

М.А. Моисеева –
аспирантка Московской
государственной консерватории
им. П.И. Чайковского

Положение корпуса и постановка рук при игре на клавишных инструментах согласно испанским трактатам XVI–XVIII веков

Статья посвящена положению корпуса и постановке рук при игре на клавишных инструментах, описанным в испанских трактатах эпохи Ренессанса и Барокко. Материал основан на двух источниках: «Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela» Томаса де Санта Марии и «Escuela música según la práctica moderna» Пабло Нассарре.

Ключевые слова: клавишные инструменты, Т. де Санта Мария, П. Нассарре

М.А. Moiseeva –
Moscow
P.I. Tchaikovsky Conservatory

Keyboard Player's Body and Hand Position According to Spanish Treatises of the 16th–18th Centuries

The paper deals with keyboard player's hand and body position described in Spanish Renaissance and Baroque treatises. The author bases on two important sources, Tomás de Santa María's «Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela» and Pablo Nassarre's «Escuela música según la práctica moderna».

Key words: keyboard instruments, T. de Santa María, P. Nassarre

Автор благодарит Испанское агентство международного сотрудничества (Agencia Española de Cooperación Internacional) Министерства иностранных дел Испании за возможность прохождения годовой стажировки в Университете Севильи (Universidad de Sevilla), 2007–2008

В середине XVI века в испанской инструментальной музыке происходят важнейшие изменения. Если в первой половине столетия самой популярной и активно развивающейся ее областью была виуэльная¹ традиция, то теперь на первый план выходит орган, что во многом обусловлено прогрессом в испанском органостроении.

Подъем органного искусства сопровождало несколько значительных процессов. Во-первых, появляются издания органной музыки. Первым из них становится сборник Луиса Венегаса де Энестрасы (Luys Venegas de Henestosa) 1557 года «Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela» («Сборник [музыки] для клавишных инструментов, арфы и виуэлы, записанной в новой цифровой нотации»²).

Во-вторых, выходят теоретические труды, касающиеся техники игры на клавишных инструментах. Здесь пальма первенства принадлежит Хуану Бермудо (Juan Bermudo), выпустившему в 1555 году трактат «Declaración de los instrumentos musicales» («Описание музыкальных инструментов»³). За ним на протяжении XVI–XVIII следует целый ряд трудов, продолжающих эту линию⁴.

Важно подчеркнуть, что, обращаясь к исторической технике игры, следует рассматривать именно «клавишный инструмент», а не «орган» или «клавикорд» (носивший в Испании имя «монохорд»). Ни один из сохранившихся испанских источников при описании исполнительских приемов не проводит четкой грани между игрой на клавишно-духовом и клавишно-струнным инстру-

ментах. Это в целом характерно для Европы Ренессанса и Барокко.

Несколько факторов на протяжении долгого времени не способствовали разделению техники игры на органе и клавикорде. С одной стороны, можно предположить, что само по себе отсутствие среди клавишных инструментов молоточковых делало эту проблему не столь актуальной, как сегодня. Орган и клавикорд по приемам звукоизвлечения всегда будут ближе друг к другу, чем к фортепиано. С другой стороны, исследование различий между органом и клавикордом не имело никакого практического смысла, так как организмы все равно вынуждены были упражняться на клавикорде – инструменте, который не требовал участия кальканта в исполнении, а также находился

¹ Виуэла (*vihuela*) – старинный испанский струнный шипковый инструмент, родственник гитаре.

² Позволим себе перевести «libro» как «сборник» (чем и является по сути издание Энестрасы), потому как во времена Барокко испанское *libro* – «книга» – указывало лишь на материальные признаки. Словарь XVIII века «Diccionario de Autoridades» гласит: «Некоторое количество бумаги, скрепленной и обернутой пергаментом или чем-то другим» («El volume de papel, cojido y cubierto con pergamino u otra cosa») [6, 400]. Словарь «Tesoro de la lengua castellana o española» Себастьяна де Каваррубиса 1611 года дает схожее определение [4, 91v].

³ Слово *declaración* в данном случае употреблено в значении «опись». Поскольку такой перевод на русский язык будет стилистически чуждым старинной музыке, правомерно употребить слово «описание».

⁴ Справедливости ради нужно заметить, что нотные издания, в том числе и упомянутый выше сборник Энестрасы, часто содержали вступительные разделы дидактического назначения, из которых также можно почерпнуть те или иные сведения, касающиеся игры на музыкальных инструментах.

вне церкви, что упрощало расписание занятий, уберегало церковь от возможных пожаров, а церковный орган – от поломок.

Тем не менее, можно проследить, на какой инструмент больше ориентируется тот или иной автор. Ренессансные музыканты – упомянутый выше Хуан Бермудо и Томас де Санта Мариа (Tomas de Santa María), о котором подробнее пойдет речь ниже, – пишут в основном о монохорде. Органист и композитор XVII века Франсиско Корреа де Араухо (Fransisco Correa de Araujo) в трактате «*Facultad Orgánica*» («Органное искусство», 1626) ориентируется, скорее, на орган и даже затрагивает вскользь вопросы регистровки, однако настройку клавишных инструментов рассматривает на примере монохорда. Еще один герой данной статьи – музыкант XVIII столетия Пабло Нассарре (Pablo Nassarre) – упоминает оба инструмента, представляя в ка-

честве конечной цели игру на органе, и даже говорит о том, что игра на монохорде не гарантирует сама по себе хорошей игры на органе.

Пособия по игре на музыкальных инструментах были относительно новым историческим явлением – еще одной стороной «гуманистического культа сохранения знаний» [1, 13]. В источниках XVI столетия явственно ощущается, что письменное освоение области, которая не так давно относилась лишь к устному профессионализму, дается авторам не всегда просто. Это время поиска средств для передачи в слове того, что ранее просто показывалось.

Обыкновенно в ренессансных и барочных трактатах повествование выходило далеко за пределы обсуждения исполнительских приемов. Подробно излагались знания по теории музыки, рассматривались темпация, нотация и т.д. Что же касается непосредственно игры на инструменте, к основным во-

просам, затрагиваемым авторами, можно отнести:

- положение корпуса;
- постановку рук;
- туше;
- артикуляцию;
- аппликатуру.

Данная статья будет посвящена первым двум вопросам из перечисленных выше: положению корпуса и постановке рук.

Подробно их рассматривают только два испанских автора – Т. де Санта Мариа и Пабло Нассарре. Перу Томаса де Санта Марии принадлежит трактат 1565 года «*Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela*» («Правила игры фантазий как на клавишных инструментах, так и на виуэле»⁵). Пабло Нассарре – автор труда «*Escuela música según la práctica moderna*» («Музыкальная наука, согласующаяся с современной практикой»), увидевшего свет в 1723 году. (Рисунки 1, 2.)

Рисунок 1. Титульный лист трактата Т. де Санта Марии «*Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela*»

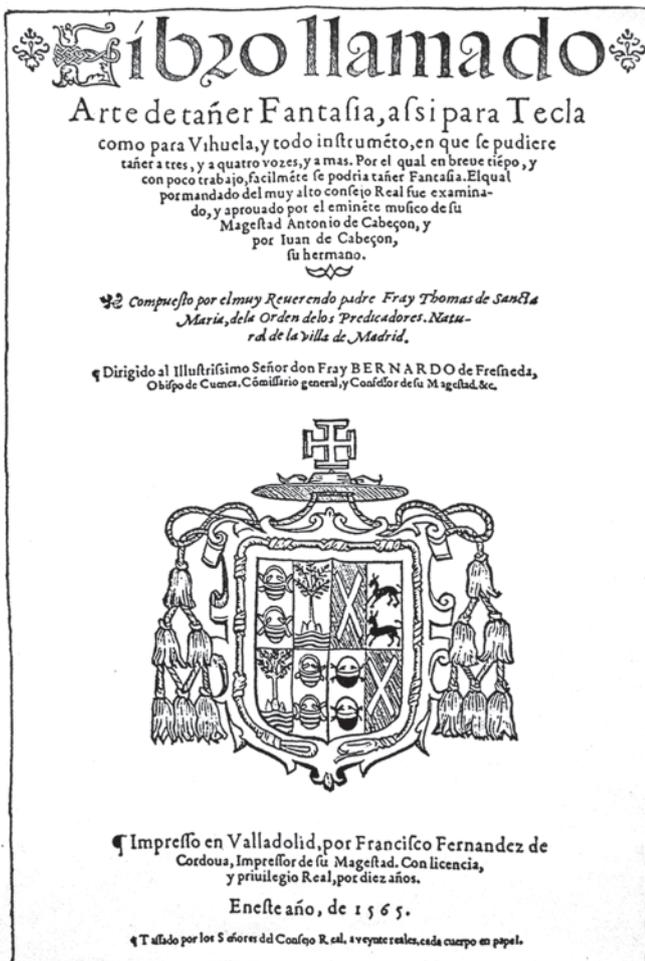
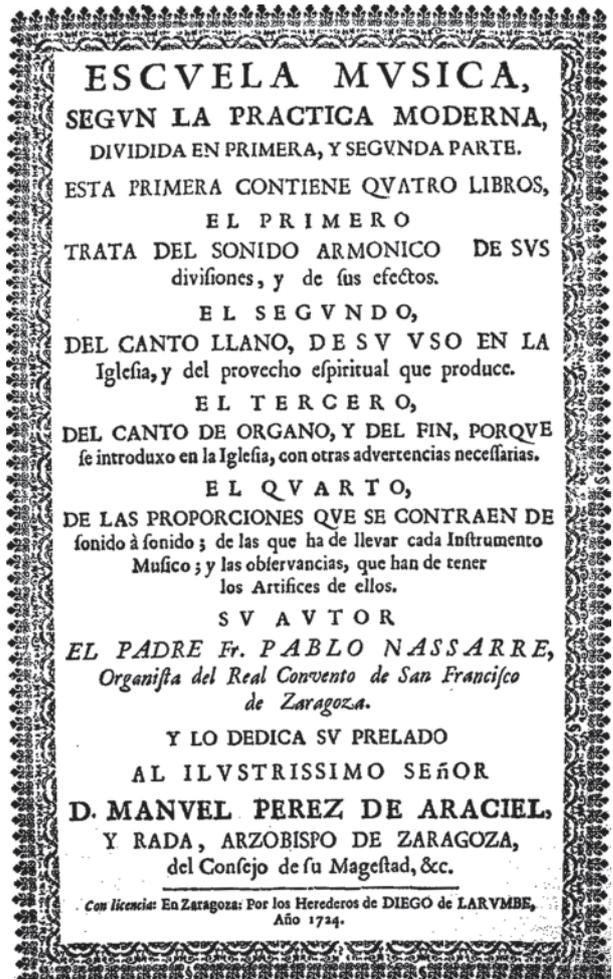


Рисунок 2. Титульный лист трактата П. Нассарре «*Escuela música según la práctica moderna*»



⁵ В данном случае есть искушение перевести слово *arte* как «искусство», однако искусство в нашем понимании скорее соответствует слову *facultad*, которое мы встретим у Корреа де Араухо. Барочное *arte* ближе русскому понятию «ремесло». «Diccionario de los Autoridades» дает следующее определение *arte*: «Совокупность предписаний и правил для того, чтобы хорошо сделать что-либо» («Conjunto de preceptos y reglas para hacer bien alguna cosa») [5, 422], что позволяет перевести *arte* из названия трактата Т. де Санта Марии как «правила».

Время появления и предназначение этих пособий определяют особенности изложения материала в них. Т. де Санта Мария в целом склонен описывать любую проблему излишне детализировано, с приведением всех возможных исключений из правил. Это, безусловно, результат описанных выше напряженных поисков языка для передачи материала и способов его систематизации.

Трактат П. Нассарре ориентирован на преподавание игры на органе начинающим. В частности, если некоторые теоретические выкладки или исторические сведения, приведенные Нассарре, вызывают сомнения или же отстают от современной ему практики на десятилетия, то технологические рекомендации по игре хорошо обоснованы и учитывают даже внемузыкальные факторы: возраст ученика и состояние его здоровья, как, например, слепота или полученные травмы: «Есть обстоятельства, при которых даже в юном возрасте сухожилия теряют гибкость. Это случается, если заниматься руки грубой работой, что делает их жесткими и непослушными. И потому очень важно, чтобы упражняющиеся в игре на инструменте не занимались тем, что может огрубить руки, потому что ворочать тяжелые предметы, работать в грязной, слишком холодной или горячей воде – все это приводит к тому, что руки наполняются жидкостью, а это препятствует послушности сухожилий».

Также исполнение может быть плохим из-за слабости играющего – природной или по причине малого возраста – или из-за того, что какой-то палец стал немощным в результате несчастного случая, коих происходит множество. И когда нечто подобное служит причиной исполнительских недостатков, нужно посмотреть, есть ли надежда на их устранение. Если да, не стоит препятствовать в продолжении упражнений. Но если надежды нет, негоже тратить время, и будет лучше найти другое занятие, из которого можно извлечь пользу» [7, 472].

Положение корпуса относительно инструмента впервые в Испании рассматривает лишь П. Нассарре, называя этот параметр среди четырех условий хорошей игры: «Первое – положение тела; второе – положение рук; третье – знание нот и соответствующих им клавиш; четвертое – порядок, в соответствии с которым

пальцы должны нажимать клавиши» [7, 456].

Согласно Нассарре, прежде всего тело должно находиться по центру клавиатуры, «так чтобы можно было охватить ее двумя руками, не вытягивая одну сильнее другой. Занять такое положение очень важно, потому что оно позволяет свести к минимуму движения рук, когда они играют на краю клавиатуры».

Если же тело отклонено от центра в ту или иную сторону, оно наваливается на руку, из-за чего движения предплечья будут неловкими, равно как и другая рука не сможет совершать ловкие движения на краю клавиатуры» [7, 456].

Кроме того, что корпус должен находиться по центру клавиатуры, он должен также располагаться перпендикулярно ей, то есть нельзя наклоняться ни вперед, ни назад.

Минимум движений телом и руками – идеал Нассарре, который он неоднократно подчеркивает: «Также должно исключить любые движения прочих частей тела, ибо они не нужны. Некоторые качают торсом в такт, некоторые – головой; некоторые поднимают плечи, некоторые двигают ртом. Все это противоречит естественному положению человеческого тела, части которого должны находиться в согласии и подчиняться разуму. В противном же случае это будет заметно со стороны и вдобавок вызовет немало веселья» [7, 457].

Видимо, это общеевропейский идеал первой половины XVIII века, достаточно вспомнить знаменитое замечание Н. Форкеля о манере игры И. С. Баха: «По свидетельствам очевидцев, восторгавшихся игрой Баха, движения его пальцев были поразительно легкими и незаметными, их едва можно было уловить. Двигались только передние фаланги, тогда как кисть руки даже в самых трудных местах сохраняла свою округлую форму; пальцы лишь слегка приподнимались над клавишами, как будто играют сплошные трели, а когда тот или иной палец совершал необходимое движение, все остальные оставались неподвижными. И совсем уже никаких движений он не делал корпусом – лишние движения делает тот, кто не приучил свои пальцы двигаться легко и непринужденно» [2, 27].

Как следует из этого фрагмента, двигательные проблемы детей за прошедшие три века не изменились,

и падре Нассарре приходилось бороться у мальчиков-певчих с теми же мышечными зажимами, что отравляют жизнь юных музыкантов и в наши дни: фиксация челюстных мышц и мышц плечевого пояса.

Что касается Томаса де Санта Марии, он не описывает общего положения тела, а переходит сразу к положению рук – плечей и предплечий: «Для того чтобы правильно поставить руки и чтобы хорошо играть, нужно, чтобы локти и предплечья были прижаты к корпусу, но без усилия. Однако чтобы играть нисходящие пассажи из восьмых и шестнадцатых левой рукой, необходимо отодвинуть левый локоть от корпуса, также как, чтобы играть нисходящие пассажи из восьмых и шестнадцатых правой рукой, необходимо отодвинуть от корпуса правый локоть» [8, 37v].

Зато *постановку рук* – положение кистей и пальцев – Томас де Санта Мария описывает довольно основательно. Впрочем, предложенная им постановка неизменно вызывает удивление читателей и исследователей из-за положения пальцев относительно кисти: «...кисти должны быть согнуты, словно кошачьи лапки, – без горба между кистью и пальцами, так чтобы основания пальцев находились очень низко. Это позволит пальцам располагаться выше кисти и, будучи выгнутыми, наподобие лука, ударять сильнее. Чем больше согнут лук, тем сильнее он бьет; так и пальцы – чем больше они выгнуты, тем сильнее ударяют по клавишам, а значит, звук будет громче, совершеннее, воодушевленнее» [8, 37].

Немецкий музыковед Ганс Хикманн предполагает, что идея Т. де Санта Марии низко ставить кисти и основания пальцев идет от техники игры на портативном органе. Исполнитель держал инструмент в левой руке, нажимая на клавиши правой. Клавиатура оказывалась достаточно высоко, поэтому других вариантов постановки руки просто не было. Однако Бернард Браучли вступает с ним в полемику, утверждая, что при другом положении портатива – на коленях исполнителя – такой необходимости не было [3, 486]. Не будем забывать при этом, что мы не располагаем сведениями о том, каковы были конкретные инструменты, на которых играл Томас де Санта Мария. Возможно, какие-то их особенности делали именно это положение руки самым удобным.

Вероятно, частично такое положение кисти могут оправдать следующие рекомендации Томаса: «Вторых, сохраняйте руки собранными, держа четыре пальца – 2, 3, 4 и 5 – вместе. Особенно – 2 и 3, что проще для правой руки, чем для левой. Это всячески способствует мягкой и нежной игре. Кроме того, 1 палец нужно держать низко – намного ниже остальных, но подогнутым внутрь, чтобы половина его – до первого сустава – оказывалась под ладонью. Мизинец же, то есть 5 палец, нужно подобрать больше остальных, так чтобы он почти доставал до ладони. Невозможно правильно поставить руки, не подогнув два этих пальца – большой и мизинец» [8, 37].

Рекомендация не растягивать пальцы, что, как объясняет Т. де Санта Мария, ведет к потере скорости, кажется вполне разумной, однако описанные положения 1 и 5 пальца современному исполнителю вряд ли покажутся естественными. вполне возможно, что позиция «пальцы выше кисти» действительно является наиболее эффективной, если рабочими пальцами будут лишь 2, 3 и 4, в то время как 1 и 5 вынуждены прятаться под ладонью.

Ни один из позднейших авторов не придерживается точки зрения Санта Марии насчет низкого положения кисти по отношению к пальцам, и это неудивительно. Уже в произведениях Корреа де Араухо полифоническая фактура такова, что не может идти никакой речи об ограничении использования 1 и 5 пальцев.

По сути, Санта Мария, избегая использования 1 и 5 пальцев, пытается решить две проблемы: преодолеть неудобства, вызванные различной длиной пальцев руки, и компенсировать природную слабость 5 пальца.

Интересно посмотреть, как спустя полтора века подходит к этим сложностям Пабло Нассарре, который очень хорошо осознает их наличие. Но, конечно, рекомендуемое положение рук на клавиатуре у Нассарре совершенно иное: «Пальцы должны быть слегка согнуты – не так сильно, чтобы играть ногтями, но и не так, чтобы играть внутренней стороной подушечки» [7, 438].

Томас де Санта Мария также обращает внимание на то, что играть

нужно подушечками пальцев, правда, помещая это замечание в главе «Как правильно нажимать клавиши» (одно из шести условий хорошей игры). Чтобы выполнить рекомендацию Санта Марии, нужно не только придать кисти описанную им форму, но и вытянуть вперед первые фаланги пальцев [8, 37v]. Замеченная Нассарре опасность игры «внутренней стороной подушечки» здесь исключена: если основания пальцев находятся ниже кисти, вытянуть первые фаланги пальцев чересчур сильно просто невозможно. Аргументы же Санта Марии против игры ногтями очевидны: пальцы соскальзывают с клавиш, что отнюдь не способствует чистой игре, вдобавок ногти сильно стучат.

Однако перейдем к Нассарре и его решению двух обозначенных задач. От чрезмерного сгибания или вытягивания пальцев Нассарре предостерегает неспроста. Он подчеркивает, что постановка руки должна быть уравновешенной (*proporcionada*), то есть учитывающей различную длину пальцев. Достичь этого можно, согнув пальцы так, чтобы каждый из них нажимал клавишу подушечкой. Если же пальцы ударяют по клавишам одинаково, у игры появляются два достоинства: ровное звучание всех нот (за счет ровности прикосновения) и скорость (за счет естественности движений) [7, 458].

Что же касается мизинца, Нассарре обращает внимание читателя на то, что «одни пальцы не столь сильны, как другие, особенно мизинец и палец, находящийся рядом с ним. Нужно быть внимательными и, когда эти пальцы ударяют по клавишам, применять больше силы, чем обычно, дабы все пальцы играли одинаково» [7, 462]. Нассарре снова точно подмечает недостатки, порождаемые нарушением тех или иных правил хорошей игры: «Также важно, чтобы все пальцы играли с одинаковой силой в глоссах⁶, потому что иначе пострадает ритм, поскольку если сила нажатия неравномерна, длительности сокращаются» [7, 462].

Внимание к ритмической ясности при игре свойственно испанским авторам: и Нассарре, и Санта Мария⁷, рассуждая о туше, свя-

зывают его с ритмом. Однако Нассарре, как опытный педагог, отмечает еще и нарушения на уровне темпа – связанные с удобством или неудобством фактуры ускорения и замедления, столь хорошо знакомые и учителям наших дней.

Таковы основные рекомендации Т. де Санта Мария и П. Нассарре относительно положения тела и постановки рук при игре на клавишных инструментах. Разумеется, с точки зрения современного исполнительского искусства многие из проблем, представленных этими авторами, преодолеваются на уровне детской музыкальной школы, а некоторым из указаний XVI века при современной постановке руки следовать было бы даже вредно. Однако по-настоящему богатой и осмысленной ту или иную интерпретацию делают не только те исторические приемы, которые были избраны для ее осуществления, но и те, которые были сознательно отброшены музыкантом – не в результате пассивного следования изменениям, происходившим в исполнительской практике за последние столетия, но в ходе поиска художественно приемлемого компромисса между старинной техникой и современным слуховым восприятием.

Литература

1. Барсова И.А. Очерки по истории партитурной нотации. – М., 1997.
2. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях И. С. Баха. – М., 1974.
3. Brauchli B. Aspects of Early Keyboard Technique: Hand and Finger Positions, as seen in Early Treatises and Iconographical Documents // De Musica Hispana et aliis. Vol. II. – Santiago de Compostela, 1990. – P. 483–562.
4. Covarrubias S. de. Tesoro de la lengua catillana o española. – Madrid, 1611.
5. Diccionario de Autoridades. A – B. – Madrid, 1726.
6. Diccionario de Autoridades. G – M. – Madrid, 1739.
7. Nassarre P. Escuela música según la practica moderna. Vol. II. – Zaragoza, 1723.
8. Santa María T. Libro Llamado Arte de Tañer Fantasía, assi para tecla como para Vihuela. – Valladolid, 1565.

E-mail: mmoiseeva@yandex.ru

⁶ Специальные мелодические формулы для расцвечивания музыкальной ткани.

⁷ «...если ударять по клавишам сверху, получается грубость и дурновкусие, не говоря уже о сильном стуке клавиш при слабом звуке <...> К тому же время, которое тратится на подъем и опускание пальцев, сокращает длительность звуков, а потому пальцы должны оставаться на клавишах» [7, 38]. «Те, кто высоко поднимают руки, играют неподобающим образом, потому что чем выше поднимается рука над клавишей, тем больше времени проходит от одного звука до другого, что отнимает у нот их истинную длину, а музыка теряет присущую ей красоту» [6, 471].