

В. А. ШЕКАЛОВ

**Клавесинная
культура
XIX–XX веков:
этапы и формы
возрождения**

История культуры знает немало примеров инструментов-символов. Лира — символ Аполлона

и искусства в целом; орган — музыкальный символ западной церкви, фортепиано — символ европейской музыкальной культуры новейшего времени. Одним из главных символов светской музыки Европы XVI–XVIII столетий является клавесин. (Под этим названием здесь и далее имеется в виду весь класс клавишных струнно-щипковых, перьевых инструментов — *Kielinstrumenten*, включающий также верджинел и спинет¹. Он широко использовался как сольный, ансамблевый инструмент, служил опорой оркестра, оперных постановок. В тот период сложи-

лись крупные национальные школы клавесинного производства, клавесинной музыки, исполнитель-

ства. Бартоломео Кристофори, в конце XVII века заменивший щипковый принцип звукоизвлечения ударным и назвавший новый инструмент *gravicembalo col piano e forte*, вряд ли предполагал, что его изобретение под названием фортепиано через столетие вытеснит клавесин. Тем не менее, это произошло вследствие изменения музыкального стиля, предъявлявшего к инструменту новые требования, главным из которых стала способность передавать гибкие динамические изменения, постепенное усиление и ослабление силы звука (*crescendo e diminuendo*),

которой не обладал клавесин (как и орган). Позднее к достоинствам фортепиано прибавилась правая (демпферная) педаль — «душа рояля» (А. Г. Рубинштейн), неотъемлемая составляющая фортепианного исполнительства. Фортепиано казалось идеальным инструментом, клавесин — всего лишь его несовершенным предшественником.

Почему же этот отвергнутый естественной эволюцией инструмент вновь стал популярен в XX веке? В данной статье мы попытаемся дать ответ на этот вопрос, рассмотрев сквозь призму возрождения клавесина *эволюцию понимания музыкально-исторического процесса*.

История искусства обычно трактуется в первую очередь как история творчества. История *художественной культуры* рассматривает в совокупности развитие творчества, исполнительства, искусствоведения, художественной критики, организации культуры, культурной жизни и многое другое. Исследования музыкальной культуры прошлого ведутся в последнее время достаточно активно. Тем не менее, даже в легко доступных для изучения последних двух столетиях остается немало белых пятен. Так, малоизученным остается процесс возрождения старинной музыки, шире — проблема соотношения в культурной жизни прошлого продукции композиторов-современников и наследия.

До второй половины XVIII столетия в европейской музыкальной практике понятия «классический репертуар» не существовало. Большинство музыкантов, будучи и композиторами, и исполнителями, представляли публично в первую очередь собственные сочинения. Сами факты изучения, тем более исполнения сочинений прошлого наряду с современными, стали показателем нового эстетического и этического уровня культуры. Это происходило по мере того, как на музыку — гораздо позже, чем на другие искусства — распространялся принцип **историзма**, и как параллельно теряла свои позиции теория **«прогресса в искусстве»**. Сегодня трудно себе представить, сколь медлен-

но это происходило. Ц. Кюи в 1860–70 годы писал, что музыка Баха и Генделя «очень устарела и мало нас удовлетворяет <...>, давит слушателя своим однообразием, бесстрастием и формализмом», что произведения Гайдна «еще не музыка, а только игра в звуки, <...> лишенная всякого намека на выразительность и страстность»²; что в увертюре к «Волшебной флейте» Моцарта «музыки совсем нет, а только лишь ловкие и бойкие сплетения голосов»³. Кто слышал сегодня хоть одну из пятнадцати опер Кюи? И кто не слышал опер Моцарта?

Между тем эти слова видного русского композитора и критика, опубликованные в столичной газете, выражали если не всеобщее, то доминирующее убеждение в превосходстве «нового» над «старым». А написаны они были по поводу «Исторических концертов», организованных в Петербурге в 1869 и 1870 г. Иоганном Промберггером, членом Санкт-Петербургского Филармонического общества, в которых был дан обзор развития музыки, начиная с григорианского пения. Ранее, в 1853 г., первые такие концерты в России, посвященные клавирной и камерной музыке, организовал Мортье де Фонтен. Они также вызвали активную полемику и восторженные отклики ряда петербургских музыкантов — А. Н. Серова, В. Ленца, но, в отличие от концертов Промберггера, не имели финансового успеха. «Исторические концерты» фортепианной музыки Антона Рубинштейна сезона 1885/86 гг. имели мировой резонанс благодаря не только масштабу великого артиста, но и изменению культурного контекста.

Началось же это движение на Западе. Уже с 1832 г. Ф. Ж. Фетис, первым выступивший против теории «прогресса в искусстве», начал организовывать «Исторические концерты» в Париже. Его инициативу подхватили другие музыканты, и такая форма стала главной в практической пропаганде старинной музыки вплоть до первой трети XX века. Концертная активность опиралась на стремительно развивающееся историческое музыковедение и примыкающую к нему изда-

тельскую деятельность. Начинается эпоха т. н. «денкмелеров» (Denkm(ler der Tonkunst — под таким названием издавались памятники музыкального искусства немецкоязычных стран) и «полных собраний сочинений» — И. С. Баха (46 тт., 1850–1900), Генделя (93 тт., 1858–1903), Палестрины (33 тт., 1862–1907), Шюца (18 тт., 1885–1927), Свелинка (12 тт., 1894–1901, все — Лейпциг), Рамо (18 тт., Париж, 1896–1924).

Но издания сами по себе еще не обеспечивали исполнения. В лучшем положении находилась хоровая музыка, в которой церковь искала воплощение чистого и одухотворенного религиозного духа, а романтики — монументальность, страстность и драматизм. В хоровой музыке разных эпох вообще больше преемственности, чем в инструментальной: голос консервативен по своей природе, а инструменты и техника игры на них эволюционируют стремительно. Поэтому инструментальная музыка прошлого возрождалась медленнее.

Особенно это касалось клавирной музыки. Ни один инструмент не претерпел за сто лет такого изменения, как клавир⁴, и ни один не был (и остается) так далек от духа и буквы романтизма, как клавесин. Уже для поздних произведений Гайдна и Моцарта, тем более для музыки Бетховена, средства клавесина недостаточны, а попытка исполнить на нем сочинения романтиков воспринимается как грубая пародия. Напротив, исполнять клавесинную музыку на фортепиано вполне возможно, более того, XX век дал убедительные образцы ее фортепианной интерпретации (достаточно назвать имена Н. Голубовской, Г. Гульда, Г. Соколова). Но в XIX в. эта музыка и романтически трактуемое фортепиано казались чуждыми друг другу; поэтому мало кто из пианистов уделял ей более чем эпизодическое внимание.

Но *вопрос, играть или не играть* старинную клавирную музыку был не единственным, стоявшим перед артистом. Для тех, кто решал его положительно, неизбежно вставал *второй вопрос: «как играть»*. Анализ многочисленных редакций, высказываний

музыкантов, исторических фактов говорит о том, что доминировало стремление найти в старинной музыке черты, сближающие ее с современной (т. е. романтической) или даже *привнести* в нее эти черты⁵. Стремление к сохранению верности автору, произведению, стилю, т. е. к тому, что впоследствии получило название *аутентичного* исполнения, возникало реже. Но именно среди немногих музыкантов, озабоченных означенными проблемами, и возникло убеждение во взаимосвязи между характером композиций и инструментом. Именно под влиянием этих убеждений Антон Рубинштейн, целью которого было «идеальное стремление исполнить их [произведения] в духе авторов»⁶, сформулировал программную для всего возрождения старинного инструментария мысль о том, что «инструменты всех времен имели звуковые краски и эффекты, которых мы на нынешних инструментах не можем передать», что фортепиано «не прогресс в смысле исполнения произведений *добетховенского времени*»⁷ (правда, Рубинштейн высказал эти мысли, когда практическое возрождение клавесина уже началось). Для артистов этого типа вставал и *третий вопрос: «на каком инструменте играть?»*

Вопрос этот имел и имеет разные варианты, «подвопросы». Первый из них — «с инструментами какого типа в действительности связаны и насколько связаны те или иные клавирные сочинения прошлого?» Не во всех случаях этот вопрос решается однозначно; споры о том, например, для какого инструмента написаны некоторые произведения И. С. Баха, не утихают по сей день. Второй вариант вопроса: «На каком инструменте лучше исполнять их в условиях современной концертной практики?» Ведь клавирная музыка и все типы старинных клавиров не рассчитаны на большие концертные залы. Так не лучше ли играть ее все-таки на современном фортепиано, используя все его динамические, тембральные ресурсы? Наконец, перед музыкантом, теоретически решившим для себя эти и подобные вопросы все же в пользу клавесина (вопрос о клавикорде, тем

более раннем фортепиано поднимался гораздо реже), вставал практический, чаще неразрешимый вопрос: где взять пригодный для использования инструмент?

Последняя проблема и сегодня решается нелегко, тогда же ценность старинных инструментов еще не была осознана. Многие уничтожались; так, во время больших холодов 1816 года инструменты, после Великой французской буржуазной революции, конфискованные у дворянства и хранившиеся в Парижской консерватории, просто пошли на дрова, среди них около сотни клавесинов. Другие переделывались в фортепиано или хранились исключительно как произведения декоративно-прикладного искусства. Однако стремление узнать историческую правду (а затем — очарованность ею) оказалось сильнее сложностей, порожденных поиском инструментов, приведением их в игровое состояние, освоением новой техники, и процесс возрождения клавесина начался.

Этот процесс был вызван актуализацией огромного пласта, связанной с клавесином музыки и надеждой отыскать с его помощью утраченные стилистические основы ее интерпретации. «Для исполнения клавесинных композиций требуется инструмент, для которого они задуманы, и из способа игры, звукового характера, сущности которого они выросли, т. е. сам старинный клавесин. Либо играйте Баха, Генделя и других героев старого клавира достойным образом, либо по меньшей мере вовсе не касайтесь их клавирных произведений!», — с таким темпераментным воззванием выступил на рубеже столетий основатель Международного музыкального общества Оскар Флейшер⁸. Как и любой культурно-исторический процесс, клавесинный ренессанс связан с другими процессами — в первую очередь с возрождением старинной музыки, которое, в свою очередь, было частью стремления к полному освоению культурного наследия — но обладает собственной логикой и **этапами развития**. Кратко характеризуем эти этапы.

I. 1837–1888 гг. Несмотря на прекращение производства клавесинов, утверждающийся

в различных областях культуры принцип *историзма* пробуждает интерес к старинному инструментарию. Он проявляется в коллекционировании (Фетис и др.), организации музеев музыкальных инструментов (Парижской консерватории, 1864, Брюссельской консерватории, 1877 и др.), международных выставок (Лондон, 1872), исследованиях, концертной деятельности отдельных энтузиастов клавесина.

Большая часть выявленных фактов использования в публичных концертах сохранившихся старинных инструментов в XIX веке связана с Англией. Игнац Мошелес первым (в Лондоне в мае 1837) в трех концертах цикла «Исторические вечера клавирной музыки» исполнил пьесы Скарлатти, Генделя, Баха и их современников на клавесине (Шуди 1771 г.), повторив цикл в следующий сезон. Лишь почти двадцать лет спустя его примеру последовал Чарльз Сэлэмен, затем Эрнст Пауэр, Карл Энгель, Иоганн Хайнрих Бонавиц, Фредерик Босковиц, Альфред Хипкинс. Луи Дьемер во Франции не только использовал в своих концертах клавесин, но и организовал «Общество старинных инструментов» (1889), в ансамбль которого входили также различные виды виол.

II. 1888–1912 гг. Начало нового этапа ознаменовало изготовление в 1888 году конкурирующими французскими фирмами Эрар и Плейель первых «современных» клавесинов. Инструменты начинают изготавливать и в Англии (с 1896, А. Долмеч), Германии (с 1899, В. Хирл и др.). Главной клавесинисткой этого (и следующего) периода стала Ванда Ландовская, сделавшая борьбу за утверждение клавесина на концертной эстраде смыслом и содержанием своей жизни. О масштабе ее деятельности свидетельствует география и интенсивность гастролей, в том числе по всей европейской части России, а о напряженности борьбы — острота дискуссий в прессе и на специальных международных музыковедческих конгрессах. Завершает период создание фирмой Плейель (по инициативе и под наблюдением Ландовской) новой модернизированной модели

концертного клавесина, обладающей широкими техническими возможностями, но значительно отходящей от типичных исторических образцов.

III. 1913–1948 гг. Открытие в 1913 г. первого в XX веке класса клавесина в Берлинской Высшей музыкальной школе под руководством Ландовской означало официальное признание клавесина и начало профессиональной подготовки новых поколений клавесинистов. Период отличается (1) интенсивными экспериментами многочисленных европейских фирм в области производства модернизации клавесина, (2) использованием этого модернизированного клавесина в композиторском творчестве, в первую очередь в русле неоклассицизма (М. де Фалья, Ф. Пуленк, К. Орф) и (3) расширением географии процесса, в который включаются США, Южная Америка и на непродолжительное время — СССР (Эрмитажные концерты 1932–1935 гг.). Закрытие Эрмитажных концертов, в которых на трехмануальном клавесине 1911 г. играли Н. Голубовская, А. Каменский, И. Браудо, выявляет отношение к данному процессу коммунистического режима.

IV. 1949 — конец 1970-х гг. Начало *аутентизма* в производстве и исполнительстве определяет специфику послевоенного периода. В 1949 два молодых выпускника Гарварда Фрэнк Хаббард (Frank Hubbard) и Уильям Даудом (William Dowd) совершили своего рода революцию в изготовлении клавесинов, начав изготавливать их в точном соответствии с историческими прототипами. Для этого периода характерно (1) почти полное выявление исторических клавесинов и их интенсивное изучение; (2) сосуществование исторического и современного клавесина, разных исполнительских школ; (3) широкое использование клавесина в различных стилистических сферах музыкального творчества (от алеаторики до джаза и рок-музыки); (4) развитие организационных форм (классы клавесина, клавесинные конкурсы, фестивали, симпозиумы, журналы).

В СССР в этот период поставляются в ограниченном количестве модернизированные

инструменты фирм ГДР. Клавесин функционирует как инструмент «музыкальной оппозиции», связанный и со старинной музыкой, и с музыкальным авангардом (А. Волконский, А. Шнитке, С. Губайдулина, А. Денисов, А. Любимов и др.).

V. Приблизительно с 1980-х годов начинается новый этап. Признание клавесина практически во всем мире, сколько-нибудь ориентированном на европейскую культуру; почти полное вытеснение модернизированных клавесинов аутентичными; стремление к всеобъемлющему освоению практики исторического исполнительства и самой клавесинной музыки прошлого, включая мастеров «второго плана», господство аудиозаписей «полных собраний сочинений» на аутентичных инструментах — черты данного этапа. Для нашей страны показательно открытие классов клавесина в Московской, Санкт-Петербургской, Казанской и других консерваториях, появление не только сравнительно большого числа ансамблей старинной музыки и клавесинистов, концертов, фестивалей, но и клавесинных мастеров.

Надежды деятелей раннего этапа возрождения, безусловно, оправдались. Клавесин, как и другие старинные инструменты, помог заново осознать и ощутить красоту огромного пласта музыкального наследия. Как при реставрации старинных икон или фресок, чистые краски подлинников засияли гораздо ярче, когда были очищены позднейшие «поновления». Сейчас никому и в голову не придет говорить о «несовершенстве» клавесина в сравнении с фортепиано: мы знаем, что это разные инструменты и любим оба; ясный, отчетливый, прозрачный тембр клавесина стал характерной краской XX века. Однако завершением процесса возрождения можно будет считать лишь тогда, когда клавесин станет столь же доступен любому любителю, как и его младший родственник — фортепиано.

¹ Струны *клавесина* (старин. клавицимбал, франц. clavecin, итал. clavicembalo, нем. Cembalo, Kielflügel, англ. harpsichord, голл. Klavi-

cimbel и др.) при нажатии клавиши зацепливаются особыми плектрами, которые делались преимущественно из вороньих перьев (отсюда одно из назв. всего семейства — Kielinstrumenten, от нем. Kiel — перо), позже из кожи, в XX в. также из пластмассы. Может иметь до трех клавиатур (мануалов), до 4–5 рядов струн (регистров) и объединяющую клавиатуры *копулу*, что позволяет осуществлять различную регистровку. Разная длина струн, натянутых под прямым углом к линии клавиатуры, рождает крыловидную форму корпуса. Разновидности клавесина, многоугольный *спинет* (ит. spinetta, фр. épinette и др.) и прямоугольный *верджинел* (англ. virginal), струны которых расположены, соответственно, под углом к клавиатуре или параллельно ей, имеют лишь один регистр. Вертикальная разновидность клавесина — *клавицитермум*.

Другой старинный клavier, *клавикорд* (нем. Clavichord, фр. clavichorde, manichorde и др., от лат. ключ и греч. — струна) имеет форму прямоугольного ящика, струны натянуты параллельно клавиатуре, расположенной в продольной стенке. Звук извлекает металлический штифт, тангент, на заднем конце клавиши: при нажатии клавиши он прижимается к струне и делит ее на звучащую и заглушенную части.

Допускал тонкую нюансировку, но из-за слабости звука был учебно-бытовым инструментом.

² [Кюи Ц. А.] Два исторических концерта // СПб. вед., 1870, 25 марта.

³ Кюи Ц. А. Избранные статьи / Сост., автор вступит. ст. и примеч. И. А. Гусин. Л., 1952. С. 113.

⁴ Термин «клавир» используется обычно как собирательное название ряда клавишных музыкальных инструментов XVI–XVIII вв., в первую очередь струнных (клавесин, клавикорд, раннее фортепиано), иногда и духовых (орган, позитив). Отделение органа, а затем фортепиано от других типов клавира происходило постепенно в XVIII в.

⁵ О стремлении «приблизить музыку Баха к современности» как положительной черте советской исполнительской школы писали еще в 1970-е годы (Гинзбург Л. Баховский фестиваль // Сов. музыка. 1976. №2. С. 126).

⁶ Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. В 3-х т. Т. 1. / Сост., текстол. подготовка, комментарий. и вступит. статья Л. А. Баренбойма. М., 1982. С. 56.

⁷ Там же. С. 154, 155.

⁸ Fleischer O. Das Bachsche Clavicymbel und seine Neukonstruktion // Zeitschrift der IMG, 1900. H. 6. S. 165.