Татьяна ЗЕНАИШВИЛИ

КЛАВЕСИН ИЛИ КЛАВИКОРД? МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ ГЕОРГА СИМОНА ЛЕЛЕЙНА

Руководство по игре на клавишных инструментах «Клавикордная школа» Георга Симона Лелейна (правильнее — Лёляйна: Löhlein; 1725–1781), немецкого клавесиниста, скрипача и композитора второй половины XVIII века, оказалось первой клавирной методой, переведенной на русский язык [6]. «Школа» Лелейна в свое время пользовалась широким спросом, а он сам был известным педагогом, а также автором музыки для клавесина (девяти концертов, двенадцати сонат, шести партит и других пьес) и песен, в том числе на стихи Гете. С 1763 года Лелейн работал в Лейпциге, где организовывал ученические концерты на регулярной основе, своего рода прообраз будущей консерватории. Его трактат, впервые увидевший свет в Лейпциге в 1765 году и выдержавший ряд переизданий (1772, 1779 и далее, вплоть до 1825 года) на русском языке был опубликован в Москве — I часть в 1773 году, II часть — в 1774 году. Титульный лист русского издания гласит:

Клавикордная школа,
или краткое и основательное показание к согласию и мелодии,
практическими примерами изъясненное,
сочиненное господином Лелейном,
с немецкого на российский язык переведенное
императорского Московского университета студентом
Федором Габлитцем.

Один из сохранившихся экземпляров этого издания находится ныне в Музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Школа Лелейна не только имела большой успех в России, но и оставалась почти до начала XIX века единственным русскоязычным пособием по игре на клавишных инструментах.

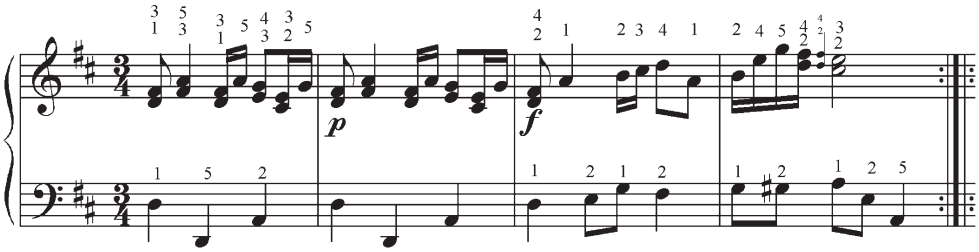
Зенаишвили Татьяна Амирановна — кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

КЛАВИКОРДНАЯ
ШКОЛА,
или
КРАТКОЕ И ОСНОВАТЕЛЬНОЕ ПОКАЗАНІЕ
къ
СОГЛАСІЮ и МЕЛОДІИ
ПРАКТИЧЕСКИМИ ПРИМѢРАМИ ИЗЪЯСНЕННОЕ,
сочиненное
ГОСПОДИНОМЪ Г. С. ЛЕЛЕЙНОМЪ,
съ
НѢМЕЦКАГО НА РОССІЙСКОЙ ЯЗЫКЪ
переведенное
ИМПЕРАТОРСКАГО МОСКОВСКАГО УНИВЕРСИТЕТА
Студентомъ
ѲЕ́ДОРОМЪ ГАБЛИТЦЕМЪ.
Печатано при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ, на иждивеніе книгосодержателя Христіана Лудвига Вевера, 1773. Года.

Г. С. Лелейн. Клавикордная школа... Титульный лист русского издания 1773 года.

Широкой популярности «Клавикордной школы» способствовала необычайная простота и доходчивость изложения, понятного даже самым неискушенным из начинающих, а также наличие в книге большого числа несложных и приятно звучащих пьес в «галантном» стиле, которые к тому же были снабжены подробнейшими (буквально над каждой нотой) аппликатурными указаниями.

1 Лелейн. Полонез (фрагмент)



В Предуведомлении автор объясняет полезность своего труда именно тем, что некоторые другие методы «начинающим учиться были почти бесполезны, ибо наперед полагали, что учащийся некоторое понятие в музыке имеет» [3].

Далее он поясняет, что многие в самом начале бросают обучение на клавикорде из-за плохих объяснений самых первостепенных вещей. Тем не менее, Лелейн полагает, что его книгу не следует рассматривать в качестве пособия, по которому можно обучаться самостоятельно, без учителя. Так, в § 4 Главы I он подчеркивает, насколько важно иметь не только хороший клавикорд,

но и хорошего учителя: тогда «и с посредственным понятием более успеха иметь можно, нежели при хорошем понятии у худого учителя» [3, *2*]. Далее в этой главе автор указывает на еще одно немаловажное условие успеха: «не надлежит жалеть денег, ибо науки дешевою ценою не продаются» [там же, *2*].

Главную ценность сам автор трактата видит в практических примерах, которые составляют около двух третей всего объема — это около четырех десятков пьес, как сольных (Менуэты, Полонезы, Жига, Марш, Аллегро, Ариетта с вариациями и др.), так и предназначенных для аккомпанемента по цифрованному басу (во второй части трактата). Пьесы, сочиненные самим Лелейном в педагогических целях, выстроены в последовательности от легких к более сложным. Последняя и наиболее развернутая композиция — Ария и восемь вариаций — завершает, по мнению автора, предварительную работу, «чтобы пальцы в порядок привесть и приготовить к большим штукам [пьесам — *Т. З.*]» (глава VIII, § 5) [там же, *64*] (факсимиле 1).

Приведенные в трактате Лелейна пьесы и примечания к ним, как говорит автор в конце Предуведомления, «довольно доказывают опытом, что сие есть наикратчайшее и способнейшее средство к научению, как приятности в игре, так и к произвождению согласия».

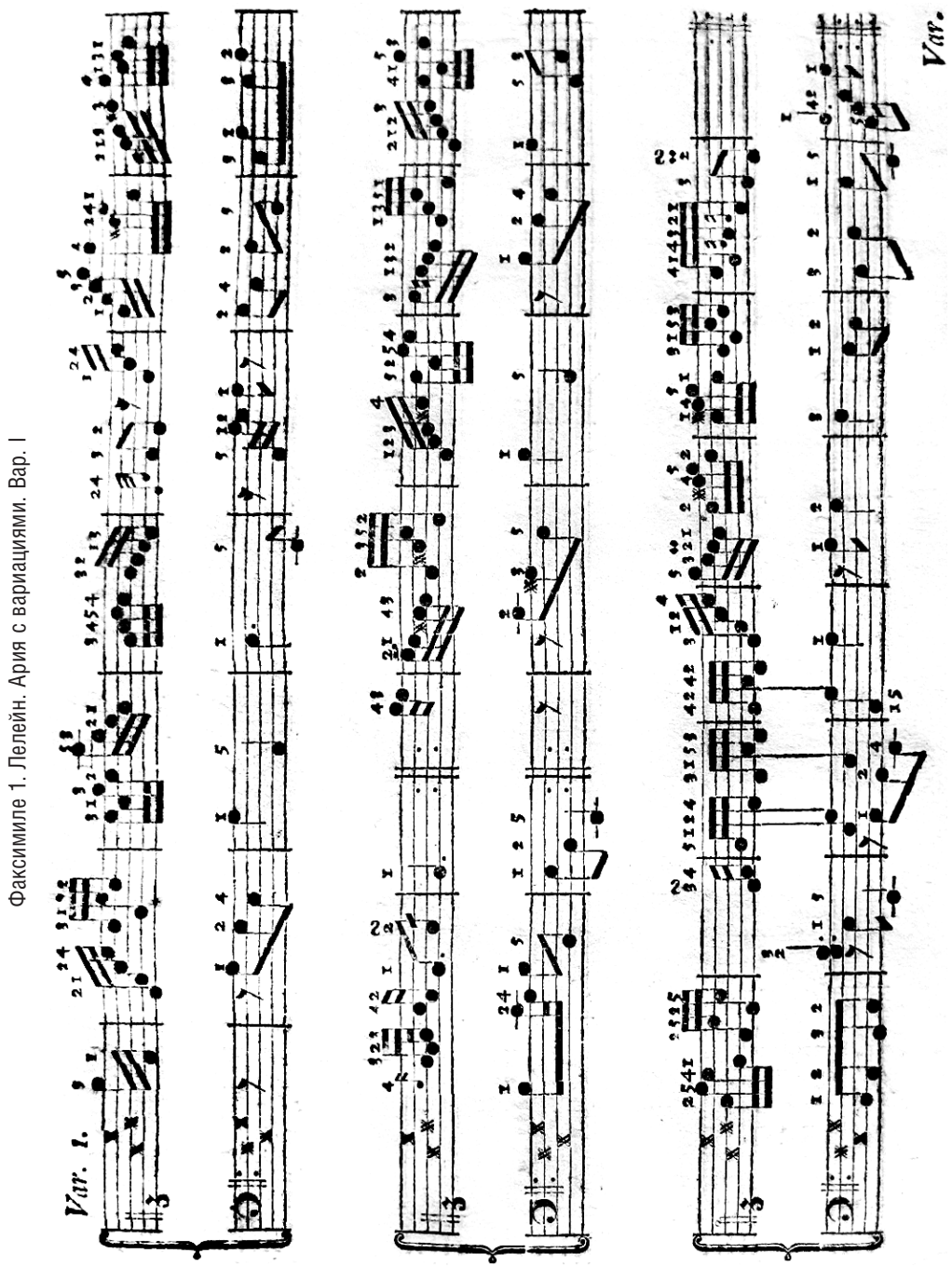
Трактат Лелейна состоит из двух частей. Первая часть содержит истолкование нот, пауз, украшений, принципов аппликатуры и артикуляции, то есть посвящена вопросам нотной грамоты, элементарной теории музыки и практическим вопросам игры[1]. Вторая часть посвящена правилам гармонии и генерал-баса, а также содержит главы о «художественных способах аккомпанировать бас» и, наконец, о «фантазировании, или играния из своей головы» (это представляет особый интерес и должно быть рассмотрено отдельно). Многие положения трактата Лелейна сохраняют свою актуальность и поныне. Стоит ли удивляться поэтому, что Даниэль Готлоб Тюрк во многих положениях своей «Клавирной школы» 1789 года [8] проявляет солидарность с позицией Лелейна, подтверждая истинность многих рассуждений последнего. Следует отметить некоторые общие для обоих авторов рекомендации: об обучении поначалу именно на клавикорде, о хорошем учителе, об избегании гримас и прочих ненужных движений тела во время игры, а также о расположении рук и пальцев на клавиатуре и др. Тем не менее, это не помешало издателям русского перевода «Школы» Тюрка в 1796 году утверждать, что мето́да Лелейна якобы уже устарела и даже стала бесполезной для большей части публики (в частности, из-за применения сопранового ключа для правой руки), хотя прошло всего немногим более двадцати лет!

Итак, после «Школы» Лелейна на русском языке появляются фрагменты «Клавирной школы» Д. Г. Тюрка под заголовком «Вступление из краткого показания игры на клавикордах», напечатанные в Санкт-Петербурге в сборнике «Карманная книжка для любителей музыки на 1796 год». Издатель публикует отрывки из книги, не называя имени ее автора, однако заверяет читателей, что тот «всеми иностранцами признан великим в теории и практике искусником» (цит. по: [1, *61*])[2].

---

[1] Аналогичным образом рассматриваются вопросы в трактате Месье де Сен-Ламбера «Клавесинные принципы» (см.: [7]), в соответствии с национальными особенностями клавесинного стиля эпохи во Франции.

[2] Автор цитируемой хрестоматии А. Д. Алексеев указывает, что им было установлено авторство Тюрка.



Факсимиле 1. Лелейн. Ария с вариациями. Вар. I

Затем в 1805 году был переведен на русский язык трактат Винченцо Манфредини «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке». Издание было выпущено в свет в Санкт-Петербурге спустя тридцать лет после его публикации в Венеции в 1775 году.

Необходимо подчеркнуть, что трактат К. Ф. Э. Баха «Опыт истинного искусства клавирной игры» [5], на который неоднократно ссылаются и Лелейн, и Тюрк, был переведен на русский язык (часть первая, 1753 г.) лишь в 1994 году в стенах Московской консерватории (в качестве дипломной работы Е. Юшкевич, выполненной под руководством проф. И. А. Барсовой). Публикация перевода первой части трактата была осуществлена издательским домом «Earlymusic» в Санкт-Петербурге в 2005 году.

Упоминание этих важных клавирных трактатов в порядке их появления на русском языке позволяет выявить некоторые терминологические особенности. На первый взгляд использование названия «клавикорд» (или клавикорды) в определенное время в России часто трактуется как эквивалент термина «клавир». Так, оригинальные заглавия трактатов со словами «Klavierschule» или «Klavierspiel» переводились с немецкого языка по-разному в разные периоды:

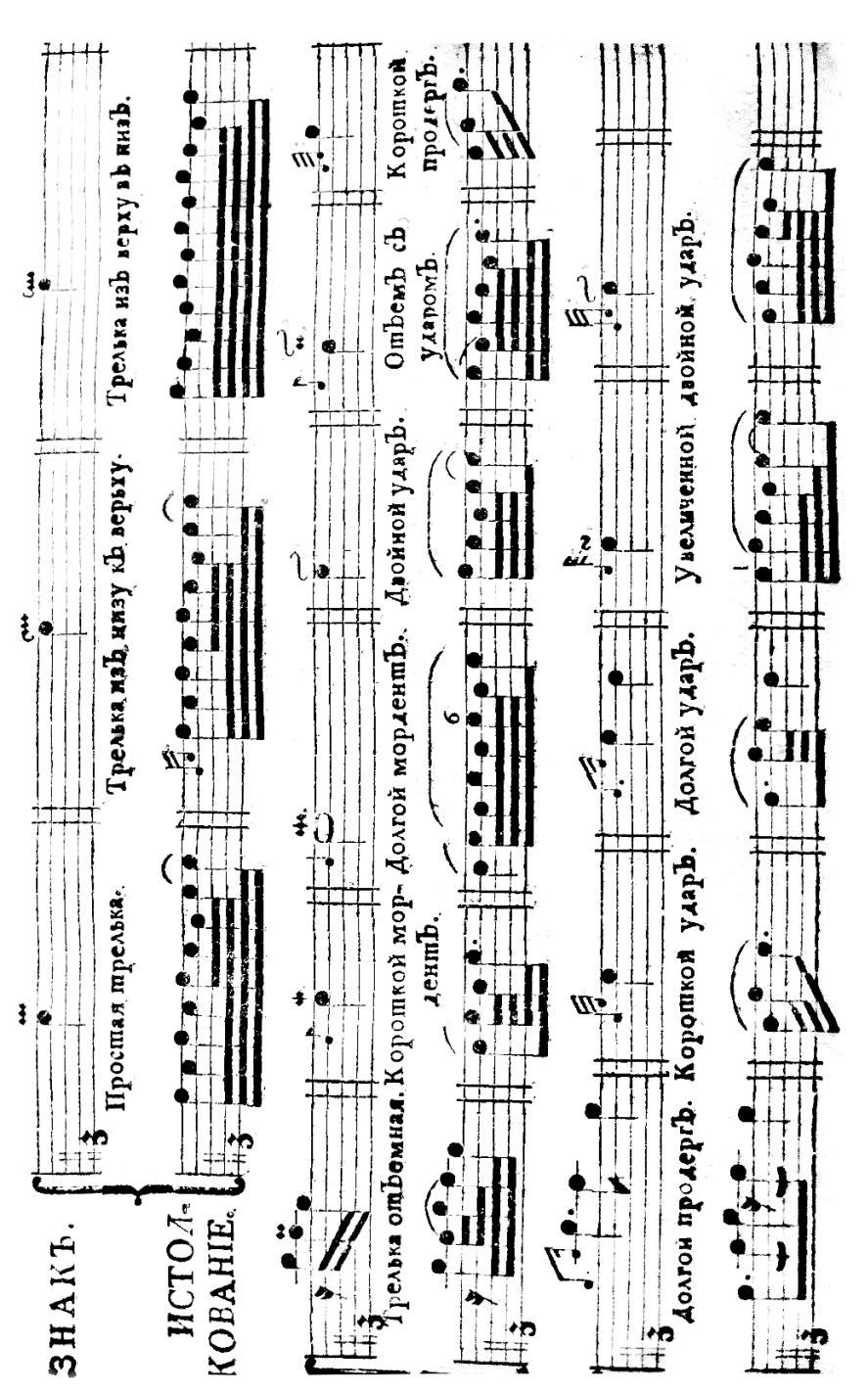
- в 1773 году как «Клавикордная школа» («Clavier-Schule») Лелейна;
- в 1974 году как «Клавирная школа, или руководство по фортепианной игре» («Klavierschule, oder Anveisung zum Klavierspielen») Тюрка;
- в 2005 году как «Опыт истинного искусства клавирной игры» («Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen») К. Ф. Э. Баха.

Термин «*клавикорд*» получил распространение в России в XVIII — начале XIX века. Как пишет российский исследователь истории клавесина В. А. Шекалов, «будучи переводом термина “клавир” в его узком смысле, клавикорд принял на себя не только это узкое, но и более широкое значение термина, то есть *собирательное для всех струнных клавишных инструментов*» [4, *8*].

Подтверждение широкому применению в России названия «клавикорды» находим и в художественной литературе. Княжна Марья Болконская в «Войне и мире» Л. Н. Толстого играла на клавикордах: «Из дальней стороны дома, из-за затворенных дверей слышались по двадцати раз повторяемые трудные пассажи Дюссековой сонаты» (глава XXIII первой части первого тома романа). Речь идет о сочинении Яна Дусика (1760–1812), автора большого числа сонат для фортепиано в классическом стиле. К тому же, весьма очевидно, что клавикорд не так уж легко расслышать «из-за затворенных дверей» и, вероятнее всего, подразумевается фортепиано. Да и сам Толстой далее (в главе IV третьей части той же книги) упоминает уже оба названия (клавикорды и фортепиано) для одного и того же инструмента княжны Марьи.

Однако вернемся к Лелейну. Свой трактат он прямо и начинает с объявления преимущества клавикорда перед другими инструментами в отношении его совершенств, упоминая «самых наискуснейших людей», которые на нем упражнялись, и в первую очередь, «славного сочинителя Баха» (имеется в виду К. Ф. Э. Бах), а также Марпурга и Зорге. В этом вступительном пассаже пока еще не ясно, идет ли речь вообще о клавишных инструментах, либо именно о клавикорде. Но уже в § 3 первой главы сомнения рассеиваются: «В начале до́лжно иметь хорошия *клавикорды*, и чтобы оные всегда настроены были; <...> Что же *клавикорды* для начатия суть лучше *клавицимболов* [клавесинов — *Т. З.*] и *пианофорте*, есть неоспоримо» [3, *1*].

Факсимиле 2. Лелейн. Таблица украшений (Глава VI § 4)



Следующее положение Лелейна проявляет очевидное воздействие взглядов К. Ф. Э. Баха (его «Опыт истинного искусства клавирной игры» оказал сильное влияние на немецкие клавирные трактаты второй половины XVIII века, в частности, Лелейна и Тюрка):

«Опытом известно, что учащийся на сих последних инструментах [пианофорте — *Т. З.*] никогда не может иметь такой нежности в ударении и выдерживании, как на клавикордах; а когда же уже несколько играть умеет, тогда должно приучать пальцы к *клавицимболам*, чрез что получается сила в игре и проворство в пальцах» [там же].

Тюрк пишет в § 2 своей «Клавирной школы»:

«Для учения клавикорды, по крайней мере, в начале, бесспорно лучше всего; ибо ни на каком ином инструменте нельзя так хорошо снискать тонкости в игре, как на нем. Если впоследствии к ним присовокупляется клавесин или хорошее прочное фортепиано, то тем большая польза произойдет из того учащемуся: ибо от игры на сих инструментах получат пальцы большую силу и упругость, нежели от клавикордов. Но, чтоб не потерять вкуса в игре, не должно беспрестанно играть на клавесине и тому подобном. Не могущий иметь обоих вместе *пусть лучше изберет клавикорды*» (цит. по: [1, *62*]; курсив мой. — *Т. З.*).

В этих высказываниях легко просматривается позиция К. Ф. Э. Баха, который в § 15 вступления к своему популярному трактату пишет по этому поводу следующее:

«Каждый клавирист должен иметь в своем распоряжении как хороший клавесин, так и хороший клавикорд, чтобы играть пьесы попеременно на обоих. Кто хорошо играет на клавикорде, тот сможет так же хорошо играть и на клавесине, но не наоборот. Итак, чтобы научиться хорошему исполнению (туше), надо пользоваться клавикордом, а чтобы развить необходимую силу пальцев — клавесином...» [2, *26*].

Подчеркнем, что в трактате Лелейна особую ценность представляют его размышления о специфике клавикордного туше. Так, в главе VIII «О мелодии и самой игре» после представления двух десятков пьес, занимающих более половины всего объема первой части трактата, автор рассуждает о приемах игры:

«Понеже играние на Клавикордах от *удара* (*touche*) зависит, то надобно пальцами сообразуясь с воображением и страстями [аффектами — *Т. З.*] ударять, и ими будто говорить, дабы тем слушателей привесть в те страсти, в которые сочинитель хотел их привлечь» (§ 13) [3, *66*].

После этого Лелейн неожиданно делает выпад в сторону псевдосочинителей музыки (скорее всего, имея в виду неумелых учеников, вообразивших себя композиторами):

«Но ежели он сам при сочинении ничего не думал и не чувствовал, как можно от игрока требовать, чтобы произвел что-нибудь, где ничего не находится?» [там же].

После чего заключает, что не всем следует заниматься этим делом:

«Того ради надобно, чтобы Музыкант имел чувствительную душу, которая скоро может приходить в страсть; ежели он сего не имеет, то лучше ему учиться какому-нибудь ремеслу, нежели какой свободной науке» [там же].

Далее в § 14 Лелейн продолжает свои рассуждения об особенностях туше на клавикорде:

«Как в клавикордной игре все зависит от удара, то надобно стараться, чтоб сей удар был приличен штуке [пьесе — *Т. З.*]: так, например, *веселую* должно играть, ударяя клавиши плавно, скоро, но выражательно и ясно. *Шутливая* требует такого же удара. *Печальная* штука напротив того требует, чтобы совсем был удар не скор, выдержан и будто бы один тон с другим связан. А многими манерами не должно оную украшать; ибо через то оная получает безобразный вид» [там же, *66–67*].

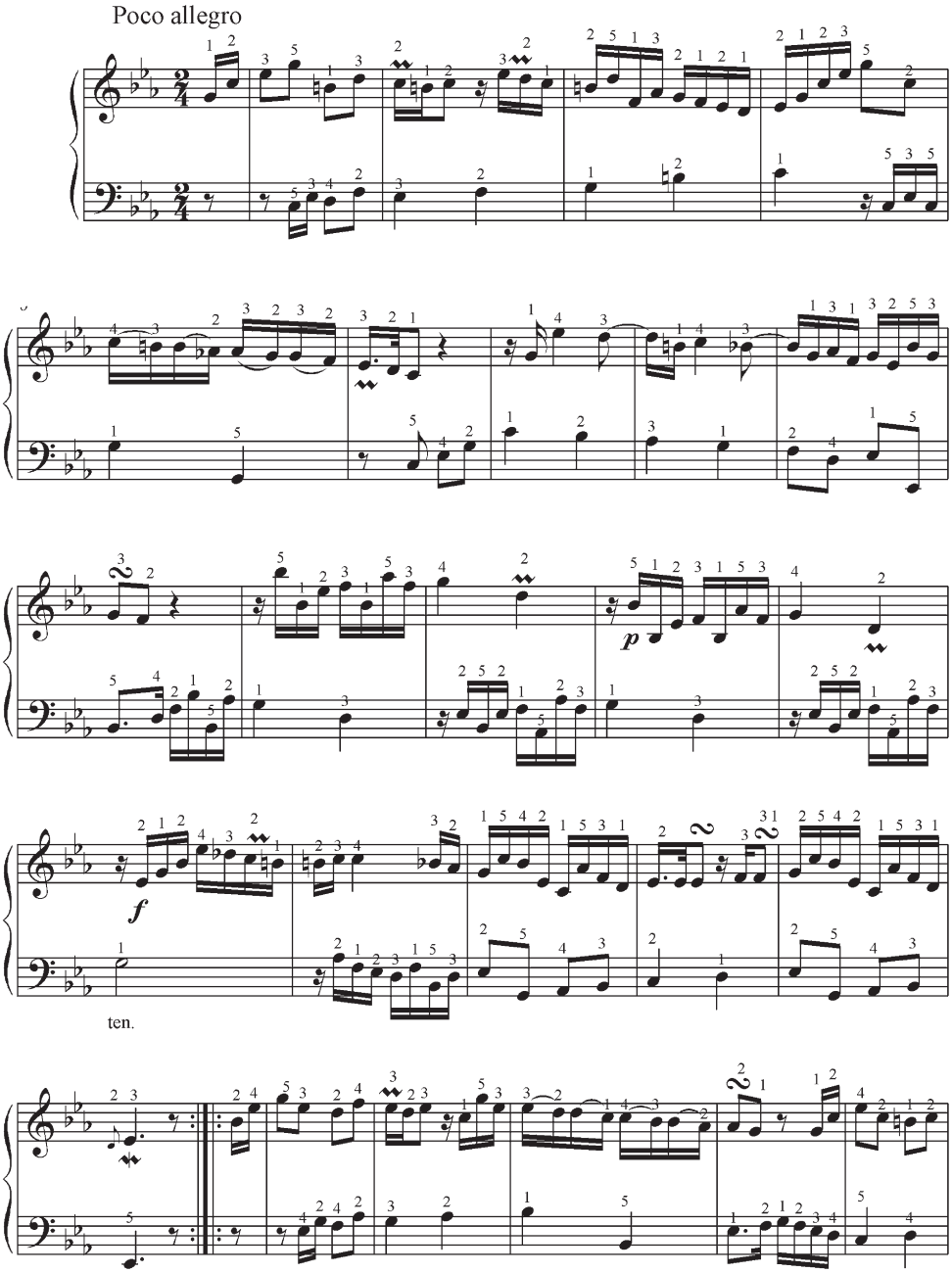
Манеры или украшения, расшифровки которых в соответствии с «галантным» стилем практически полностью совпадают с объяснениями украшений у К. Ф. Э. Баха, вызывают особый интерес в связи с их русскими наименованиями. Вероятнее всего, мы обязаны переводчику следующими характерными названиями:

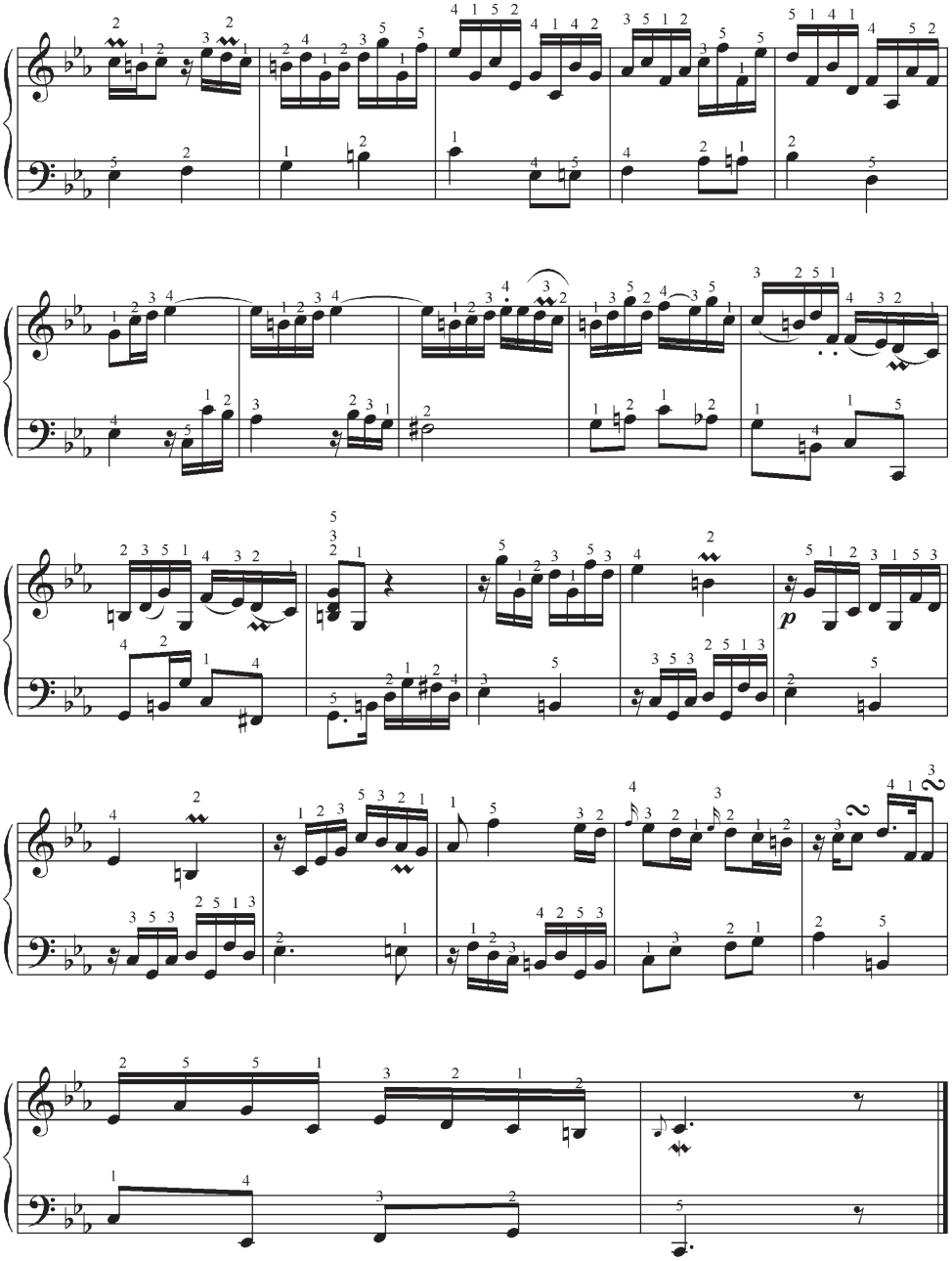
— *двойной удар* (группетто),
— *короткий* или *долгий удар* (аншлаг)
— *короткий или долгий продерг* (куле или шлейфер),
— *предударение* или *отъем* (форшлаг),
— *простая трелька* (трель с нахшлагом),
— *трелька отъемная* (шнеллер),
— *разломывание* (арпеджио),
— *налишек* (аччакатура).

Остается лишь сожалеть, что столь колоритные наименования не вошли в обиход в качестве «русской терминологии» для обозначения манер (см. факсимиле 2 на с. 196).

Внимательное изучение указаний Лелейна в его пьесах заставляет задуматься об артикуляции, нередко проявляющейся именно благодаря аппликатуре. Обращает на себя внимание и тот факт, что собственно артикуляционных указаний в пьесах немного. Возможно, автор считал это уже более сложной задачей и поэтому для начинающих как бы «зашифровывал» тот или иной способ артикуляции посредством аппликатуры. Поясним это, обратившись к пьесе Лелейна «Poco allegro», приведенной нами ниже целиком со всеми имеющимися авторскими пометами (пример 2, с. 199–200). Данная пьеса содержит подробнейшие аппликатурные указания (практически над каждой нотой), которые в ряде случаев предопределяют артикуляцию, не обозначенную с помощью лиг. Так, в третьем такте четыре нисходящие шестнадцатые на вторую четверть в правой руке требуется сыграть чередующимися первым и вторым пальцами, что обеспечивает исполнение нот попарно. Впрочем, уже через такт (в пятом такте) появляется подобная артикуляция, выписанная автором вместе с нужной аппликатурой для рельефного произношения характерного мотива «вздоха». Еще одно подобное указание артикуляции по две ноты встречается в двух последних тактах восьмой строки. В этом случае аппликатура не подсказывает артикуляцию, обозначенную здесь лигой. Зато в четвертом от конца такте такой же нисходящий мотив будет исполняться в соответствии с аппликатурой не по две, а по четыре ноты.

2 Лелейн. Poco allegro





В примечании к этому «Allegro» Лелейн говорит, что оно «может быть для начинающих несколько трудно». Очевидно, что в этой пьесе ученик, помимо исполнения украшений, сталкивается с определенными сложностями, касающимися именно артикуляции. В этом вопросе требуется уже

некоторая подготовленность ученика, тем более что в трактате об этом еще не шла речь.

Впрочем, в последней, IX главе первой части «О справедливом чтении нот» Лелейн все же упоминает о разных способах артикуляции, замечая, что таким образом на клавикорде можно подражать движению смычка и придавать пьесам совсем «другой вид» (§ 5) [3, *69*]. Также он отмечает необходимость подчеркивать диссонансы (*несогласные тоны*) с помощью динамического нажима (*большей силы в ударении*), объясняя, что это служит украшению, как и цвета в живописи (§ 4) [там же, *68*]. Кроме того, в самом конце первой части трактата Лелейн упоминает о целом ряде важных моментов (правиле «перепунктира» в § 7 [там же, *69*], способах арпеджирования или *разломывания* аккордов и применении аччакатуры в § 9 [там же, *70*]), но не позволяет себе остановиться на этом сколько-нибудь подробнее. Он сам объясняет далее, что это не входит в задачи «такой книги, как эта» (§ 10 [там же]), подчеркивая, таким образом, ее наипервейшее предназначение для начинающих обучение.

Завершая знакомство с первой частью трактата Лелейна, хочется процитировать его заключительные слова, с которыми нельзя не согласиться, — о том, что «приятность в музыке» невозможно объяснить никакими правилами:

«Когда музыкант имеет *понятие* и *чувствие*, то сие ему больше помогает, нежели все скучно сысканные правила, <...> ибо свободные науки и художества зависят больше от понятия, нежели от прилежания: а оба дарования соединенныя делают искуснаго человека» [там же].

Использованная литература:

1. *Алексеев А. Д.* Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. Киев: Музична Украина, 1974. 168 с.
2. *Бах К. Ф. Э.* Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга первая, 1753 / Перевод и комментарии Е. Юшкевич. СПб.: Earlymusic, 2005, 169 с.
3. *Лелейн Г. С.* Клавикордная школа, или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии практическими примерами изъясненное. Перевод Ф. Габлитца. Предуведомление автора. Ч. 1, 2. [М.]: Х. Л. Вевер, 1773–1774.
4. *Шекалов В. А.* Чем восхищалась Ирина Федоровна Годунова, или Четыреста двадцать лет клавесину в России (четыре вопроса к одной цитате) // Старинная музыка. 2006. № 1–2. С. 6–10.
5. *Bach C. Ph. E.* Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Teile 1, 2. Berlin: George Ludewig Winter, 1753, 1762. 341 S.
6. *Löhlein G. S.* Clavier-Schule, oder kurze und gruendliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erklaeret. Leipzig und Züllichau: Frommann, 1765. 190 S.
7. *Saint Lambert M. de* Les principes du clavecin, contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tablature & le clavier... P., Christophe Ballard, 1702. 68 p.
8. *Türk D. G.* Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen. Leipzig u. Halle: Auf Kosten des Verfassers; in Kommission bey Schwickert in Leipzig, und bei Hemmerde und Schwetschke in Halle, 1789. 4 Bll., 408 S., 6 Bll., 15 S.