

## ДРУЗЬЯ-СОПЕРНИКИ?

(беседа обитателей соседних классов Московской консерватории в аномальную жару)

**Алексей Любимов** — профессор кафедры клавишных инструментов факультета исторического и современного исполнительского искусства

**Ольга Мартынова** — доцент кафедры клавишных инструментов факультета исторического и современного исполнительского искусства

**Роман Насонов** — доцент кафедры истории зарубежной музыки историко-теоретического факультета





**Р. Н.** Если попытаться представить себе историю клавиров XVIII века, то возможны два подхода. Первый — традиционный, хотя он может вмещать и все новые исторические факты, которыми мы располагаем. Это путь эволюции от клавесина к современному фортепиано через хаммерклавир (фортепиано XVIII — начала XIX веков). До И. С. Баха включительно старый клавир господствует, поколение сыновей Баха — промежуточная стадия: К. Ф. Э. Бах любил клавикорд, а И. К. Бах пропагандировал в Лондоне фортепиано. А когда во второй половине XVIII века приходят венские классики, хаммерклавир постепенно вытесняет традиционные клавишные инструменты, и наконец, на рубеже XVIII—XIX веков, одерживает победу. Такая вот эволюция: поединок, где «молодой боксер» взял верх над «ветераном».

С другой стороны, если посмотреть изнутри XVIII века, картина может быть иной. Для музыкантов, публики и тех любителей, которые составляли основную массу исполнителей на клавире, важно было не осуществление «естественного отбора», а стремление к поиску разнообразных звучаний и их сочетаний. Помимо тех инструментов, о которых мы говорим, существовали стеклянная гармоника, клавирорган\*, смычковый клавир\*, гибриды хаммерклавира и клавесина, притом разного рода — где-то на клавесине изображались эффекты фортепиано, где-то на фортепиано были клавесинные регистры\*. Многообразие ценилось гораздо больше, чем эволюция. Было ли для людей XVIII века значимо противопоставление молоточковых и клавесина\*? Волновало ли это их вообще?

**А. Л.** Вы подняли очень правильный вопрос. Поиски максимального разнообразия клавишных инструментов, в том числе в гибридных и собирательных формах, велись для удовольствия любителей искусства и ради написания и исполнения музыки в самых широких контекстах. В этом отношении нам лучше, обращаясь к музыке XVIII века, вовсе не говорить о «соперниках». К слову, еще в XVII веке соперниками считались клавесин и лютя. Победа фортепиано связана с понятием «прогресса», неактуальным для клавирного искусства XVIII века. Сопоставление инструментов, поиск их новых форм — одна из гениальных творческих идей этого времени; как она потом преобразовалась в XIX веке — людям XVIII века не дано было знать вообще. Они просто занимались этим. Инструменты трансформировались, а вместе с ними и музыка. И только со времени Бетховена (и раньше него — Клементи в Лондоне), стало понятно, что молоточковое фортепиано\* — финалист, и на него надо делать ставку.

**О. М.** Тогда хаммерклавир начал стремительно расти, утяжеляться, рама появилась, все эти ужасные вещи стали с ним происходить...

**А. Л.** Можно говорить об очень разных по механике инструментах, сопоставимых в течение долгого времени по своей роли в музыкальной практике\*.

**Р. Н.** Мы говорим о многообразии клавишных инструментов XVIII века, о развитии их конструкции. В этой связи возникает вопрос об их «аутентичности». Что такое «аутентичный рояль» XX века? Мы это хорошо знаем\*. Есть инструменты фирмы «Стейнвей», есть «Ямаха», кого-то больше устраивает одно, кого-то — другое, но все это модификации одного и того же инструмента. Хаммерклавир XVIII века — это совершенно разные инструменты, различной формы, с разной механикой, разным звуком. Раньше казалось, что и в XVIII — начале XIX века существовала как бы своя «Ямаха» — «молоточковое фортепиано». Но сейчас понятно, что это не так... И что тут есть «аутентизм»? А может быть, настоящий аутентизм — это введение в практику инструментов разных моделей, разных конструкций, в том числе тех, которые сегодня не звучат и кажутся нам диковинными, странными?..

**А. Л.** Я бы видоизменил основное понятие: у нас сейчас началась, и уже давно, реконструкция истории. Аутентизм исторических инструментов — одно из тех подлинных явлений, которые история поставляет в любом виде — археологические и литературные памятники, воздух, сохранившийся в склянках XVIII века, что угодно... Все это факты, которые являются аутентичными. Они принадлежат тем временам. Но реконструкция этих фактов в сегодняшних условиях — это та точка, где кончается аутентизм и начинается современная музыка — настоящее, в котором история присутствует как очень провоцирующая проекция, когда не хватает самих себя, не хватает своего настоящего.

Мы заимствуем то настоящее и оказываемся «беременны» творчеством, и используем эти факты как зародыши, которые выращиваем сами. Подходя к историческому факту, мы его все больше наделяем историческим одеянием: инструмент — в том виде, как он сохранился, манускрипты читаются на уровне знания всех трактатов, темпы изучаются на основании данных Мерсенна, Тюрка, Баха, акустические условия измеряются по тем залам, где игрались симфонии Моцарта, и составы исполнителей известны. Мы все стремимся одеть «новорожденное дитя» старой музыки в принадлежащие ему одежды. Эти одежды принадлежат Куперену, а те Баху, эти хаммерклавиру конца XVIII, а те — начала XIX века. Но, собрав материал по каждому отрезку истории, мы можем к нему более свободно относиться; мы уже знаем, как делали и как не делали тогда, и имеем свободу решать и поступать по-своему. Вот это, мне кажется, аутентизм сегодняшнего дня — когда мы имеем дело с реконструируемым историческим материалом и относимся к нему стратегически аутентично.

**Р. Н.** А почему на рубеже XVIII—XIX веков происходит столь значительная переоценка ценностей? Мы говорили о том, что XVIII столетие предпочитало богатство возможностей и такое соперничество, которое отнюдь не походило на смертельную схватку. А потом наступил XIX век, и клавесин исчез. Почему? Куда они вдруг подевались?..

Я категорически не разделяю популярное представление, будто великие музыканты XVIII века (скажем, Иоганн Себастьян Бах, или Карл Филипп Эмануэль), со-

чиняя для своих любимых инструментов, в глубине души мечтали о хаммерклавире, или даже испытывали неосознанную потребность в фортепиано XIX–XX веков. Но не было ли уже тогда некоего различия в отношении к инструменту у больших концертирующих мастеров и у массы любителей, которые держали дома клавир и сами на нем играли? Им-то «прогресс» был не нужен, ими двигало *curiositas* — любопытство, любознательность. С другой стороны, виртуозам был необходим большой концертный инструмент с разнообразными динамическими возможностями — не обязательно хаммерклавир, мы хорошо знаем, что клавесин интенсивно развивался в этом направлении на всем протяжении XVIII века, особенно в Англии, где его подталкивала конкуренция с «молоденьким» фортепиано. Не получилось ли так, что как раз к началу XIX века, вместе с Бетховеном и его поколением, возобладало отношение к инструменту, свойственное концертирующим артистам?

**О. М.** Рома, можно пояснить, что ты имеешь в виду под другими ценностями, которые вышли на первый план в XIX веке?

**Р. Н.** В XIX веке это прежде всего богатство динамических возможностей, в том числе более громкий звук.

**О. М.** Громкий звук — это ты правильно сказал, потому что богатство динамических возможностей и так существовало. Мне кажется, что в исчезновении клавесинов свою печальную роль сыграла «массовая культура». Это нехорошее устойчивое словосочетание относится не только к нашим временам. В XVIII веке «массовая культура» была в принципе презираема. Форкель писал горькие слова по поводу мелодии, ты помнишь: мелодия, которая нравится всем, есть самая низкопробная мелодия. Потом эстетика сменилась, на первый план вышли ценности другого класса. Тон стала задавать не аристократия, а буржуазия, которая гораздо менее образована, меньше нуждалась в изысканности искусства. Случилась французская революция, клавесины пожгли, как рояли у нас в 1917 году. Это все сермяжные такие объяснения, но не лишённые, наверное, оснований. После революции клавесинов стало резко меньше во Франции, а они плодились, в основном, как раз там; во Франции хаммерклавир вообще не были распространены. Только после революции они стали появляться, Бальбатр пишет пьесы для хаммерклавира.

**А. Л.** В каждой стране было свое движение. Англия стояла особняком; в Германии, Италии стремились к расширению возможностей старых инструментов. Если во Франции господствовал клавесин, то на севере Германии отдавали предпочтение клавикорду. Наконец, в Вене сложилась особая культура молоточкового фортепиано.

**Р. Н.** А почему именно в Вене такая любовь к хаммерклавире? Чем им клавесин не угодил?

**А. Л.** Трудно сказать... Мангейм и Чехия, и венские композиторы 1750–60-х годов спроводировали стремление к динамическому разнообразию и к развивающейся линейной динамике — не к террасной. Кроме того, именно достижения венских мастеров оказались в руках наиболее значительных композиторов — Гайдна, а потом Моцарта. Слава их, ориентация творчества именно на молоточковое фор-

тепиано стали подталкивать к развитию механики.

Нигде в других странах не было такой механики, как у Штайна, Вальтера, Шанца и других венских мастеров. Там ценилась изощренность деталей, изысканность чувствительного стиля. Совершенствование клавирной механики в Вене не было связано с потребностью к усилению динамики — хаммерклавир становился востребованным инструментом скорее из-за своей певучести.

**Р. Н.** Именно певучесть, а не сила звука составляла привлекательность молоточковых инструментов для современников Гайдна и Моцарта. Стоит, наверное, вспомнить о том, что звук у хаммерклавиров был тише клавесинного, и одним из распространенных названий инструмента в XVIII столетии было *pianoforte*, а не *fortepiano*, как в позднейшие времена. Симпатия К. Ф. Э. Баха к этому молодому клавире объясняется, конечно, не тем, что он находил в нем некий потенциал прогресса, а, в известном отношении, его близостью клавикорду: на раннем фортепиано можно было воспроизвести тонкие нюансы музыки этого мастера, исполнение же ее на клавесине неизбежно становилось обработкой.

**О. М.** Сейчас распространено преподавание старинных инструментов, и клавесин давно занял свое место в педагогической практике — он принципиально другой, чем фортепиано. А вот хаммерклавир до сих пор занимает промежуточную позицию в учебном процессе.

**А. Л.** Стандарты и цели, к которым стремятся любые консерватории мира, не имеют ничего общего с процессом обучения в XVIII веке, когда мастер с несколькими учениками стремился достичь владения инструментом, умения сочинять, читать манускрипт правильно, в тех идиомах, как он был записан, импровизировать... и ни одного «промежуточного» инструмента — все главные!

**О. М.** Тогда было штучное производство музыкантов...

**А. Л.** ...как и производство инструментов, пока не возник XIX век с его конвейером. XX век вынужденно привел к стандарту строев. 415 Гц и 430 Гц — это те уровни, на которых принято исполнять «музыку барокко» и «музыку классицизма», по которым их сразу можно сегодня узнать.

**О. М.** Стандарта камертона не было в XVIII веке вообще, разброс был от современного ми1 до до2. Музыканты часто не были заинтересованы в контактах, они сидели в своих городах и проблема унификации их не волновала.

**А. Л.** И не могло быть такого во Франции, чтобы строй 392 Гц, в котором в начале XVIII века изготавливало свои флейты семейство Оттетерров, например, сразу перешел в 415 Гц.

**О. М.** ...и в оркестре тоже перестройка шла плавно.

**А. Л.** У меня есть хорошие записи на очень странных инструментах. Жером Антай, например, играет Гайдна на фортепиано Пьера Таскена 1788 года, это уникальный экземпляр из парижского музея инструментов. Я пробовал этот инструмент, там очень трудная механика, не венская, не английская. Он здорово играет, но слышно, что иначе невозможно на нем играть — никаких быстрых темпов, демпфера такие, что бас гремит два такта. Нагель и Дюкорне продуцируют прекрасные инструменты, но универсальные...

**Р. Н.** ...то есть они создают некий стандарт...

**О. М.** Да, происходит то же самое, что со строями. Алексей Борисович сказал, что по-другому и сыграть нельзя — это ключевые слова. Если точно не знать, в какой период писалась музыка (с точностью до недели!), то потом при этом пропущенном знании при игре на другом инструменте будет масса лакун — будет адаптация, обработка — наподобие того, как играть Баха на рояле или что-то фортепианное на клавесине.

**А. Л.** Все это подтверждает мысль о том, что в то время не было идеи прогресса, представления, что что-то станет принципиально лучше. Каждая историческая ситуация, которую мы пытаемся репродуцировать и мультиплицировать, уникальна. Каждое сочинение писалось для выступления на конкретном инструменте. Правда, уже Гайдн и Моцарт понимали, что их сочинения берут издатели, и они будут играть везде. Они допускали возможность приспособления своего сочинения к другому инструменту.

**Р. Н.** Распространение клавирной музыки в виде печатной продукции тоже, наверное, стимулировало спрос на универсальный инструмент?

**О. М.** Конечно! А как вам знаменитая ремарка «для клавесина или фортепиано», притом что музыка — абсолютно фортепианная?! Широко известный издательский прием. Клавесинов по домам стояло много, а фортепиано было немного. «Патетическая соната для фортепиано или клавесина»...

**Р. Н.** Я себе «старинную музыку» представляю как такое парадоксальное явление: вот была некая жизнь, она шла-шла, потом оборвалась, потому что наступила другая эпоха, а сейчас она «немножко продолжилась». Что-то возродилось, а что-то стало меняться, эволюционировать. «Early music» — это погружение, пусть даже в игровой форме, в тот культурный пласт, который вроде бы окончил свое существование, но оказалось, что он продолжает жить, находится новое, хотя и в рамках неких конвенций, стандартов, которых не избежать.

**О. М.** Стандарт здесь действительно вещь неизбежная.

**Р. Н.** Но был ли в XVIII веке стандарт? По моему впечатлению, стандартизации манер, как и конструкции инструментов, не существовало. Было много разных индивидуальных подходов, зачастую противоречивых — мы это видим, изучая старинные трактаты. Была некая жизнь, а не набор стандартов. И жизнь продолжается сегодня.

**О. М.** У меня есть мысль, которую я часто ученикам говорю. То новое, что было тогда, творчество, — у нас заменено звукозаписью. Сейчас мы слушаем один и тот же репертуар, но в разных исполнениях. Существует сто тысяч записей «Гольдберг-вариаций», все считают своим долгом их записать, и каждая запись преподносится как новое слово. Когда исполнители стали окончательно «исполнителями», то они вынуждены стали придерживаться такой формы деятельности. А так бы сочиняли свои «Гольдберг-вариации»...

\* Комментарий к этому термину в следующей статье