; держать руку так, чтобы тыльная сторона не поднималась высоко, а оставалась плоской [была горизонтальной]; пальцы, однако, не прижимать один к другому, но и не вытягивать прямо, но настолько сгибать – так, чтобы в игре он не видел бы ногтей средних длинных пальцев, если более широкие растяжения не изменят этого. Тело, впрочем, следует держать прямо и не приближаться слишком к клавиатуре, но и не отдаляться от нее, нежели, в крайнем случае, на четверть локтя<sup>7</sup>. <...> Всегда ищете возможность длинные пальцы располагать на верхних клавишиах, но большой палец никогда не используйте на них, если до этого вторым пальцем уже не была взята верхняя клавиша, или на тех, когда затем следует большой палец, играющий широкий интервал (октавы, септимы, сексты), или если до этого уже были взяты две предшествующие верхние клавиши, а большой палец берет третью как самую низкую или самую высокую ноту пассажа (к чему в этих сонатах еще нет примера)» [31, без пагинации; курсив Гензеля. – А. П., И. Р.].

В современной истории фортепианного искусства авторство принципа постановки рук с расположением более длинных (второго, третьего и четвертого) пальцев на черных клавишиах приписывают Шопену. После публикации Альфредом Кортой рукописных эскизов к планируемой Шопеном «Школе» [26] данная точка зрения утвердилась в многочисленных трудах по фортепианной педагогике как хрестоматийная. «Новаторский характер имели поиски Ф. Шопеном естественных игровых движений и аппликатурных принципов, свя-

<sup>1</sup> Под выражением «eingestrichene *c*» («один раз помеченнное *c*» или «одним штрихом помеченнное *c*») подразумевается нота «до».

<sup>2</sup> Требование сидеть по центру клавиатуры встречается почти во всех клавирных методиках и руководствах XVIII века (Куперен, Коррет, К. Ф. Э. Бах, Марпург и другие). О баховской инструкции говорилось выше.

<sup>3</sup> Буквально – «Если исполняемая пьеса более высокая, нежели низкая» (*Geht das zu spielende Tonstück mehr hoch als tief*).

<sup>4</sup> Klaviergestelle, т. е. корпус клавиатуры инструмента (как уточняется в издании 1802 года).

<sup>5</sup> Текст в круглых скобках принадлежит Тюрку. Добавим, что данное пояснение не вошло в «Kurze Anweisung», а в издании 1802 года Тюрк заменяет «Nerven» на «die Sehnen» («сухожилия») [61, с. 16].

<sup>6</sup> См. «Лексикон» Р. Эйтнера [29, с. 113].

<sup>7</sup> Локоть – распространенная в те времена мера длины.

занных с особенностями строения человеческой руки и фортепианной клавиатуры», — пишет А. Д. Алексеев в предисловии к своей работе «Из истории фортепианной педагогики» [1, с. 13]. Далее, уже в основном тексте книги, сказано следующее: «Особенно новаторскими, шедшими вразрез с господствующей системой пианистического обучения, были высказывания относительно аппликатуры — о невозможности и ненужности уравнивания силы пальцев, об использовании их индивидуальных особенностей для достижения определенных художественных целей».

Тут же оказался приведен перевод некоторых фрагментов из рукописи Шопена: «Листок 6 [с. 59]: Нельзя не восхищаться гением изобретателя клавиатуры, сообразовавшего ее так хорошо со строением руки. Верхние клавиши, предназначенные для длинных пальцев, служат превосходной точкой опоры». <...> «Листок 8 [стр. 62–63]: Надо сесть перед клавиатурой таким образом, чтобы можно было достать оба ее конца, не нагибаясь ни в одну, ни в другую сторону; правая нога находится на большой педали (т. е. на правой), но демпферы в действие не приводятся. Позиция руки будет найдена, если расположить пальцы на клавишиах *ми, фа-диез, соль-диез, ля-диез, си*. Длинные пальцы за-ймут верхние клавиши, а короткие — нижние клавиши. Пальцы, опирающиеся на верхние клавиши, надо расположить на одной линии; так же надо расположить пальцы, опирающиеся на белые клавиши, чтобы сделать рычаги относительно равными, что придаст руке наиболее удобную и естественную окружленность, соответствующую ее строению» [1, с. 132, 133]<sup>1</sup>.

Таким образом, утвердившаяся сегодня и ставшая аксиоматичной точка зрения о новаторстве и первенстве Шопена в применении описанного выше способа постановки рук является ошибочной. Данный способ использовали в немецкой клавирной педагогике при обучении начинающих как минимум за полтора десятка лет до рождения великого композитора и пианиста.

Почти в тех же формулировках, как во «всеобщих правилах» Тюрка, встречается изложение инструкций в публикациях на французском языке Игнаца Плейеля и Ладислава Дюссека [51], которые впоследствии были переведены на немецкий и русский язык [52; 12]. Руководства Плейеля и Дюссека издавались многократно в различных вариантах (это относится и к объему,



Ил. 5. Гравюра с титульного листа второго издания фортепианной Школы И. Плейеля и Л. Дюссека (Париж, ок. 1803–1806)

и к языку издания; все публикации осуществлялись без точного указания даты издания). Тексты в разных изданиях названных соавторов порой достаточно существенно отличаются, но, что касается интересующей нас здесь проблематики, то основные положения совпадают. Мы будем пользоваться, главным образом, более поздним (расширенным) вторым изданием на немецком языке [52], сопоставляя при необходимости со старинным русским переводом. Авторы (особенно во французском варианте) — в отличие от других методик — уделяют немало внимания объяснениям строения рук и корпуса, но инструкции, относящиеся к расположению пальцев на клавиатуре и посадке почти не претерпевают изменений. Отметим, что в публикации Л. Дюссека на английском, в котором Плейель выступает только в качестве автора учебного музыкального материала, методические инструкции по «постановке» рук полностью отсутствуют.

По непонятной причине при публикации в Санкт-Петербурге перевода «Школы» [12] ее автором назван

<sup>1</sup> А. Д. Алексеев отсылает читателя к переводу на русский язык трудов А. Кортю [2] и к специальной работе Я. И. Мильштейна [5]. Приведенные материалы были включены позднее в монографию В. А. Николаева «Шопен-педагог» («Вместо обычной позиции правой руки на клавишиах *c - d - e - f - g* он начал учить с *e - fis - gis - ais - h*, а размещение левой преполагалось на *c - b - as - ges - f*. При таком расположении руки длинные пальцы занимают черные клавиши, короткие — белые, что сообщает им незначительную закругленность. Шопен сознавал, что определение расстановки пальцев в *классической* технике, встречаемое в фортепианной педагогике XIX века, препятствовало достижению связности и певучести игры, так как лишало рук [sic] гибкости и ощущения клавиш») [7, с. 19]. Они также присутствуют и в автореферате кандидатской диссертации В. А. Николаева («Художественные устремления Шопена определили его новаторский метод технической работы, синтезировавший культуру пальцевой игры классического направления с активным использованием пианистического аппарата исполнителя-романтика. Ставя игровые пианистические приемы в прямую зависимость от художественных намерений, Шопен вносил в представление музыкантов об игре на фортепиано прогрессивные идеи, освобождавшие пианиста от догматических ограничений и открывавшие широкие горизонты в достижении разнообразных музыкальных целей. Польский мастер последовательно раскрыл свой метод технической работы, начиная с рекомендаций относительно постановки рук (в правой руке: *e - fis - gis - ais - h*, в левой: *f - ges - as - b - c l*)») [8, с. 11; подчеркнуто нами. — А. П.. И. Р.].

только «Игнатий Плеель», при том что сам этот текст соответствует «Methode pour le Piano Forte par Pleyel et Dussek» [51].

О положении рук в оригинальном французском издании сказано, чтобы «локти были бы не выше клавиатуры», а в немецком варианте фактически повторяется тезис Тюрка (без отсылки к последнему): «Необходимо также сидеть не слишком высоко, не слишком низко, а именно так, чтобы локоть был на несколько дюймов выше, чем рука» [52, с. 9]. В этом объяснении имеется не встречавшееся ранее уточнение: сидеть необходимо на расстоянии одного фута от клавиатуры [там же]. Разумеется, повторяется требование, чтобы пальцы были закругленными<sup>1</sup>. «Руки не должны быть прижаты к корпусу, но и не слишком отдаленные от него». На с. 10 предлагается иллюстрация, демонстрирующая надлежащее положение рук<sup>2</sup> (ил. 6).

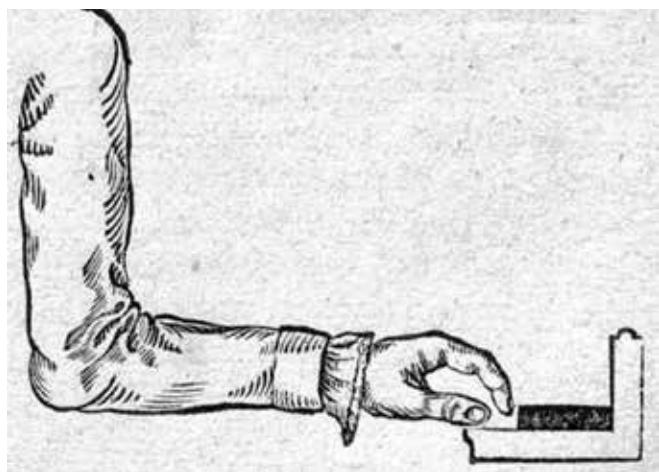
Такое положение почти совпадает с изображением рук в иллюстрации к трактату И. П. Мильхаймера *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* – первой в истории специальной работе, посвященной обучению игре на *Pianoforte* [43, с. 1]<sup>3</sup> (ил. 7).

В учебнике Плейеля и Дюссека пальцы изображены чуть более закругленными, нежели в «Искусстве» Мильхаймера. В этом различии усматривается влияние на Мильхаймера идей Тюрка, предлагавшего держать пальцы лишь слегка закругленными (*etwas eingebogen*). Мильхаймер специально включает в издание еще одну иллюстрацию, в которой показаны вначале «хорошее», а затем три «плохих» положения пальца (ил. 8).

Поскольку произведения, в которых правая рука играет в нижнем регистре, встречаются нечасто, Мильхаймер рекомендует сидеть за инструментом так, чтобы корпус был не напротив *c*, а напротив *d* или даже *e* «под первой линейкой скрипичного ключа или на ней». Автор трактата считает, что «локоть играющего, вплоть до плеча, должен находиться в вертикальном<sup>4</sup> положении, тогда соответствующее расстояние между клавиатурой и телом играющего будет само по себе найдено».



Ил. 6. Иллюстрация из немецкого издания фортипианной школы И. Плейеля и Л. Дюссека (Брауншвейг, ок. 1803–1806)



Ил. 7. Иллюстрация из трактата И. П. Мильхаймера «Die wahre Art das Pianoforte zu spielen» (Дрезден, 1797)



Ил. 8. Изображение «хорошего» и трех «плохих» положений пальцев из трактата И. П. Мильхаймера

<sup>1</sup> В немецком издании (на его титульной странице специально оговаривается, что оно осуществлено *nach dem Französischen*) объяснение оказывается, тем не менее, значительно менее подробным, чем в более полном французском оригинале, с которого, кстати, делался и русский перевод. В последнем, в частности, читаем следующее: «Пальцы надь клавишами держать так, чтобы первый составь [сустав] – *A. P., I. P.*] каждого пальца быть вогнутъ, а второй составь слегка нагнутъ, дабы чрезъ то самое вся кисть ручная имѣла видъ несколько кругловатый [*de facon que la totalité de la main prenne une forme arrondie*]; кисть не должна быть наклонною ни на которую сторону, и паче всего, чтобы она не склонялась на сторону мизинца чему она обычно подвержена. Большій палец долженъ быть нѣсколько согнуть, и отдаленъ отъ конца указательного пальца не болѣе какъ на шесть линѣй [*le pouce doit tre un peu recourbé et ne pas s'écarter de plus de Six lignes de l'extr mit  du Second doigt nomme Index*]. Ударяя по клавишу пальцемъ, прочие четыре пальца одинъ отъ другого раздвинуты быть должны такъ, чтобы готовы были лечь на четыре слѣдующія клавиши, и осзять онъя не нажимая» [12, с. 14]. Особого существенны здесь два положения: (1) необходимо, чтобы рука «не склонялась на сторону мизинца» (на это мы обращали внимание в связи с рассмотрением рекомендаций Лѣйяна и Миллера) и (2) При нажатии клавиши одним пальцем другие должны «осзять онъя не нажимая», то есть остальные пальцы должны находиться в непосредственном контакте поверхностью клавиатуры.

<sup>2</sup> Во французском издании этот рисунок помещен на с. 15.

<sup>3</sup> Интересно, что название трактата И. П. Мильхаймера такое же, как у К. Ф. Э. Баха, только слово *Clavier* заменено словом *Pianoforte*:

<sup>4</sup> В толковом словаре Аделунга [17, с. 436] сказано: *Senkrecht, adj. & adv., d. i. perpendicular; im gemeinen Leben senkelrecht, lotrecht. Eine senkrechte Linie, eine perpendicularre*. В учебнике Кольмана [34, с. 9] в аналогичном контексте используется выражение *nearly Perpendicular*, а не строго «вертикальный».

«Что касается руки, — продолжает Мильхмайер, — то она должна служить для того, чтобы переносить кисть выше или ниже. Локоть никогда не следует без крайней необходимости отодвигать от корпуса, хотя, совершенно ясно, что если правая рука играет очень высокие ноты, а левая — очень низкие, то локоть естественно отодвигается от корпуса насколько это требуется, чтобы движение было свободным и не-принужденным» [43, с. 1].

Достаточно подробные указания сделаны автором трактата и в отношении положения (постановки) рук. В целом Мильхмайер следует здесь сложившейся в Германии конца XVIII века традиции: «Необходимо руку держать так, чтобы она слегка наклонялась в направлении клавиатуры; три средних пальца должны быть закругленными, и большой палец вместе с маленьким пальцем нужно так располагать на широких клавишиах, чтобы они лежали на них до основания ногтя» [43, с. 1]. На практике по отношению к первому пальцу такое требование вполне допустимо, мизинец же расположить так, как предлагает Мильхмайер, невозможно. Вероятно, в текст работы вкрадась неточность. В диссертации Роберта Райна утверждается, что инструкции Мильхмайера коррелируют с указаниями Тюрка [55, с. 183]. Однако последний говорит, что «большой палец и маленький [пятый] должны держаться немного выпрямленными вперед». Как видим, две названные инструкции существенно различаются. И далее, следуя традиции, Мильхмайер резюмирует: «То, как держать руки, полностью зависит от высоты стула...» [43, с. 1].

В самом начале XIX века в Париже вышла в свет «Школа» Луи (Иоганна Людвига) Адама. В «Фортепианной методе», составленной «Л. А. С.» (Л. А. Снегиревым) и опубликованной в Петербурге в 1840 году сказано следующее: «В 1797 онъ [«Адамъ Людвигъ»] получил мѣсто Профессора въ Консерваторіи; и здѣсь то онъ увидѣлъ необходимость сдѣлать большія измененія и усовершенствованія въ методѣ ученія игры на фортепиано [sic?] <...>. Между его учениками считаются Генриха Лемуана (Henri Lemoine), Шолье (Chaulieu), Кальбреннера, Герольда, Мернанда — Госпожъ Джемесъ (James), Бори Дезринандесъ, де Граммонтъ (Grammont) и множество другихъ, сдѣлавшихся, в послѣдствіи, извѣстными своими талантами. Метода ученія на фортепиано, созданная Адамомъ, была съ самого начала принятая Консерваторію и введена, во Франціи, во всѣ музы-

кальные школы. Метода эта есть первое сочиненіе, представляющее правильную и основательную методу изученія игры на фортепиано и она можетъ до сихъ еще поръ, считаться лучшою» [15, с. 126].

Приведем ниже некоторые указания Л. Адама<sup>2</sup>.

«СТАТЬЯ (ЧАСТЬ) ВТОРАЯ. О ПОЛОЖЕНИИ ТЕЛА. Поскольку высота всех фортепиано примерно одинакова, то стул (*сиденье*) подбирается в зависимости от роста того, кто должен им воспользоваться; когда исполнитель садится за инструмент, локти его должны быть немного выше уровня клавиатуры; тело, которое не должно производить слишком много движений, располагается напротив середины клавиатуры и на таком расстоянии, при котором локти оказываются скорее впереди, нежели позади тела, с тем, чтобы можно было свободно и легко перекрещивать руки<sup>3</sup>. Локти не должны быть ни слишком приподняты, ни слишком прижаты, ни слишком отведены в стороны. <...> плечи должны быть развернуты, <...> неподвижны, при этом их положение должно быть естественным. Необходимо избегать ненужных движений головой и телом, и особенно воздерживаться от гримас и судорожных жестов, которые часто возникают при исполнении сложных отрывков. Иначе, забыв об изяществе, которое так важно сохранять в игре на фортепиано, можно развить в себе привычки, которые в дальнейшем будут лишь затруднять исполнение<sup>4</sup>.

СТАТЬЯ (ЧАСТЬ) ТРЕТЬЯ. ПРАВИЛА ПОСТАНОВКИ РУК НА КЛАВИАТУРЕ. Один из главных способов достижения живости пальцев и изящества в исполнении — это внимательная работа над позицией рук и над их расположением, а также пристальный контроль за движениями пальцев, которые должны быть быстрыми и легкими, и, наконец, за формой, которую пальцы должны сохранять во время упражнений. Для того, чтобы рука была правильно расположена, необходимо, как мы уже говорили [10], держать локти чуть выше, чем уровень клавиатуры, при этом нужно немного наклонять руки, начиная от верха предплечья и заканчивая фалангами пальцев, слегка под углом к клавиатуре. Не стоит слишком поднимать или опускать кисть [запястье]; располагать пальцы лучше над клавишами, сгибать их в первой фаланге и еще немного во второй — так, чтобы рука принимала окружную форму<sup>5</sup>. Необходимо поддерживать руку со стороны мизинца, куда она всегда стремится наклониться и развернуться<sup>6</sup> [вспомним инструкцию де Сен Лам-

<sup>1</sup> Буквально — «до корня ногтей» [*bis zu Wurzel der Nägel*].

<sup>2</sup> Перевод выполнен старшим преподавателем Кафедры фонетики и методики преподавания иностранных языков СПбГУ, кандидатом филологических наук У. Е. Кочетковой.

<sup>3</sup> Речь идет о техническом (исполнительском) приеме, когда правая рука должна играть в басовом регистре или когда левая — в сопрановом.

<sup>4</sup> В «Школе» Плейеля и Дюссека [50, с. 13–14] на это также обращается внимание.

<sup>5</sup> Указание Адама слово в слово совпадает с уже отмеченным указанием в «Школе» Плейеля и Дюссека.

<sup>6</sup> В издании *Pianoforteschule* на немецком, как нам представляется, допущена ошибка, поскольку в нем, напротив, говорится, что рука «должна лежать/покоится в направлении к мизинцу, куда она всегда наклоняется [*sie (der Hand) muss nach der Seite des kleinen Fingers ruhen, wo sie sich immer hin beugt*]». Расхождение имеет принципиальное значение. Скорее всего, в немецком переводе опущено слово «nicht» и текст должен быть следующим: *[der Hand] muss NICHT nach der Seite des kleinen Fingers ruhen* или *[der Hand] muss nach der Seite des kleinen Fingers NICHT ruhen*.

бера: *ne penchant ny en dedans ny en dehors*], и при этом особенно внимательно следить за тем, чтобы пальцы не напрягались, и чтобы не создавалось впечатление, будто руки на клавиатуре скованы. Также важно располагать пальцы по центру белых клавиш, чтобы избежать дополнительных движений руками, когда возникнет необходимость воспользоваться черными клавишами. Большой палец должен слегка сгибаться по направлению к внутренней части ладони и не должен далеко отстоять от конца указательного пальца; остальные пальцы всегда необходимо слегка раздвинуть [на ширину клавиши] и никогда не прижимать их друг к другу, в противном случае, это будет стеснять их движения, а исполнитель приучит себя к игре верхней частью руки. Каждый палец должен двигаться независимо от других, иначе говоря, когда один палец поднимается, другие пальцы двигаться не должны<sup>1</sup>» [16, с. 7–8].

Авторы многочисленных британских клавесинных (а позднее и фортепианных) учебных пособий второй половины XVIII века (за исключением, пожалуй, Паскуали) редко обсуждали принципы постановки рук и посадки за инструментом (заметим, что даже в английском издании «Инструкций» Дюссека об этом нет ни слова). В этом отношении особняком стоит работа Августа Фридриха Кристофа Кольмана, воспитанного в традициях баховской школы. В его учебнике для начинающих играть на *Piano Forte* есть небольшой раздел «Об аппликатуре», в котором даны пояснения по интересующей нас здесь проблеме: «Основные правила аппликатуры следующие: Правило 1. Сидите настолько высоко, чтобы от клавишей и до локтя ваша рука располагалась бы почти горизонтально; а также настолько далеко от инструмента, чтобы рука от плеча и до локтя свисала почти перпендикулярно <...>, но не прижимайте локоть к телу» [34, с. 9]. В этой инструкции Кольман, как видим, не стремится к той точности описания положения рук за инструментом, которая встречалась выше, однако, основная идея сохранена. «Правило 2» гласит: «Держите концы пальцев согнутыми в направлении клавиш, и вашу руку<sup>2</sup> не слишком низко, чтобы было место большому пальцу пройти под другими. Но держите руку и кисть естественным образом, потому что любое напряжение в них лишает пальцы силы и легкости» [там же]. В остальных десяти «Правилах» Кольман объясняет способы работы над различными видами техники,

в особенности, над теми, которые связаны с использованием первого пальца.

В отличие от своих французских современников, Муцио Клементи во «Введении в искусство игры на пиано форте» дает лишь краткие рекомендации, касающиеся постановки рук и посадки за инструментом<sup>3</sup>. Он не обсуждает уровень наклона руки (от запястья до локтевого сустава) по отношению к клавиатуре. Но лишь указывает, что «рука и предплечье должны находиться в горизонтальном положении, не опуская запястье и не поднимая его, поэтому необходимо соответственным образом подобрать сидение» [25, с. 14]. В немецком издании материал изложен по-другому: «локоть не должен опускаться слишком низко и не должен держаться слишком высоко» [24, с. 21]. Далее Клементи пишет, что «пальцы и большой палец [!] должны быть расположены на клавишах так, чтобы они всегда были наизготовку к удару [*always ready to strike*], закругляя пальцы более или менее, согласно их длине. Следует избегать всех лишних движений» [25, с. 14–15]. В немецком издании имеется незначительное дополнение после слов «наизготовку к удару»: «кроме того, они [пальцы] должны быть грациозно прижаты один к другому и согнуты», и в конце предложения также добавлено: «чтобы не делались никакие лишние движения рук и предплечья, равно как и корпуса» [24, с. 21].

«Баховскую» линию продолжает «Клавирная школа, или Руководство по игре на клавире и фортепиано» Августа Эберхардта Мюллера – ученика Иоганна Кристофа Фридриха Баха («Бюкебургского Баха»). За основу своей «Школы» Мюллер взял обсуждавшийся выше трактат Лёляйна, основательно переработав его, расширив и отредактировав как «Шестое издание». Поэтому само издание «Школы» Мюллера имеет два титульных листа. На первом титуле говорится, что автором работы является *G. S. Löhllein*. После предисловия приплетен еще один титул: *A. E. Müllers Klavier=und Fortepiano=Schule, oder Anweisung zur richtigen und grschnackvollen Spielart beyder Instrumente und einem Anhang vom Generalbass. <...>. Jena, bey Friedrich Fromman. 1804*<sup>4</sup>. В тексте этого титульного листа дано пояснение: «или руководство к верному и искусному способу игры на обоих инструментах». В следующем, «седьмом», издании «Школы» Мюллера (без указания года) на титульном листе фамилии Лёляйн уже нет. Последний упоминается только во введении<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> В немецком издании: «Каждый палец должен двигаться самостоятельно независимо от других, а именно, когда один поднимается, другие не должны двигаться» [50, с. 7].

<sup>2</sup> В данном контексте *your Hand* означает «запястье».

<sup>3</sup> Подобно многим ранее опубликованным руководствам разных авторов, «Введение» Клементи было издано на нескольких языках (английском, немецком, французском, итальянском и русском). В настоящей работе за основу взят английский вариант, который считается первым изданием [25].

<sup>4</sup> Как мы видим, в тексте этого титульного листа содержится дополнительное пояснение: «или руководство к верному и искусному способу игры на обоих инструментах».

<sup>5</sup> Надо сказать, что «Школа» Мюллера получила довольно широкое распространение. К 1825 году она стала настолько востребованной, что ее переиздал К. Черни.

Уже с первого пункта инструкций Мюллера становится ясно, что труд этот принадлежит другой эпохе – эпохе фортепиано и фортепианной педагогики: «а) Играющий, – пишет Мюллер, – должен сидеть перед серединой клавиатуры, на таком расстоянии от инструмента, чтобы не только руки имели возможность свободно играть в низкой и высокой tessituraх<sup>1</sup>, но, в особенности, чтобы и коленям было легко и удобно доставать регистры пианофорте<sup>2</sup> [*Züge des Pianoforte mit dem Knieen leicht und bequem erreicht werden können*], в связи с чем играющий должен сидеть так, чтобы только приподнять каблук для приведения в действие регистра»<sup>3</sup>. Во второй инструкции тоже имеется много общего с тем, о чем писали другие авторы, однако, есть и свои особенности: «б) Корпус должен держаться непринужденно, свободно и прямо <...>; сидение играющего должно быть такой высоты, чтобы локти – при естественном свисании рук – оказывались немного выше, чем клавиатура. В отношении приспособления сидения для детей, то необходимо следить, чтобы их ноги устойчиво стояли, а не висели<sup>4</sup> <...>, так как это не только мешает удерживать корпус, но и мешает самой игре, а на пианофорте – очень усложняет поднятие цугов [регистров]». Следующее указание, на первый взгляд, вполне тривиальное: «с) Не держите верхнюю часть руки<sup>5</sup> слишком далеко сбоку от тела, так как это делает невозможным правильную постановку руки». В этом пункте точки зрения Мюллера и Лёляйна расходятся, поскольку последний считал, что локти нужно «держать при теле».

Далее Мюллер уточняет некоторые технические моменты: «д) Рука должна располагаться<sup>6</sup> настолько свободно и естественно, чтобы, не поднимая верхнего сустава пальца, одинаково производить любое движение. Итак, рука должна нести кисть, кисть – нести пальцы<sup>7</sup>. Кроме того, она [кисть], как и рука, при игре всегда должна оставаться в естественно спокойном положении, без рывков и наклонов вверх и вниз. Чем больше это будет соблюдаться, тем свободнее, увереннее и искуснее станет игра пальцев, хотя поначалу может показаться иначе. Поэтому: е) Ни в исполнении быстрых или медленных нот, ни в тихих или громких, для нажатия клавиши не держать кисть высоко, а [использовать] только пальцы. Исключения из этого правила составляют только короткие отрывистые ноты, либо когда одной рукой один за другим должны быть взяты несколько аккордов» [35, с. 4–5]. Смысл импе-

ративно сформулированного текста, очевидно, заключается в том, что кисть не должна быть и не должна принимать участия в работе пальцев. Кистевые движения, как поясняет Мюллер, используются при игре *staccato* и в аккордовой фактуре.

Мюллер не придерживался установки «более или менее» закругленных пальцев, как, например Бах или Тюрк, но, напротив, рекомендовал держать пальцы в «закругленной» форме, то есть так, как предписывали его предшественники (де Санкта Мария, Нивер, де Сен Ламбер, Рамо, Бах/Форкель, К. Ф. Э. Бах, Марпург и, разумеется, Лёляйн): «г) Во время игры закругляйте длинные пальцы настолько, чтобы они, в особенности на нижних клавишах<sup>8</sup>, создавали бы горизонтальную линию, однако, конечно, не настолько, чтобы клавиши нажимались бы ногтями; перед ударом не держите пальцы слишком далеко от клавиши, чтобы избежать ненужного и неблагоприятного движения» [там же, с. 5].

Далее следуют сведения о фортепианном туще<sup>9</sup>: «г) Клавишу нужно ударять по ее передней части с некоторой силой, так как она ведет себя как рычаг, поэтому можно с затратой меньших усилий, но, тем не менее, извлечь [достаточно] громкий звук [*einen starken Ton hervorbringen*]. *h)* Необходимо остерегаться нередкой ошибки – слегка на мгновение коснуться клавиши там, где должен быть взят звук. На фортепиано самый мягкий нажим уже имеет эффект действия, заключающийся в том, что механизм молоточка (*Schnabel des Hammers*) начнет подтягивать подвижные [части] тангентов (*die bewegliche Tangente*). Как только молоточек начнет мягкое движение вверх – что может произойти и без заметного звучания струны – то взятие звука будет упущенено, и последующий, еще более усиленный нажим, не будет достаточным, чтобы произвести звук. *i)* Играют – что, прежде всего, относится к *Pianoforte*, – не с напряженной мягкостью рук, и звук воспроизводят не при помощи удара или нажима [*nicht durch Schlagen oder Drücken*], а посредством эластичного толчка. Ибо, насколько необходимы эти нажимы в игре на органе и клавикорде, настолько они будут бесполезны на пианофорте, на котором звук извлекается только при помощи удара по струне, если уж не говорить о том, что резкое нажатие и удар [*das heftige Drücken und Schlagen*] неблагоприятны, а также вредят инструменту. Струны, как известно, воспроизводят свой звук только при определенной

<sup>1</sup> Аналогичное указание встречается и во многих других руководствах того времени.

<sup>2</sup> Речь идет о рычагах (коленных регистрах), расположенных под клавиатурой, один из которых поднимал демпферы, то есть выполнял ту функцию, которую впоследствии получила правая педаль фортепиано. См.: [13, с. 347, 352–355].

<sup>3</sup> Последнее пояснение, связанное с «каблуком», изъято из «седьмого» издания «Школы».

<sup>4</sup> Вспомним аналогичное указание Куперена.

<sup>5</sup> *Oberarm* (нем.) – «плечо» (от локтя – до плечевого сустава).

<sup>6</sup> Буквально – «лежать» (*liegen*).

<sup>7</sup> Интересно, что почти такая же рекомендация встречается уже в трактате Дж. Диоруты (1597), где сказано: «Пусть рука направляет кисть» [27, с. 10].

<sup>8</sup> То есть на «белых» клавишах, если иметь в виду современное фортепиано.

<sup>9</sup> А в конце «Школы» Мюллера приводится иллюстрация с изображением фортепиано и молоточковой механики.

степени силы, следовательно, когда производится не-пропорционально сильный удар, то струны ни в коем случае не начнут звучать громче, а они зазвучат хуже, зазвенят и, вполне вероятно, будут рваться. к) Демпферы и все другие цуги, которые приводятся в действие коленом или носком ноги, тоже не должны подниматься с помощью сильного подбрасывания, а следует поднимать [их] вверх мягким нажимом» [там же].

Инструктивные издания Плейеля-Дюссека, Адама и в особенности Мюллера, окончательно выводят на авансцену фортепиано. В целом же материалы, рассмотренные в настоящей статье, показывают, что в тонкой сфере технологии клавирного искусства

существовали не только малозаметные и малозначимые, но и весьма существенные разнотечения, касающиеся постановки рук и посадки за инструментом. И. Кипнис справедливо отмечает, что «все авторитеты [того времени] во многом говорили о положении за клавиром одни и те же вещи <...> и культивировали свободно висящие вдоль тела руки <...>» [30, с. 284]. Детальное исследование этих проблем показывает, что в их решении существовали различные, зачастую весьма индивидуальные, подходы. Кроме того, как было показано, в современных научных и учебно-методических работах обнаруживаются серьезные разнотечения, а нередко и некорректная интерпретация старинной терминологии.

### 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. Альфред Корт. О фортепианном искусстве. Статьи, материалы, документы. Составление, перевод, редакция текста, вступительная статья и комментарии К. Х. Аджемова. М.: Музыка, 1965. 364 с.
3. Карманская книга для любителей музыки на 1796 год. СПб: И. К. Шнор, [1795]. [16], 52, 4 с., 1 л. фронт. (портр.), 1 л. табл., 31 с. нот, 5 л. нот.
4. Клавикордная школа, или Краткое и основательное показание къ согласію и мелодіи практическими примѣрами изъясненное, сочиненное господиномъ Г. С. Лелейномъ съ нѣмецкаго на россійской языке переведенное императорскаго московскаго университета студен-тъмъ ёдоромъ Габлitzцемъ. [Ч. I-II.] СПб: Хр. Л. Вевер, 1773–1774. 188 с.
5. Мильтейн Я. И. Советы Шопену пианистам. М.: Музыка, 1967. 119 с.
6. Мода А. В. Лондонская фортепианная школа конца XVIII – начала XIX веков. Дисс. <...> канд. иск. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2012. 277 с.
7. Николаев В. А. Шопен-педагог. М.: Музыка, 1980. 93 с.
8. Николаев В. А. Шопен-педагог и его значение в истории фортепианного искусства. Автореферат дисс. <...> канд. иск. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1989. 21 с.
9. Панов А. А., Розанов И. В. Неизвестные известные: де Сен Ламбер и де Броссар // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2012. № 1. С. 28–44.
10. Панов А. А., Розанов И. В. О постановке рук и туше клавиристов времен К. Ф. Э. Баха // Старинная музыка. 2020. № 1 (87). С. 12–19.
11. Панов А. А., Розанов И. В. О постановке рук и туше французских клавесинистов эпохи Высокого Барокко // Старинная музыка. 2019. № 4 (86). С. 17–23.
12. Плеель И. Школа для Форте-Пиано Игнатія Плееля Новая <...>. СПб: Пец; М.: Ленгольд, [1812]. 44, 21 с.
13. Розанов И. В. От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов. СПб: Лань, 2001. 447 с.
14. Розанов И. В. Трактат Николо Паскуали (Эдинбург, ок. 1758) и проблемы исполнения орнаментики в английской музыке конца XVII – первой половины XVIII в. // Исследования. Публицистика. К XX-летию кафедры музыкальной критики. Сборник научных статей. СПб: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1997. С. 242–320.
15. [Снегирев Л. А.]. Фортепианная Метода, составленная Л. А. С. по руководству Г. Гуммеля, Гонтена, Калькбреннера, Мошелеса, Черни, Герца, и проч. Поясненная упражненіями выбранныя изъ сочиненій сихъ знаменитѣйшихъ музыкантовъ с присовокупленіемъ 50 упражненій и 50 пісъ постепенной трудности <...>. Словарь музыкальныхъ терминовъ и знаковъ <...>. Т. 1. СПб: Б. и., 1840. 188 с.
16. Adam L. Méthode de Piano du Conservatoire <...>. Paris: L. Marchand, [1802]. 234 с.
17. Adelung J. Chr. Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart <...>. Vierter Theil <...>. Brünn: J. G. Traßler, 1788. 1704 Sp.
18. 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.
19. Bach C. P. E. Sei Sonate per Cembalo che all' Augusta Maestà di Federico II. <...> Nuremberg: Balthasar Schmid, n. d. [1742]. 34 p.
20. Bach C. P. E. Sei Sonate per Cembalo, dedicate all' Altezza Serenissima di Carlo Eugenio, Duca di Wirtemberg e Teckh, <...>. Nuremberg: Johann Ulrich Haffner. n. d. [c1744]. 40 p.
21. Bach J. C. et Ricci F. P. Methode ou Recueil de Connoissances Elementaires pour le Forte-Piano ou Clavecin <...>. Pour le Conservatoire de Naple, par J. C. Bach et F. P. Ricci. Paris: Le Duc, [c1786]. 75 p.
22. Bostrom M. J. Keyboard Instruction Books of the Eighteenth Century. Ph.D. diss. Ann Arbor: University of Michigan, 1961. 213 p.
23. Burney Ch. An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey, <...> in Commemoration of Handel. London: T. Payne & Son; G. Robinson, 1785. 195 p.
24. Clementi's Einleitung in die Kunst das Piano Forte zu spielen. Gera: Menzel, o. J. 71 S.
25. Clementi's Introduction to the Art of playing on the Piano Forte: containing the Elements of Music, Preliminary notions on Fingering with Examples and Fifty fingered Lessons <...>. London: Clementi, Bander, Hyde, Collard & Davis <...>, [c1801]. 63 p.
26. Cortot A. Aspects de Chopin. Paris: Michel, 1949. 324 p.
27. Diruta G. Il Transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar: Organi, & Istromenti da penna <...>. Venezia: Alessandro Vincenti, 1597. 64 p.
28. Dussek's Instructions on the Art of Playing the Piano Forte or Harpsichord <...>. London and Edinburgh: printed for Corri Dussek & Co, n. d. [c1796]. 48 p.

29. *Eitner R.* Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts <...>. 5. Band. Leipzig: Breitkopf & Haertel, 1901. 484 S.
30. The Harpsichord and Clavichord: An Encyclopedia / Ed. by Igor Kipnis. New York, London: Routledge, 2007. 570 p.
31. *Hensel J. D.* Ausübende Klavierschule. Erster Gang. <...> Erstes Heft. Hirschberg: Auf Kosten des Verfassers und in Kommission bei Breitkopf und Haertel in Leipzig, o. J. [c1796/97]. [6], 8 S.
32. *Jones G.* The Complete Instructor for the Harpsichord or Piano Forte Wherein the fundamental Principles of these Instruments are fully Explained [with] the proper Mode of Fingering illustrated by a Variety of Examples <...>. London: Geo. Goulding, n. d. [c1786]. 32 p.
33. *Knecht J. H.* Kleine Theoretische Klavierschule für die ersten Anfänger <...>. IIte Abtheilung. München: in der Falterischen Musikhandlung, [c1800]. 146 S.
34. *Kollmann A. Fr. Chr.* The first Beginning on the Piano Forte, according to an Improved Method of teaching Beginners. London: Corri, Dussek & Co. <...>, [c1795]. 38 S.
35. *G. S. Löhlein's Klavierschule, oder Anweisung zum Klavier= und Fortepiano=Spiel nebst vielen praktischen Beyspielen und einem Anhang vom Generalbasse.* Sechste Auflage ganz umgearbeitet und sehr vermehrt von A. E. Müller. <...>. Jena: Friedrich Fromman. 1804. 372 S.
36. *Löhlein G. S.* <...> Clavier-Schule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erklärert. Leipzig; Züllichau: Auf Kosten der Waisenhaus und Frommanischen Buchhandlung, 1765. 188 S.
37. *M. Clementi's Einleitung in die Kunst das Piano-Forte zu spielen.* Enthaltend die Anfangsgründe der Music; die nöthigen Begriffe zur Fingersetzung mit Beyspielen erläutert, und 50 Lektionen zur Uibung in der Fingersetzung <...>. Gera: C. Menzel, n. d. 72 S.
38. [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.
39. *Marpurg F. W.* Anleitung zum Clavierspielen, der schöneren Ausübung der heutigen Zeit gemäß entworfen <...>. Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1755. 78, [6] S.
40. *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.
41. *Marpurg F. W.* Anleitung zum Clavierspielen, der schöneren Ausübung der heutigen Zeit gemäß entworfen <...>. Zweyte verbesserte Auflage. Berlin: bey Haude und Spener, 1765. 78, [6] S.
42. *Merbach G. F.* Clavierschule für Kinder. Leipzig: zu finden bey dem Verfasser, 1782. 61 S.
43. *Milchmeyer J. P.* Die wahre Art das Pianoforte zu Spielen; <...>. Dresden: C. Chr. Meinholt, 1797. 72 S.
44. *Miller E.* Institutes of Music, or early Instructions for the Harpsichord: <...>. London: Longman and Broderip, [c1760]. 69 p.
45. *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.
46. *Pasquali N.* The Art of Fingering the Harpsichord; <...>. Edinburgh: Printed for Rob. Bremner, [c1760]. vii, 28 p.
47. *Petri J. S.* Anleitung zur praktischen Musik, vor neuangehende Sänger und Instrumentspieler. Lauban: J. Chr. Wirthgen, 1767. 164 S.
48. *Petri J. S.* Anleitung zur praktischen Musik. Leipzig: J. G. I. Breitkopf, 1782. 485 S.
49. [Petschke A. Fr.] Versuch eines Unterrichts zum Klavierspielen. Leipzig: Adam Friedrich Böhme, n. d. [c1785]. 47 S.
50. Pianoforteschule des Conservatorium der Musik in Paris, herausgegeben von L. Adam, Mitglied des Conservatorium. <...> Erste Abtheilung. Leipzig: Breitkopf & Härtel, o. J. [c1800]. 66 S.
51. *Pleyel I. et Dussek L.* Methode pour le Piano Forte <...>. Paris: Pleyel, n. d. [c1796/97]. 68 p.
52. *Pleyel I. & Dussek L.* Vollständige Anweisung das Fortepiano zu spielen nach dem Französischen von Pleyel & Dussek. Zweite Auflage. Braunschweig: Spehr, o. J. [c1803/6]. 46 S.
53. *Praetorius M.* SYNTAGMATICI MuSICI <...>. TOMuS SECuNDuS. De ORGANOGRAPHIA. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619. 236 S., XLII Tab.
54. *Rameau J.-Ph.* Pieces de Clavessin avec une Methode pour la mechanique des doigts. Paris: Charles-Etienne Hochereau, Boivin, L'Auteur, n. d. [1724]. 33 p.
55. *Rhein R.* Johann Peter Milchmeyer's Die wahre Art das Pianoforte zu Spielen: an Annotated Translation. DMA diss. Lincoln: The University of Nebraska, 1993. 255 p.
56. *Rong W. F.* Versuch einer Elementar=Lehre für die Jugend am Klavier in Fragen und Antwort aufgelöst <...>. Potsdam und Berlin: bey dem Verfasser, 1793. 43 S.
57. *Saint Lambert de.* Les Principes du Clavecin. Paris: Chr. Ballard, 1702<sup>1</sup>. 68 p.
58. *Sancta Maria Th.* L bro llamado Arte de ta er Fantasia, <...>. Valladolid: Francisco Fernandez de Cordoua, 1565. 91 p.
59. *Türk D. G.* Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, <...>. Leipzig und Halle: in Komission bey Schwickert in Leipzig, und bey Hemmerde und Schwetschke in Halle, 1789. 408 S.
60. *Türk D. G.* Kurze Anweisung zum Klavierspielen, ein Auszug aus der größern Klavierschule <...>. Leipzig und Halle: in Komission bey Schwickert in Leipzig, und bey Hemmerde und Schwetschke in Halle, 1792. 238 S.
61. *Türk D. G.* Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, <...>. Neue vermehrte und verbesserte Ausgabe. Leipzig und Halle: in Komission bey Schwickert in Leipzig, und bey Hemmerde und Schwetschke in Halle, 1802. 460 S.
62. *Viguerie B.* L'Art de Toucher Le Piano-Forte <...>. I.re Suite <...>. Paris: Pacini, n. d. [c1798]. 37, XIII p.
63. *Wiedeburg M. J. Fr.* Der sich selbst informirende Clavierspieler oder deutlicher und leichter Unterricht zur Selbstinformation im Clavierspielen [...]. Halle und Leipzig, Waisenhaus, 1765–1775. 3 Bde. 226, 532, 912 S.
64. *Wilson D. J.* Georg Simon Löhlein's Klavierschule, Translation and commentary <...>. PhD diss. Los Angeles: University of Southern California. 1979. 718 p.
65. *Wolf G. F.* Kurzer aber deutlicher Unterricht im Klavierspielen <...>. Göttingen: H. M. Grape, 1783. 39 S.
66. *Wolf G. F.* Unterricht im Klavierspielen. Erster Theil. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. Halle: Johann Christian Hendel, 1789. 95 S.

<sup>1</sup> Первое издание трактата (ок. 1697), по всей видимости, утрачено [9, с. 32; 45, с. 427].