

Дмитрий Голдобин

ОБ АППЛИКАТУРЕ ПРАВОЙ РУКИ В ЛЮТНЕВЫХ СОБРАНИЯХ НИКОЛА ВАЛЕ

Поводом для написания настоящей статьи явилась странная (как кажется) ситуация с обозначениями аппликатуры правой руки в прижизненных изданиях лютневой музыки Никола Валэ (Nicolas Vallet, ок. 1583 — ок. 1642) — голландского лютниста французского происхождения¹. В первом томе его собрания «Le Secret des Muses» («Тайна Муз», Амстердам, 1615²) часть одноголосных пассажей (ди-минуций) имеет следующий вид:

1a

«Pauanne d'Espagne», p. 57



1b

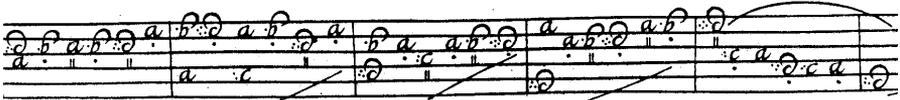
Транскрипция



Голдобин Дмитрий Юрьевич — кандидат искусствоведения, преподаватель консерватории г. Канны (Франция)

Другие же (несколько меньшая часть) — вот такой:

2a Куранта «La vallette», p. 61³



26 Транскрипция



Точки и черточки под буквами лютневой табулатуры (и нотами транскрипции) означают аппликатуру правой руки. Согласно объяснениям самого Вале в предисловии к изданию, «если под некоей буквой находится точка <...>, это означает, что следует зацепить струну первым пальцем [указательным. — Д. Г.], если две черточки <...> — вторым [средним], если же ничего нет — тогда большим. Так что, усердно сему следуя, ошибиться невозможно [курсив мой. — Д. Г.]» [25, 11]⁴. Если придерживаться этого правила, получится, что пример 1 представляет

¹ Вале родился в Корбені, недалеко от г. Лана (Пикардия) и эмигрировал в Амстердам, по-видимому, по религиозным мотивам (вероятно, он был протестантом или, как говорили во Франции, «гугенотом»). Правда, последнее — лишь предположение: как пишет П. Керноа [13, 39], этому нет прямых документальных доказательств. Жизненный путь Н. Вале известен весьма отрывочно. Первые свидетельства о его пребывании в Амстердаме относятся к 1613 году. Считаясь иностранным подданным, Вале не мог находиться на государственной или муниципальной службе и жил как представитель «свободных профессий» и частный предприниматель: давал частные уроки, участвовал в ассоциациях музыкантов, игравших на свадьбах и прочих празднествах, а также заведовал школой танцев и участвовал в разного рода игорных мероприятиях (лотереях). Есть сведения, что примерно до 1633 года Вале был достаточно состоятельным человеком, но затем дела его пришли в упадок. Вале — автор не только лютневой, но также вокальной и инструментально-ансамблевой музыки (дошедшей до нашего времени лишь частично). Подробнее о жизни и творчестве Н. Вале: [13, 39–46; 22].

² В настоящей статье пойдет речь о трех собраниях лютневой музыки Вале.

1. «Secretum Musarum» / «Le Secret des Muses» («Тайна Муз», т. 1). Amsterdam, 1615; второе издание, под названием «Paradisus Musicus testudinis» («Рай лютневой музыки»). Amsterdam, 1618.
2. «Het tvveede Boeck van de Luyt-Tablatuer Ghenoemt Het Gheheymenisse der Sangh-Goddinne» («Вторая книга лютневой табулатуры названной Тайна Муз»). Amsterdam, 1616. Второе издание: «Le second Livre de Tablature de Luth, Intitulé Le Secret des Muses», Amsterdam, 1619.
3. «Regia Pietas» («Благочестие царя [Давида]»), Amsterdam, 1620.

Современные издания:

- Oeuvres de Nicolas Vallet pour luth seul — Le Secret des Muses, livres I, II / ed. et transcr. par A. Souris. Paris, CNRS, 1970/1989 (произведения для лютни соло из «Тайны муз», в двух томах);
- The complete works of Nicolaes Vallet: in 4 vols. / ed. by L. P. Grijp. Utrecht, STIMU & Nederlandse Luit Vereniging, 1986–92 (факсимиле четырех лютневых собраний Н. Вале: трех упомянутых выше и «Een en twintich Psalmen Davids» — «Двадцати одного псалма Давида», 1615).

³ Точки *слева* от букв табулатуры — аппликатура *левой* руки: одна точка — первый (указательный) палец, две точки — второй (средний) и т. д.

⁴ «Pour la main droite, il faut noter que quand on trouuera souz quelque lettre que ce soit vn point seul <...>, signifie qu'il faut tirer la corde du premier doigt, s'il y a deux petits traitz <...>, est du second, s'il n'y en a point, signifie du pouce. Defaçon qu'obseruant bien cecj l'on ne peut errer».

аппликатуру, хорошо знакомую по источникам XVI — начала XVII века, в которой быстрые одноголосные пассажи играют чередованием большого и указательного пальцев (*p-i-p-i...*, по принятой в гитарно-лютневом мире системе обозначений⁵) — вне зависимости от того, в каком голосе эти пассажи находятся и на каких струнах исполняются. В примере 2 в нижнем голосе указана такая же аппликатура, а верхний исполняется чередованием среднего и указательного (*m-i-m-i...*), как то будет рекомендовано позднейшими руководствами эпохи Барокко и как делается до сих пор на классической гитаре.

Во втором томе «*Le Secret des Muses*» («*Het tvveede Boeck...*», 1616) почти все пьесы имеют аппликатуру второго типа (как в примере 2). В собрании псалмовых обработок для лютни «*Regia Pietas*» (1620), наоборот, снова наблюдаем первую систему (пример 1).

Какие выводы следует сделать из анализа этих источников? Действительно ли Вале пользовался разными видами техники правой руки — одной более традиционной (*p-i-p-i*), другой — совершенно новой и еще в стадии освоения европейскими лютнистами (*m-i-m-i*), причем выбирал, к каким произведениям та или другая техника лучше подходит? Или дело здесь совсем в другом?

Не претендуя на окончательное решение проблемы, попытаемся проанализировать ситуацию и дать материал к размышлению.

Современные музыковеды пока еще не особенно углублялись в данный вопрос. Французская исследовательница Моник Ролен в предисловии к изданию сольных лютневых произведений Вале оставляет его открытым, попутно отмечая, что зачастую аппликатурные обозначения нашего автора недостаточно подробны, неряшливы или явно ошибочны (в частности, для левой руки) [22, XIX]. Л. П. Грейп в предисловии к факсимильному изданию «*Le Secret des Muses*» в основном ограничивается простым разъяснением использованных Вале символов, хотя отмечает, что частое использование среднего пальца соответствует позиции *thumb-out* (см. ниже) [10, XXX–XXXI]. Многие современные лютнисты, с которыми мне довелось общаться, считают, что аппликатурам Вале по большей части можно доверять и что обозначения, подобные приведенным в примерах 1 и 2, скорее всего, действительно знаменуют использование разных аппликатурных систем.

Попытаемся проанализировать проблему подробнее, выявить возможные ее решения и рассмотреть «за» и «против» каждой точки зрения. Но чтобы расставить все необходимые точки не только *над i*, но и *под* всеми буквами табулатуры, придется (в помощь, главным образом, тем читателям, кто не очень знаком с техникой игры на лютне) кратко проследить эволюцию техники правой руки в XVI — начале XVII века.

Иллюстрация 1 представляет типичный для большей части XVI века способ держать инструмент, а также наиболее характерную для этого времени позицию правой руки.

Инструмент держится почти горизонтально или под небольшим углом, правая рука исполнителя практически параллельна струнам, причем большой палец как бы прячется под указательным (на профессиональном диалекте лютнистов

⁵ *p* — большой палец (лат. *pollex*, фр. *pouce*, исп. *pulgar*); *i* — указательный (лат. и фр. *index*, исп. *indice*); *m* — средний (лат. *medius*, фр. *majeur* или *médius*, исп. *medio*); *a* — безымянный (лат. *anularis*, фр. *annulaire*, исп. *anular*).



Ил. 1. Бартоломео Венето (ок. 1470–1531).
Женщина с лютней (1530).
Getty Center (Лос-Анджелес, США)

нашего времени — техника *thumb-in* или *thumb-under*⁶. Быстрые одноголосные пассажи (диминуции) в этом случае играют чередованием большого и указательного пальцев, причем большой всегда исполняет относительно сильные ноты (такowymi будут *нечетные* ноты, если первая нота пассажа совпадает с метрической долей), а указательный — слабые (четные). Действительно, описанная техника предполагает, что большому пальцу, играющему «вниз», помогает вес руки, указательный же, играющий «вверх», действует против силы тяжести. Это обеспечивает некоторое различие в силе и окраске звука между четными и не-

⁶ Чередование щипков вверх (большим пальцем) — вниз (обычно указательным, но в отдельных случаях и другими) описано в ренессансных руководствах, таких как «правило» (Regola), предворяющее первую лютневую книгу Ф. Спиначино, изданную О. Петруччи [23], предисловие к рукописному собранию сочинений В. Капиролы [5, 3], инструкции Х. Нойзидлера [19, f. c–c^v] и А. Ле Руа [14, f. 65]. Из современных работ эта техника (как и более поздняя — см. ниже) лучше всего описана в учебниках игры на ренессансной лютне: Lundgren S. [15], Voquet P. [3], Damiani A. [6]. В собственно научных работах лютневая техника затрагивается реже: см. [12, XXII–XXIII; 16; 18, 138–142].

Положение руки (параллельно струнам) и большого пальца («под» указательным) наблюдается на многих картинах и рисунках эпохи, но редко описывается специально. Оно особо оговорено в предисловии к рукописи Капиролы [5, 3], проанализированной Ф. Маринколой [18, 139–140].

четными нотами. По мнению специалистов, эта техника — прямая наследница техники средневековой лютни, на которой играли плектром, движениями руки вверх-вниз. Аппликатура правой руки очень часто обозначается в лютневых изданиях и рукописях XVI века тем же способом, что мы видели в примере 1, — с той разницей, что точка под буквой означает скорее щипок «вверх», чем собственно указательный палец⁷. В некоторых табулатурах той эпохи присутствие точек под двумя нотами верхнего голоса, следующими одна за другой, означает, что та из них, которая приходится на сильную долю, исполняется другим пальцем (по-видимому, средним), но тоже щипком вверх. Чередование щипков вниз-вверх, следовательно, имеет для этой аппликатурной системы большее значение, чем использование того или иного конкретного пальца.

Изображения конца XVI и в особенности XVII века свидетельствуют о смене техники, что отражается, прежде всего, в изменении позиции (см. ил. 2).

Главное отличие от более или менее перпендикулярно струнам (это исключает движения вверх-вниз всей кисти или предплечья), а большой палец не прячется внутри ладони, но резко отставлен влево (*thumb-out*, по современной «терминологии»). Справедливости ради отметим, что такую позицию или близкую к ней временами можно увидеть на картинах в течение всего XVI века, а на испанских рисунках и гравюрах, изображающих щипковую виолу — *виуэлу* — она всегда была преобладающей. Но на лютне она начинает господствовать лишь ближе к концу XVI века.

В 1603 году бургундский ученый и лютнист доктор Безардус (Johannes Baptista Besardus; он же Жан-Батист Безар — Jean-Baptiste Bésard) дает первое подробное описание новой техники⁸:

«В первую очередь, крепко поставить мизинец на деку лютни — не вплотную к розетке, но немного пониже, вытянуть большой палец насколько возможно — во всяком случае, тем, у кого он подлиннее, — чтобы, когда большой палец будет отставлен, остальные оказались как бы свернуты в кулак; что поначалу будет трудновато. Однако те, у кого [большой палец] короче, могут поступать по примеру тех, кто касается струн, пряча большой палец под другими; сие хоть и не столь изящно, но будет для них проще.

Выбрав один из сих двух способов, научись защипывать струны [так, чтобы добиться] более ясного [звука] <...>

Теперь, чтобы знать, каким пальцем ты можешь играть одиночные ноты, находящиеся между аккордами [т. е. одноголосные пассажи. — Д. Г.], тщательно проверь их длительности, и если буква, расположенная сразу за аккордом, имеет ту же длительность, что и он, то ноту, следующую за тем аккордом, обязательно начинай указательным пальцем; затем употреби большой палец, если идет третья [нота], и далее двигайся, соблюдая чередование в таком порядке большого и указательного пальцев <...>»⁹ [1, f. ХхЗ^{r-v}].

⁷ «Также заметь, что все ноты без точки снизу играют вниз, а те, что с точкой — вверх» («Item nota che tutte le botte sonno senza ponto de sotto se danno in giu: e quelle dal ponto se danno insu» — Ф. Спиначино [23]).

⁸ См. также несколько менее ясное описание Т. Робинсона в его учебнике [21, 5], вышедшем в том же году.

⁹ «Primum minore digito tabulae testudinis non quidem rosam versus, at paulo inferius formiter in nixo, protendatur pollex quanto robore manus fieri poteris, ab ijs saltem quibus erit aliquantulum longus, ita vt reliqui digiti pollice sursum eminente in modum pugni ferantur: quod a principio aliquantulum

Таким образом, позиция руки меняется (хотя Безар и упоминает старую позицию — для тех, у кого большой палец короток), но аппликатура по-прежнему основывается на чередовании большого и указательного пальцев. Качество звука, однако, становится иным. Если в технике *thumb-under* довольно легко добиться глубокого и певучего звука — даже в быстрых пассажах, благодаря тому, что вся масса предплечья участвует в звукоизвлечении, в технике *thumb-out* звук обладает более резкой атакой (ибо палец «тянет» струну почти под прямым углом), тембр его более «ясен» и богат верхними обертонами. Возможно, такого звука — яркого, сильного, светлого — и стремились добиться лютнисты конца XVI и XVII века (см. вышеприведенную цитату). Этому служит, вероятно, и позиция правой руки близко от подставки («*sul ponticello*»), наблюдаемая на многих изображениях эпохи (см. ил. 2). В то же время в технике *thumb-out* труднее избежать некоторой жесткости, пронзительности звука — не только из-за щипка перпендикулярно струне и близко к подставке, но и потому, что при игре пассажей чередующимися большим и указательными пальцами рука оказывается как бы свернутой в кулак и, следовательно, относительно напряженной (во всяком случае, ее мускулы труднее расслабить, чем в позиции *thumb-under*, или же в *thumb-out*, но «развернутой»: большой палец — на басовых струнах, остальные — на первой, второй или третьей струне). К тому же в этой позиции большому пальцу не совсем удобно играть на первой струне, а указательному — спускаться ниже третьей или, в крайнем случае, четвертой.

Впрочем, звуковая эстетика — самый зыбкий и неоднозначный момент в нынешнем «аутентичном» исполнении старинной музыки. Даже обращаясь к сравнительно недавней истории — той, что доступна нам в звукозаписи, — можно видеть, как от десятилетия к десятилетию ощутимо меняются вкусы относительно звуковой окраски. Лютнисты наших дней редко используют технику *thumb-out* — даже в музыке соответствующей эпохи, — предпочитая более мягкий звук *thumb-under*. Но ничто не доказывает, что музыканты, жившие в 1600 году, придерживались той же точки зрения. Ясный и несколько металлический звук, в чем-то близкий звуку клавиесина, вполне мог быть в моде. Косвенно это доказывает, например, предисловие итальянца Алессандро Пиччинини к изданию его

difficile erit. At qui breuiorem habebunt, ijs liceat imitari illos qui pollice sub alijs digitis latente cordas attingunt, quod si non elegantius, saltem ipsis facilius erit.

Ac electo vno é duobus hisce modis, assuescas addiscens vt paulo fortius & clarè cordas arripias <...> Iam vero vt scias etiam quonam digito eas notas quae extra griffas solae reperientur attingere possis, mensuram ipsis appositam diligenter examina, ac si litera immediatè post griffam aliquam apponatur... cum ipsa mensurae sit, tum expressa antecedente griffa notulam sequentem ab indice necessario semper incipe, & postmodum pollicem adhibe, si tertia adhuc occurrat, ac progredere sic alternatim, & tali seruato pollicis, & indicis ordine <...>».



Ил. 2. Франс Хальс (ок. 1580–1666). Шут с лютней (ок. 1623–24). Париж, Лувр.

сочинений для *архилютни* [20]. Техника, описываемая Пиччинини, в основном подобна описанной Безаром, но предполагает использование *ногтей* — почти как на современной гитаре, — которые по определению не могут дать мягкий и деликатный тембр, производимый подушечками пальцев наших современных лютнистов. Идеал Пиччинини — «*agtonia buonissima*» (выражение, отражающее исключительно субъективное слышание: какой конкретно звуковой краске это соответствует, мы, наверно, никогда не узнаем) и «серебристый звук» («*suono argentino*») [там же, 3, Сар. XII]. Правда, Пиччинини не советует отращивать слишком длинные ногти [там же, 2, Сар. V–VI].

В одном из последних источников музыки для архилютни — рукописи Филиппо Далла Казы, которая почти на 150 лет «моложе» печатного сборника Пиччинини, — есть портрет молодого человека (самого Далла Казы) с архилютней в руках; на этом изображении хорошо виден необычайно длинный ноготь большого пальца правой руки [7, 1]. Из объяснений автора видно, что он расценивает свой инструмент как нечто вроде «переносного клавесина» [там же, 2], — и, возможно, его звуковой идеал был также «клавесинного» свойства.

Что послужило причиной этой довольно радикальной смены техники? Поиски нового качества звука? Исследователи обычно связывают ее с эволюцией самого инструмента, с появлением дополнительных басовых струн — *диапазонов*, или *бурдонов*. Если на протяжении большей части XVI века лютня обычно имела шесть «хоров» (двойных струн), к концу века преобладали уже семи-восьмихорные инструменты, девятихорная лютня известна с 1600¹⁰, а десятихорная — с 1611 года¹¹. Безар пользуется восьмихорной лютней в 1603 году («*Thesaurus Harmonicus*», Кёльн) и десятихорной — в 1617 («*Nouus Partus, siue Concertationes Musicae*», Аугсбург), Вале — семи-, восьми-, девяти- и десятихорной в «*Le Secret des Muses*» (1615) и почти исключительно десятихорной — в последующих публикациях. В Италии — особая история. Еще в 1590-е годы Пиччинини (если верить тому, что он пишет в 1623 году: [20, 8, Сар. XXXIII]) изобретает *архилютню* — инструмент, в котором басовые струны (начиная с седьмого или, реже, с восьмого хора) находятся вне грифа и имеют значительно большую длину, нежели шесть-семь обычных хоров. Акустически это более эффективное решение, чем десятихорная лютня со струнами равной длины, и архилютни XVII века имеют обычно в общей сложности 12–14 хоров струн.

Отныне большому пальцу все более приходится заниматься басами, он функционально обособляется от прочих пальцев. Более всего это относится к десятихорной лютне и архилютне, у которых все струны, начиная с седьмого хора, настроены по ступеням гаммы; левая рука исполнителя их почти (на архилютне — никогда) не касается. Басы гармонизируют мелодию, исполняемую на высоких струнах (притом, что, разумеется, ни аккорды, ни полифония не возбраняются). Видимо, потребность *одновременного* исполнения мелодических пассажей и аккомпанирующих им басов приводит к появлению еще одной техники. Заимствуем ее описание опять-таки у Безара (как самое раннее):

«<...> знай же, что можно неплохо использовать вместо большого и указательного два первых пальца [т. е. указательный и средний. — Д. Г.] в диминуциях — особенно [курсив мой. — Д. Г.] если они сопряжены с некоторыми басами — так, чтобы второй палец [средний. — Д. Г.] был вместо большого, по крайней мере,

¹⁰ *Francisque A. Le Trésor d'Orphée*. Paris, 1600.

¹¹ *Ballard R. Premier livre de tablature de luth*. Paris, 1611.

когда сей большой будет занят басами <...>. Однако если с названными диминуциями не требуется исполнять бас, то я не буду сторонником использования двух первых пальцев — лучше большой и указательный» [1, f. ХхЗ^v]¹².

Таким образом, для Безара исполнение пассажей средним и указательным пальцами (*m-i-m-i*) вместо большого и указательного (средний принимает на себя роль большого и играет «сильные», то есть нечетные ноты) является альтернативным техническим решением, которое можно с удобством использовать там, где большой палец занят басами. Но хоть автор и не является сторонником этой техники в случаях, когда без нее можно обойтись, само его замечание об этом, а также выделенное мною *особенно* наводят на мысль, что часть лютнистов в его эпоху пользовалась такой аппликатурой и в одноголосных пассажах (по крайней мере, на двух-трех верхних струнах).

Текст Безара, по-видимому, приобрел немалую популярность в Европе. Предисловие к собранию Роберта Доуленда (сына Джона Доуленда) «Разнообразные лютневые пьесы»¹³ является его английским переводом. В «*Novus Partus*» (1617) Безар еще раз напечатал свое руководство (по-латыни и по-немецки), слегка его отредактировав и снабдив новыми примерами (см. [2]). Из примера 3 [2, 10] видно, что средний палец (цифра 2) замещает большой (*p*) не только там, где это абсолютно необходимо (пример слева), но и там, где, в принципе, можно было бы ухитриться использовать и большой (третья нота в каждой группе из четырех в примере справа). Пример слева исполнялся бы той же аппликатурой и в XVI в. (хотя и в позиции *thumb-under*), ибо иное невозможно. Напротив, в примере справа третьи ноты определенно игрались бы в XVI в. большим пальцем — несмотря на постоянные скачки между удаленными друг от друга струнами, вызывающие «те не изящные движения всей руки» («*indecens ille brachij motus*»), о которых предупреждает Безар в обоих своих сборниках (1603 & 1617).

3а



3б



Транскрипция

Обозначения: *P* — большой палец, 1 — указательный, 2 — средний.

¹² «<...> scias etiam haud incommodè loco pollicis, & indicis primos duos digitos in diminutionibus adhiberi posse, si cum bassis aliquibus illae collocatae sint, ita ut secundus digitus loco pollicis sit, qui pollex dum in bassis saltem attingendis occupatus erit <...> Quod si vna cum dictis diminutionibus non occurrant attingendi bassus, author non ero ut primis duobus digitis utare, at potius pollice, & indice».

¹³ *Necessarie observations // R. Dowland. Varietie of Lute-lessons, London, 1610.*

Легко, однако, понять, что, чем дальше басы отстоят от верхних (мелодических) струн, тем менее удовлетворительна подобная «старая» аппликатура (*p-i-p-i*). Поэтому замещение большого пальца средним в пассажах, подобных примеру 3 (справа), должно было появиться достаточно рано в игре на семи-девятихорных инструментах. Некоторые исследователи связывают сам разворот правой руки по отношению к струнам, наблюдаемый в конце XVI века, именно с появлением техники *m-i-m-i*, ибо позиция руки параллельно струнам при этой технике вовсе неудобна [6, 132–133].

Издания музыки Вале, начиная с I тома «Le Secret des Muses» (1615), показывают новый этап в развитии техники. В примере 2 аппликатура *m-i-m-i* используется — по крайней мере, на трех-четырех первых хорах и в верхнем голосе — вне всякой связи с потребностью играть басы. То, что еще у Безара было особым приемом или альтернативной аппликатурой, становится основой техники исполнения пассажей на верхних струнах (на более низких струнах аппликатура *p-i-p-i* сохраняется и много позднее, наряду с игрой пассажей в басах одним лишь большим пальцем, также рекомендованной Безаром). Вале в этом не одинок, источники его эпохи или немного более поздние представляют внушительное количество образцов аппликатуры того же типа, что в примере 2. Назовем последние страницы Кёнигсбергской табулатуры¹⁴, а также Margaret Board Lute Book¹⁵ — в том числе содержащиеся в ней сочинения Дж. Доуленда — лютниста, для которого *p-i-p-i* было еще, несомненно, основным способом игры.

Эти источники все же составляют меньшинство. В большинстве лютневых табулатур XVII века обозначения среднего пальца (двойная точка или двойная черточка) отсутствуют. При этом часто исправно выставляются точки, означающие указательный палец — как в нашем примере 1. Такая ситуация наблюдается вплоть до конца века во французских источниках для одиннадцатихорной барочной лютни¹⁶ — хотя учебники эпохи рекомендуют именно *m-i-m-i* как основную аппликатуру правой руки¹⁷.

Все эти данные не позволяют читать аппликатурные обозначения XVII века (особенно второй его половины), подобные тем, что можно видеть в примере 1, в той же манере, что и в табулатурах XVI века. Знаки остались прежними, но смысл их изменился. Если в XVI веке точка означала «удар» вверх — обычно указательным пальцем (в пассажах), но в каких-то случаях и любым другим, а отсутствие оной — «удар» вниз (большим пальцем), то в XVII веке точка означает именно указательный палец. Нота же без точки, видимо, когда-то будет игратьсь большим пальцем, когда-то (в особенности в мелодических пассажах на верхних трех-четырех струнах) — скорее средним. Поскольку техника *p-i-p-i* как альтернативная существовала вплоть до конца века [4, f. 38^v], можно предположить, что такие неполные, в некотором роде двусмысленные аппликатурные указания оставляли лютнисту свободу выбора между двумя системами.

¹⁴ Vilnius, Библиотека Литовской Академии наук, F15–285. Ок. 1620.

¹⁵ London, Royal Academy of Music (ранее — в частном собрании Р. Спенсера); после 1620.

¹⁶ См., к примеру, издания музыки Э. и Д. Готье: *Liure de Tablature des Pieces de Luth*. De M^r. Gaultier S^r. de Neüe Et de M^r. Gaultier son Cousin (Paris, c. 1670); и Ш. Мутона: *Pieces de Luth... par Mons.^r Mouton* (Paris, c. 1699).

¹⁷ См. [4, f. 37–39] и [17, 82–87 и далее]. Отметим, что оба руководства — английские, но связаны с французским стилем — особенно «Учебник М. Бёруэлл». В последнем описана также и техника *p-i-p-i* [4, f. 38^v].

Существуют ли документы эпохи, подтверждающие высказанное предположение? Их немного, но они есть. Пиччинини (1623) сначала описывает технику *m-i-m-i*, как и Безар, в связи с одновременным исполнением басовых нот большим пальцем. Этот прием он называет *Arpeggiare* (не путать с современным значением слова «арпеджио») — очевидно, по аналогии с арфой, способной исполнять мелодию правой рукой и одновременно с этим бас — левой [20, 2–3, Сар. XI]. Он отмечает, что «сей способ игры имеет величайшее удобство, а также приятность для слуха, ибо оба пальца совершают одно и то же движение, так что звук получается ровным, и будет похвально, если везде, где можно играть этим способом, так и будут поступать» [там же]¹⁸. Хотя несколько выше в том же тексте Пиччинини описал технику *p-i-p-i* (по-видимому, как основную), чтение этого абзаца заставляет задуматься о его личных предпочтениях. «Везде, где можно» — даже там, где большой палец не занят басами? Несколькими параграфами далее, описывая аппликатурные обозначения правой руки, наш автор пишет: «Там, где под цифрой [итальянской лютневой табулатуры. — Д. Г.] будет стоять точка, вы всегда будете играть указательным пальцем, вверх; следующая [за ней] цифра без точки обычно будет исполняться средним или большим пальцем — все равно каким, в зависимости от ситуации» [там же, 4, Сар. XXII]¹⁹. То есть, опять же, исполнитель может использовать средний (названный здесь в первую очередь!) или большой палец в силу удобства и личных предпочтений.

Дени Готье в предисловии к гравированному изданию своих лютневых сочинений более систематичен: «Точка под буквой [табулатуры] означает, что нужно ударить ее первым пальцем [указательным. — Д. Г.] <...>, если [точки] нет — то вторым [средним. — Д. Г.] <...>, если под буквой есть черта — то большим» [8, 3]²⁰. Именно такой способ обозначения и наблюдается в табулатуре: ноты, исполняемые большим пальцем, всегда помечены вертикальной черточкой снизу — на какой бы струне они ни извлекались (даже на верхних струнах); пассажи же, нотированные как в примере 1, без сомнения, исполняются аппlikатурой *m-i-m-i*. Эту же систему можно наблюдать и в некоторых других источниках конца XVII века (см., к примеру, многие страницы «рукописи Водри де Сезене»²¹).

Вернемся теперь к Н. Вале и к проблеме (возможно, мнимой?) разных аппликатурных систем в его музыке. Как и Д. Готье в вышеприведенной цитате, Вале предлагает в предисловии ясную и простую систему обозначений [25, 11]; однако он не всегда ее придерживается. Мало того, непосредственно вслед за текстом, объясняющим аппlikатуру правой руки, Вале приводит пример на обозначение в табулатуре выдержанных нот (косые линии для баса, как в примере 1, и что-то вроде лиг для верхнего голоса, как в примере 2), в аппlikатуре которого, как и в примере 1, отсутствуют двойные черточки для обозначения среднего пальца.

¹⁸ «<...> il qual suonare rende grandissima commodità, & ancor vagheza al'orecchia, per che le due ditta con il motto medesimo, che fanno rendono il suono ancora eguale, e pero lodo, che in ogni luogo, che si potrà operare in questa maniera si debba fare».

¹⁹ «Doue sarà vn Punto sotto il numero, si darà in sù col deto Indice sempre, e seguendo il numero senza punto, per ordinario, si suonera la corda col deto di mezzo, ouero col police, che tutto è vno, secondo l'occasione...».

²⁰ «Le Point soubz vne lettre signifie qu'il la faut fraper du premier doibt <...> celle qui n'en a point du second... la ligne qui est sous la lettre est du pouce <...>». То же — в [9, 3].

²¹ Ms. Vaudry de Saizenay: Besançon, Bibliothèque de la Ville, ms. 279.152–279.153 (начат в 1699, содержит пьесы для лютни и теорбы).

Такое разнообразие способов записи аппликатуры у Вале можно было бы объяснить, как мне кажется, четырьмя разными способами.

1. Автор действительно пользуется разными аппликатурными системами для правой руки: то системой *p-i-p-i*, то *m-i-m-i*. Различия, вероятно, связаны с разной жанрово-стилевой ориентацией пьес.
2. То же, но различия связаны с использованием разных инструментов — или более ранних типов лютни (семи-восьмихорных), или более поздних (девяти-десятихорных).
3. То же, но различия обусловлены эволюцией техники самого Вале: некогда он пользовался преимущественно аппликатурой *p-i-p-i*, но к моменту издания «Le Secret des Muses» перешел на *m-i-m-i*. Однако «старые» пьесы при гравировке сохранили свою первоначальную аппликатуру.
4. Различия в нотации — мнимые. Вале всегда пользуется в основном (по крайней мере, на трех-четырех верхних струнах и для верхнего голоса) техникой *m-i-m-i*, но во многих пьесах аппликатура представлена не полностью: отсутствует двойная черточка под нотами, извлекаемыми средним пальцем (как у Пиччинини и у Готье), в результате чего вместо нотации примера 2 получаем таковую примера 1.

Разберем теперь все «за» и «против» этих четырех версий ответа.

1. В обоих томах «Тайны Муз» («Le Secret des Muses» 1615 года и «Het tvveede Voesck» 1616 года, а также в их переизданиях) действительно присутствуют произведения нескольких разных стилей. С одной стороны, типично позднеренессансная музыка более или менее в стиле конца XVI в.: полифонические фантазии, вариации на ренессансные гармонические схемы (Пассамеццо, *Ravane d'Espagne*), две интабуляции полифонической вокальной музыки (псалмы Клода Лежёна); сюда же можно отнести и прелюдии, в которых использовано контрапунктическое письмо. Другой пласт — вариации на нидерландские и английские темы (среди последних — мелодии Дж. Доуленда, например знаменитая Гальярда графа Эссекса «Can she excuse», том I, р. 36). Третий — танцы во французском «предбарочном» стиле рубежа XVI–XVII в. — больше всего курант, но есть также вольты, «балеты», а в «Het tvveede Voesck» — и бранли. Наконец, «Het tvveede Voesck» завершается монументальными вариациями на хорал «Ouse Vader In Hemelruck» («Отче наш»), а «Regia pietas» целиком состоит из прелюдий и хоральных (псалмовых) обработок.

В фактурном плане музыка «ренессансного» пласта изобилует контрапунктическими приемами, а также пассажами, охватывающими всю тесситуру инструмента снизу доверху. Обработки хоралов и английских песен в этом отношении также ей близки. Так что использование в пассажах «ренессансной» аппликатуры — *p-i-p-i* — представляется технически оправданным (конечно, в позиции *thumb-out*: позицию *thumb-under* Вале отвергает как «тяжелую и смешную ошибку» — «*lourde et ridicule faulte*» [25, 12]). Музыка же французского стиля (куранты и т. д.) в целом менее полифонична, более поляризована по оси «мелодия-бас» (хотя и не без исключений). Использование большого пальца для басов и аппликатуры *m-i-m-i* для верхнего голоса напрашивается само собой.

Действительно, в первом томе «Le Secret des Muses» все произведения «ренессансного» стиля несут аппликатурные обозначения как в примере 1, а куранты — как в примере 2. При этом «балеты» — пьесы того же стилистического пласта, что и куранты — нотированы как в примере 1, а обработки английских тем — то одним способом, то другим. Но сильнее, чем разграничение по жанрам,

бросается в глаза, что первые две трети собрания в основном нотированы как пример 1, а последняя треть (в которую и входят все куранты) — как пример 2. В «Het tvveede Voeck» все пьесы — в т. ч. вариации на Пассамеццо и на Испанскую павану — имеют аппликатуру как в примере 2, кроме включенного в собрание сочинения другого композитора — фантазии Л'Эпина (*Fantasye de Maistre L'espine*, р. 19: никаких аппликатурных обозначений вообще), фантазии самого Вале «в ответ» Л'Эпину («*Responce a La prescedente*», р. 20; аппликатура как в примере 1) и хорала «Отче наш» (р. 48; аппликатура как в примере 1).

Таким образом, несмотря на то, что наша первая гипотеза технически вполне логична и допустима, анализ содержания двух собраний Вале, кажется, не очень ее подтверждает.

2. Аппликатура *p-i-p-i* более удобна на семи-восьмихорной лютне, чем на девяти-десятихорной, где исполнитель, играя басы, вынужден сильнее отставлять большой палец от остальных. В первом томе «*Le Secret des Muses*» присутствуют сочинения для семи-, восьми-, девяти- и десятихорной лютен, причем требуемый тип инструмента обозначен в начале каждой пьесы (А. 7., А. 8., А. 9. или А. 10.). В начале книги (там, где преобладает аппликатура как в примере 1) семи- и восьмихорные инструменты используются несколько чаще, чем в конце, где во французских курантах, нотированных как в примере 2, господствует девяти- и десятихорная лютня. Но разница эта — совсем небольшая, можно сказать, «в пределах статистической погрешности». Все полифонические фантазии начала сборника, для которых предписана аппликатура как в примере 1, рассчитаны на девяти- или десятихорный инструмент. С другой стороны, пьеса, открывающая «секцию», нотированную как в примере 2, — Чакона (*La Chacona*, р. 60) — предназначена для семихорной лютни.

В «*Het tvveede Voeck*» все пьесы нотированы для девяти- или десятихорной лютни, хотя некоторые исполнимы и на семи-восьмихорном инструменте. Здесь, опять-таки, «Отче наш» (аппликатура как в примере 1) рассчитан на десятихорный инструмент, а, например, «Битва» («*Bataille*», р. 26; аппликатура как в примере 2) исполнима на семихорном.

В «*Regia Pietas*» (1620), рассчитанной на десятихорный инструмент, выставлены, тем не менее, аппликатурные обозначения как в примере 1.

В общем, вторая гипотеза подтверждается еще менее, чем первая. Впрочем, впору задаться вопросом: почему собрания Вале (особенно I том «*Le Secret des Muses*», в меньшей степени «*Het tvveede Voeck*») представляют собой смесь сочинений, рассчитанных на разные модели лютни? Вижу здесь два возможных ответа.

- а) В 1615 году десятихорная лютня — инструмент еще новый. Очень многие лютнисты (особенно любители) все еще пользуются девяти- или даже семи-восьмихорными инструментами. «Политика» Вале помогает каждому найти в собрании пьесы, подходящие для его инструмента (в то время как для того, чтобы сыграть остальные сочинения, возможно, придется их как-то адаптировать). К 1620 году, по-видимому, большинство лютнистов обзаводится-таки десятихорным инструментом, и «*Regia Pietas*» целиком на него и рассчитана, хотя в предисловии автор дает советы, как приспособить эту музыку к семи-восьмихорной лютне [26, 9].
- б) Присутствие разных моделей инструмента, возможно, отражает творческий путь самого Вале. Его профессиональная карьера началась, вероятно,

ок. 1600 г. — в эпоху господства семи-восьмихорных лютен (см. *Besardus*, «Thesaurus...», 1603), когда девятихорный инструмент был свежей новинкой. Эта последняя модель становится нормой около 1610 г., но вскоре десятихорная начинает ее теснить, и после 1620 г. девятихорная становится редкостью²². Можно представить, что в 1615 г. в архивах нашего лютниста должно было оставаться немало сочинений для семи-восьмихорной лютни, кои он, вероятно, и извлек на свет для публикации. Первый том «*Le Secret des Muses*» эту часть архивов, возможно, исчерпал, поскольку годом позже, в «*Het tvveede Boeck*», произведений для этих моделей лютни почти нет. В этом отношении «*Le Secret des Muses*» (том I) напоминает многие другие средне- и североευропейские лютневые антологии той же эпохи, печатные и рукописные, в которых бок о бок соседствуют произведения разных десятилетий и рассчитанные на лютню с разным количеством струн²³.

Однако можно ли использовать этот критерий (употребление той или иной модели инструмента) для периодизации творчества Вале, для отнесения того или иного произведения к раннему или зрелому периоду? Мне кажется, нет. Напомню, что к моменту публикации «*Le Secret des Muses*» Вале был еще молодым человеком: ему было немногим за 30. Произведения раннего периода, изначально сочиненные для семи-восьмихорного инструмента, могли войти в собрание 1615 года как в своем исходном виде, так и переработанными, приспособленными к девяти-десятихорной лютне. Табулатуры той эпохи — в частности, источники произведений Дж. Доуланда — изобилуют примерами подобных адаптаций. Во многих рукописях можно видеть исправления в записи басовых нот, соответствующие переходу от нотации для восьми-девятихорной лютни к таковой для десятихорного инструмента²⁴.

Вопрос о периодизации творчества Вале плавно подводит нас к третьей гипотезе.

3. Сам вопрос об эволюции творчества и инструментальной техники Вале, как мы видим, необычайно зыбкий. Мы рискуем остаться лишь с нашими предположениями, не подкрепленными никакими фактами. К моменту публикации в 1615 году фантазии для десятихорной лютни могли быть как свежесочиненными произведениями, так и переработкой пьес десяти-пятнадцатилетней давности. При этом самому возможности эволюции инструментальной техники автора, конечно, отрицать нельзя. Кажется очевидным и то, что в период обучения или в начале своей карьеры Вале мог пользоваться в основном аппликатурой *p-i-p-i*, и то, что к моменту публикации первого тома «*Le Secret des Muses*» он владел техникой *m-i-m-i*, а возможно, даже предпочитал ее²⁵. Не исключено и то, что некоторые его сочинения для семи-восьмихорной лютни с аппликатурой как в примере 1 действительно когда-то игрались им в технике *p-i-p-i*. Однако, как

²² Хотя десятихорная лютня, как я уже писал, известна с 1611 г., лютневые аккомпанементы во французских *Airs de cour*, издаваемых Балларом в Париже, вплоть до 1618 г. рассчитаны на девятихорный инструмент, десятихорный же используется позднее — с 1618 по 1643 г.

²³ См., к примеру, из печатных антологий: *Fuhrmann L. Testudo Gallo-Germanica*. Nürnberg, 1615.

²⁴ См., к примеру, уже упоминавшуюся Кёнигсбергскую табулатуру (Vilnius F15–285).

²⁵ Известны примеры и более кардинальной смены техники в биографии одного музыканта. Так, Дж. Доуланд, вероятно, пользовался техникой *thumb-under* в начале своей карьеры, но затем «переучился» на *thumb-out* (см. [6, 133]).

мне кажется, *последовательно* использовать критерий аппликатурных обозначений для периодизации творчества Вале тоже нельзя. Аппликатура первого типа (пример 1) присутствует во многих сочинениях для десятихорного инструмента, написание (или, по крайней мере, окончательную редакцию) которых вряд ли можно отнести к периоду, намного более раннему, чем издание. Также вряд ли можно считать ранней окончательную редакцию прелюдий и псалмов для десятихорной лютни из «Regia Pietas» (1620), содержащих такие же аппликатурные обозначения²⁶.

4. Что если разница в аппликатурных обозначениях — случайность, связанная с различной степенью подробности нотации в рукописях, предоставленных автором граверу для публикации, — в некоторых из них аппликатура выставлена тщательно и включает двойную черточку, обозначающую средний палец, в других же — более небрежно (как в примере 1)? Такая ситуация — не редкость в ту эпоху: например, у Пиччинини [20], несмотря на его столь обстоятельное предисловие, во многих пьесах аппликатура правой руки проставлена явно не полностью.

Будет интересно сравнить нотацию разных пьес Вале по трем критериям: (1) выписанной орнаментации, (2) аппликатуре правой и (3) левой руки.

Несмотря на то, что в предисловии к первому тому «Le Secret des Muses» подробно разъяснена система украшений и их символов [24, 8; 25, 12], Вале далеко не всегда ею пользуется в тексте произведений. Прелюдии, фантазии, обработки псалмов Лежёна, вариации на голландские и английские темы этих символов лишены. Присутствуют они лишь в пьесах французского стиля — балетах, курантах, вольтах и т. д., — однако безотносительно к тому, как нотирована аппликатура правой руки (по системе примера 1 или примера 2). Значит ли это, что трели и морденты следует играть только там, где они обозначены (т. е. только в сочинениях французского стиля)? Судя по тому, что мы знаем об исполнительстве эпохи, об относительной роли нотации, устной традиции и импровизации — вовсе нет. Речь идет только о двух способах нотации, о двух степенях ее «обстоятельности»: с включением украшений и без них. Совершенно естественно, что тем же вопросом можно задаться и по отношению к аппликатурным обозначениям.

Аппликатурные обозначения для *левой* руки дают нам еще более подходящий ключ к решению проблемы. Вале их хорошо разъясняет в Предисловии (как и аппликатуру правой руки, и украшения), но далеко не всегда ими пользуется в музыке. Наш «ключ», собственно, — в следующем факте: во всем первом томе «Le Secret des Muses» пьесы, в которых проставлена аппликатура левой руки, *всегда* имеют аппликатуру правой по системе примера 2 (*m-i-m-i*), и наоборот, *все* пьесы с аппликатурой правой руки по системе *m-i-m-i*, содержат также аппликатурные обозначения для левой (см. пример 2). С другой стороны, *ни одно* сочинение, нотированное как в примере 1, не имеет аппликатуры левой руки.

Все это, по моему мнению, подтверждает мысль о том, что аппликатурные различия между музыкой, нотированной как в примере 1, и той, что записана как в примере 2, существуют только на бумаге. Они отражают лишь разную степень подробности, с коей автор нотировал то или иное сочинение.

²⁶ Хотя сочинялись эти пьесы, по-видимому, в течение целого ряда лет, предшествующих публикации: объявления о намерении Вале опубликовать духовную музыку для лютни встречаются начиная с 1614–15 г. (см. [22, XII]).

Однако этот фактор (степень подробности), мне думается, не следует приписывать одной лишь случайности и сиюминутным намерениям автора в момент, когда он записывал сочинение на бумаге. Интересно, что подробнейшим образом (аппликатура левой + правой в системе примера 2+ украшения) нотированы чаще всего не очень сложные произведения французского стиля, которые были, несомненно, технически доступны ученикам и любителям, а более виртуозная музыка (прелюдии, фантазии, вариации на Пассамеццо) обходится лишь аппликатурой правой руки по системе примера 1. Это говорит о том, что подробными обозначениями (как в примере 2) Вале, вероятно, пользовался в педагогических целях, в соответствующем репертуаре, и что в «Le Secret des Muses» бок о бок соседствуют произведения, сочиненные в разное время и с разной целью: с одной стороны, пьесы, рассчитанные на профессионала-виртуоза (личный «концертный» репертуар автора), с другой — сочинения для учеников и любителей²⁷.

Интересно, что даже в Предисловии Вале табулатурные примеры имеют, возможно, разное происхождение. Сразу же после описания аппликатуры левой и правой рук и замечания, что «ошибиться здесь невозможно», автор приводит пример на косые линии и «лиги», означающие выдержанные ноты (как в примере 2), — начисто лишенный аппликатуры левой руки, а для правой использующий систему моего примера 1.

В «Het tvveede Voesck» ситуация несколько иная. Здесь повсеместно отсутствует аппликатура левой руки. Но подавляющее большинство произведений технически нетрудны («педагогический репертуар»?) и содержат аппликатуру правой руки по системе примера 2. Однако три самых сложных, контрапунктических сочинения — две фантазии (Л'Эпина и самого Вале) и вариации на «Отче наш» — имеют аппликатуру правой руки как в примере 1 (т. е., по моей теории, неполную).

В «Regia Pietas» (1620), как я уже писал, вся аппликатура правой руки представлена как в примере 1. Это собрание (псалмовые обработки и вариации, предваряемые прелюдиями) — самое стилистически цельное в творчестве Вале. Но и направленность его — скорее религиозная, чем педагогическая.

Попытаемся подытожить все сказанное. Картина вырисовывается следующая:

1. Эпоха Никола Вале — переходная в истории техники правой руки на лютне. В частности, для исполнения быстрых одноголосных пассажей сосуществуют два вида техники: чередование большого и указательного пальцев (*p-i-p-i*) и чередование среднего и указательного (*m-i-m-i*). Последний из них — более молодой, но постепенно завоевывающий себе сторонников (ср.: [3; 20; 24; 25]). Однако «старая» техника не умирает в одночасье; эпизодически ее применение отмечается и намного позднее.
2. Несомненно, сам Вале в своей творческой биографии прошел через обучение технике *p-i-p-i* и пользовался ею по крайней мере в ранний период своей карьеры. Позднее он по-прежнему пользуется ею для игры пассажей в нижнем голосе (см. пример 2). Однако представляется весьма вероятным, что в период издания «Le Secret des Muses» чередование среднего и указательного (*m-i-m-i*) стало для него «нормативной» техникой, а *p-i-p-i* осталось в лучшем случае техникой альтернативной. При этом покупатели изданий Вале, а также музыканты и любители, пользовавшиеся

²⁷ Как отмечает М. Ролен, преподавание лютни и разработка педагогических методик занимали важнейшее место в профессиональной деятельности Вале [22, XII–XIII, XV].

другими источниками эпохи, могли играть эту музыку привычной им аппликатурой — ведь переход к технике *m-i-m-i* не произошел у всех и повсюду одномоментно.

3. Аппликатурные обозначения в изданиях Вале часто неполны и не всегда реально отражают его технику. Нотация примера 1 сама по себе не указывает на аппликатуру типа *p-i-p-i*. Можно предпочесть играть контрапунктическую музыку аппликатурой *p-i-p-i*, а французские танцы — *m-i-m-i*. Можно также использовать *p-i-p-i* на семи-восьмихорных лютнях, а *m-i-m-i* — на девяти-десятихорных, где большой палец постоянно оказывается занятым басами. Однако аппликатурные обозначения Вале сами по себе вряд ли сильно связаны с этими соображениями. Перед нами — примеры, с одной стороны, полностью выписанной аппликатуры (пример 2), с другой — обозначенной не полностью или приблизительно (пример 1). Некоторые другие источники XVII века [20, 4; 8, 3; 9, 3] подтверждают, что отсутствие точки под буквой табулатуры может означать, в зависимости от контекста, не только большой палец, но и средний.

Если попытаться теперь сравнить историческую продолжительность господства каждого вида техники правой руки на лютне — (№1) *p-i-p-i* в позиции *thumb-under* (см. ил. 1), (№2) *p-i-p-i* в позиции *thumb-out*, (№3) *m-i-m-i* (*thumb-out*), — выяснится следующее. Первый из этих видов преобладал в течение всего XVI века и имел некоторых сторонников (хотя и резко критикуемых Безаром и Вале) даже позднее. Третий, известный в XVI веке среди испанских виуэлистов, на лютне отмечен с самого начала XVII века и к 1615–20 годам, вероятно, становится основным — он используется вплоть до наших дней на классической гитаре. Второй, хотя, по-видимому, и был известен достаточно рано, по-настоящему господствует довольно недолго — вероятно, не более 35–40 лет (примерно с 1580 до 1615–20 года), т. е. в исторической перспективе имеет черты *переходной* техники.

Можно заметить, что в начале XVII века большинство сторонников этого второго вида техники (*p-i-p-i* в позиции *thumb-out*) — среди которых Безар, Доуленд, отчасти Пиччинини — составляли люди, родившиеся до 1570–80 годов и в детстве обучавшиеся, скорее всего, технике №1 (*p-i-p-i* в позиции *thumb-under*). Натренированные с ранних лет на быстрое чередование большого и указательного пальцев, они теряют в скорости, орудуя средним и указательным²⁸. Предпочтение, оказываемое Вале, а также рядом других лютнистов его поколения²⁹, технике №3 говорит также о том, что изучать ее они начали, видимо, довольно рано (возможно, параллельно технике *p-i-p-i*). Если принять эту гипотезу, получится, что появление аппликатуры *m-i-m-i* — не в качестве отдельных, более или менее случайных решений, а в качестве осознанной системы, пусть даже альтернативной и поначалу используемой преимущественно в особых случаях (двухголосные пассажи, «диминуция + бас»), можно датировать 1590–1600 годами.

По словам Пиччинини, техника *m-i-m-i* обеспечивает большую ровность звука [20, 2, Cap. XI]. Действительно, при позиции *thumb-out* (см. ил. 2) эта техника, не использующая большой палец на первой-третьей верхних струнах,

²⁸ На это, кажется, намекает Безар в *Institutio*, приложенной к *Novus Partus* (1617), когда говорит о своем предпочтении чередования большого и указательного там, где большой не занят басами, а также там, где «диминуции особенно быстрые» (шестнадцатыми нотами) [2, 10].

²⁹ См., к примеру, рукопись для архилютни Дж. А. Дони (*Libro di Leuto di Giosepe Antonio Doni*: Ms. Perugia, Archivio di Stato; ок. 1630–40), содержащую произведения Андреа Фальконьери (Andrea Falconieri, ок. 1585–1656) и его современников.

способствует меньшей «свернутости в кулак» и, соответственно, большей свободе руки. Практика лютнистов наших дней показывает, что добиться гибкого и певучего звука легче всего в технике №1 или №3 и гораздо труднее — в технике №2. Соответственно, большинство современных лютнистов-«ренессансников» пользуются техникой №1, «барочники» — №3 (но иногда даже №1!), и мало кто осваивает технику №2. Овладение этой техникой, конечно, может принести пользу — особенно для игры пассажей на четвертой-шестой струнах (как у Вале). Но мне кажется, что настоящая статья лишний раз показала достаточно раннее появление техники *m-i-m-i* и историческую обоснованность ее применения в музыке, сочиненной начиная с 1600 года.

Использованная литература:

1. *Besardus I. B.* De modo in testudine studendi libellus // Thesaurus Harmonicus. Coloniae Agrippinae: Gerardus Greuenbruch, 1603. F. Xx–Xx4.
2. *Besardus I. B.* Ad artem testudinis, <...> breuis & methodica Institutio // Nouus Partus, siue Concertationes Musicae... Augustae..., per Daudidem Francum, 1617. [12 p.]
3. *Boquet P.* Approche du Luth Renaissance. Paris: Société Française de Luth, 1988. 227 p.
4. [Mary] Burwell Lute Tutor. Facsimile / Preface by R. Spencer. Leeds : Boethius Press, 1974. 99 f.
5. *Capirola V.* [предисловие к рукописному собранию сочинений. ок. 1517]. Chicago, Newberry Library, MS Case MSVM C. 25. (Capirola Lute MS). Facsimile: Firenze: SPES, 1981. [P. 2–7].
6. *Damiani A.* Method for Renaissance Lute. Bologna: Ut Orpheus, 1999. 194 p.
7. *Dalla Casa F.* Suonate di Celebri Auttori per l'Arcileuto Francese. Bologna, Civico Museo Bibl. Mus. MS EE 155 (c. 1759). Facsimile: Firenze, SPES. [136 p.]
8. *Gaultier D.* Aux Amateurs de L'Harmonie // Pieces de Luth de Denis Gaultier sur trois differens Modes Nouveaux. Paris, c. 1670. P. 2–5.
9. *Gaultier D.* Auertisement au Lecteur // Liure de Tablature des Pieces de Luth. De M^r. Gaultier Sr. de Neüe Et de M^r. Gaultier son Cousin. Paris, c. 1670. P. 2–9.
10. *Grijp L.P.* Introduction // The complete works of Nicolaes Vallet: in 4 vols. Vol. III. Secretum Musarum I. Utrecht: STIMU & Nederlandse Luit Vereniging, 1992. P. XXI–XXXIV.
11. *Grijp L. P.* The Ensemble Music of Nicolaes Vallet // International Lute Symposium Utrecht 1986. Utrecht, STIMU (Foundation for Historical Performance Practice), 1988. P. 64–85.
12. *Jacquot J., Sordes P.-Y., Vaccaro J.-M.* L'oeuvre pédagogique d'Adrian Le Roy // Oeuvres d'Adrian Le Roy: Les instructions pour le luth, Paris, CNRS, 1977. P. XXIII–XXXVII.
13. *Kerno P.* Nicolas Vallet, Regia Pietas ou Piété Royale, Amsterdam, 1620 : les transcriptions pour le luth du Psautier huguenot. Mémoire pour l'obtention du DEA de musicologie. Tours: Université François Rabelais, 1995 (рукопись). 77 p.
14. *Le Roy A.* A briefe and plaine Instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tableture for the Lute / A brief instruction how to plaie on the Lute by Tablatorie. London: Iames Rowbothome, 1574. 90 f.
15. *Lundgren S.* Method for the Renaissance Lute. München: Tree-Edition: Reyerman und Lundgren. Cop. 1981. 90 p.
16. *MacEvoy B.* The Renaissance Thumb-Under Lute Technique // Divisions. Vol. 1. №III (1979). P. 4–20.
17. *Mace Th.* Musick's Monument. London : T. Ratcliffé & N. Thompson, 1676. Facsimile. Paris: CNRS, 1977. 272 p.
18. *Marincola F.* Vincenzo Capirola et le luth en Italie au début du XVI^e siècle // Luths et luthistes en Occident. Paris: Cité de la Musique, 1999. P. 135–143.
19. *Newsidler H.* Wie sich erstlich einer zur Lauten schticken... // Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch. Nürnberg, bey Johan Petreio, 1536. F. a3^v–c2^v.

20. *Piccinini A.* A gli studiosi // Intaulatura di liuto, et di chitarrone. Libro Primo. Bologna: Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, 1623. P. 1–8.
21. *Robinson T.* The Schoole of Musicke. London: Tho. Este, 1603. 54 p.
22. *Rollin M.* Etude bibliographique et appareil critique // Oeuvres de Nicolas Vallet pour luth seul — Le Secret des Muses. Ed. et transcr. par A. Souris. Paris: CNRS, 1970/1989. P. XI–XLIV.
23. *Spinacino F.* Regola... // Intabulatura de Lauto Libro primo. Venetijs, per Octavianum Petrutium, 1507. F. A2.
24. *Vallet N.* Kort Berecht Inhoudende op wat maniere men dit tegenwoordig boeck genaemt Het Secretet <...> der Musen // Secretum Musarum (Het gheheymenisse der Zang-Godinnen). Amsterdam, 1615. [P. 6–8].
25. *Vallet N.* Petit discours, Contenant la maniere de se bien Seruir,<...> du present liure Intitule, Le Secret Des Muses... // Paradisus Musicus Testudinis..., Amstelodami, apud Joannem Janssonium..., 1618 (= Secretum Musarum, 2-е издание). [P. 10–12].
26. *Vallet N.* Advertissement aux amateurs de ce present livre // Regia Pietas, hoc est Psalmi Daudici concinné aptati ad modulantes fides (Pieté Royale c'est a dire: les cent cinquente Psaumes de David...). Amsterdam, 1620. [P. 8–9].