

ВОЗРОЖДЕНИЕ СТАРИННОЙ МУЗЫКИ И КЛАВЕСИНА В XIX ВЕКЕ

Опровергая распространенное мнение, согласно которому возрождение старинной (в частности клавирной) музыки и стремление к ее аутентичному исполнению — заслуга музыкантов лишь последних десятилетий, статья утверждает, что современные достижения являются результатом почти двухвекового процесса, и освещает его начальный период — XIX век. Приведенные факты коллекционирования, обращения музыкантов к историческим клавиринам, вёрджинам, клавикордам (И. Мошелес, Ч. Сэлэмен, Э. Пауэр, К. Энгель, А. Дж. Хипкинс, Л. Дьемер, М. Штайнерт), изучения старинных трактатов и исполнительской практики прошлого доказывают, что тенденции, характерные для современного аутентизма, уже существовали в XIX веке.

W. A. Shekalov

REVIVAL OF ANCIENT MUSIC AND HARPSICHORD IN THE XIX CENTURY

Opposite to a popular belief according to which the revival of ancient (particularly harpsichord) music and its authentic performance is typical of musicians only of last decades, it is asserted that modern achievements are rooted in a two-century process. It is stated that the tendencies characteristic for modern authenticity existed in the XIX century.

Одна из позитивных черт современной художественной культуры — стремление к всеобъемлющему изучению и актуализации художественного наследия человечества в возможно более полном объеме. Ставившее под сомнение целесообразность этих усилий представление о прогрессивно-поступательном характере развития искусства, аналогичного развитию науки и техники, давно отвергнуто. Однако еще сто лет назад это представление, по крайней мере в отношении музыки, было распространенным: «В наше время слишком

часто повторяют, что музыка есть искусство современное по преимуществу»¹, — писала тогда Ванда Ландовская, с именем которой связано возрождение старинной музыки и инструмента, в значительной степени символизирующего ее, — клавесина².

Действительно, до второй половины XVIII столетия в Европе звучала музыка почти исключительно «современная». Это было связано и с эстетическими моментами (быстрое изменение вкусов, стилей, убежденность в превосходстве нового над старым), и с исполнитель-

ской природой музыкального искусства: большинство музыкантов, будучи и композиторами, и исполнителями, представляли публично в первую очередь собственные сочинения. В музыкальных трактатах XVI–XVIII веков практически отсутствовала историческая проблематика. Редкие поначалу факты изучения и исполнения сочинений прошлого стали показателями нового эстетического и этического уровня культуры.

Нередко утверждают, что этот процесс — заслуга музыкантов исключительно последних поколений. «Исполнение музыки эпохи барокко в разных странах Европы начало возрождаться лишь в тридцатые годы нашего [XX] века благодаря усилиям отдельных энтузиастов»³, — писал один из журналов, забыв о деятельности Мендельсона и других «энтузиастов» XIX столетия. То же касается и клавесина. Современный мастер Райнхард фон Нагель, сказав, что «в течение *полтора веков* искусство изготовления клавесинов было забыто»⁴, перечеркнул полувековую работу своих предшественников. Безусловно, конец прошлого и начало нынешнего столетия ознаменованы огромными достижениями в распространении старинной музыки, ее *аутентичного исполнения*. (Под этим широко используемым сегодня термином понимается «исполнение музыки прошлого на инструментах соответствующей эпохи и на основе музыкально-исторических данных о характере и способах вокальной и инструментальной артикуляции, о расшифровке мелизмов и basso continuo, о системе темперации и эталоне высоты, о принципах реализации динамических и агогических акцентов и т. п.»⁵). Но эти достижения — результат длительного процесса. Цель статьи — осветить его начальную фазу.

Изменения в отношении к музыке прошлого начались уже в XVIII веке и

были связаны с распространением историзма — философского принципа подхода к действительности как развивающейся во времени. Стремление выявить закономерности исторического развития музыкального искусства способствовало возрождению музыкального наследия. Оно складывалось из четырёх взаимосвязанных видов деятельности:

- собирательства, коллекционирования нотных рукописей, старинных изданий, документов и предметов музыкальной культуры прошлого;
- публикаций нотных и иных текстов;
- историко-теоретического изучения музыкальной культуры в целом и её отдельных элементов — творчества композиторов, развития жанров и т. д.;
- исполнения.

Пионером в этом движении стала Англия. Уже в 1710 году И. К. Пепуш (Pepusch) основал в Лондоне для пропаганды творчества XVI века Академию старинной музыки, в 1741 Дж. Хокинс (Hawkins) — Мадригальное общество. В 1776 выпуск музыкально-исторических работ Хокинса⁶ и Ч. Бёрни⁷ совпал с началом концертов старинной музыки. Проведение первого Генделевского фестиваля (1784), издание первого «полного» собрания сочинений Генделя в 36 томах (с 1786), старинной английской церковной музыки, фольклора (М. Грине, У. Бойс, С. Арнольд, Дж. С. Смит, Дж. Пейдж) говорят о неслучайности этих явлений: в Англии, где собственная композиторская школа после смерти Г. Пёрселла угасла, славное прошлое должно было затмить печальное настоящее. Но и в других странах проявляются те же тенденции: во Франции Ж. Б. де Лаборд, в Италии — Дж. Б. Мартини, в Германии — И. Н. Форкель издают свои «истории музыки» (последние две работы не завершены)⁸.

Тогда же начинается баховский ренессанс. В Берлине ученики и поклонники И. С. Баха во главе с Ф. В. Марпургом и И. Ф. Кирнбергером создали Баховское общество (Bachgemeinde), собирали рукописи Баха, использовали клавирные сочинения в педагогической практике. Под их влиянием Бахом и Генделем увлёкся барон Г. ван Свиттен; через него в 1782 году музыка Баха стала известной Моцарту, оказав воздействие на его творчество (ранее Моцарт хорошо знал произведения сыновей Баха, но не знал сочинений их отца!). В Бонне К. Нефе воспитывал юного Бетховена на Хорошо темперированном клавире.

Уже в 1790 году в Берлине объявили о подписке на издание Хорошо темперированного клавира. Начало XIX века ознаменовалось его выпуском одновременно тремя издателями, публикацией монографии о Бахе Форкеля (1802) и Полного собрания клавирных произведений Баха под его редакцией (1801–1803), что было расценено «Всеобщей музыкальной газетой» как «феномен, характеризующий определённую степень музыкальной культуры и новейшее направление вкуса»⁹. Сочинения Баха и Генделя включали в концерты ученики М. Клементи — Дж. Филд, Л. Бергер. В Англии творчество Баха пропагандировал композитор и органист С. Уесли (Wesley), в Германии — Певческий союз, созданный в 1790 году в Берлине К. Ф. Х. Фашем и преобразованный в Певческую академию, которую возглавил в 1800 году К. Ф. Цельтер, друг Гёте.

Музыканты первой половины XIX века сочетали научно-исследовательскую, публикаторскую, преподавательскую и исполнительски-пропагандистскую работу. А. Шорон (Choron) опубликовал многочисленные музыкальные и теоретические сочинения прошлого, собственные работы о старинной музыке, основал «Королевский институт пе-

ния и декламации» («Институт церковной музыки», 1817–1831), на концертах которого впервые во Франции прозвучали многие сочинения Баха, Генделя, Палестрины. Аналогичные институты церковной и школьной музыки основал в Кёнигсберге (1814), Бреславле (1815), Берлине (1822) Цельтер. Немецкий теоретик и педагог З. В. Ден (учитель, в частности, М. И. Глинки, А. Г и Н. Г. Рубинштейнов) выпустил собрание многоголосных вокальных композиций в 12 тетрадах (1837), редактировал журнал «Цецилия». И. Ф. Рохлиц, основатель и редактор «Всеобщей музыкальной газеты», пропагандировал творчество Баха, издал как приложение к своей «Истории вокальной музыки» трехтомное собрание её лучших образцов (начиная с Дюфай).

Ф. Ж. Фетис, один из основоположников сравнительного и исторического музыковедения, первым указал на главную «идеологическую» противницу возрождения старинной музыки: «Величайшим препятствием, мешающим истинно справедливой оценке музыкальных произведений, является доктрина прогресса, применяемая к явлениям искусства»¹⁰. Художественную ценность этой музыки Фетис доказывал «Историческими концертами» в Париже (1832) и Брюсселе (1837).

Именно жанр «Исторических концертов» — где, в отличие от «обычных», звучали сочинения прошлого, — будучи одним из проявлений историзма, стал основной формой практической пропаганды старинной музыки. Такие концерты во Франции проводили Ж. Н. Ней (с 1843), Ж. А. Лефруа де Мери (1842–1844), Ф. Дельсарт, в Англии Дж. П. Хэлла (1847). В Петербурге цикл «Исторических концертов» дал в 1853 году (задолго до А. Рубинштейна!) пианист Генри Луи Станислав Мортье де Фонтен (Mortier de Fontaine, 1816–

1883) — факт, выпавший из поля зрения историков русской музыки. Правда, в первой половине XIX века не все эти начинания имели резонанс. Р. Роллан утверждает, что во Франции ни одна из попыток «не смогла проникнуть в широкую публику», а концерты Фетиса «совсем не имели успеха»¹¹. На первом концерте Мортье де Фонтена в Петербурге присутствовало всего 25 человек¹².

Более успешными были действия церковных кругов: в Германии происходит восстановление старопротестантских хоральных напевов, в Южной Германии (традиционно католической) — реформа католической церковной музыки, возвращение к шедеврам римской школы. Публикации, исследования, руководства Дж. Баини, П. Альфиери, К. Винтерфельда о церковном пении, Палестрине, Дж. Габриэли сохраняют ценность и сегодня.

Высоко ценили, изучали, пропагандировали творчество Баха и Генделя композиторы-романтики — Шуберт, Шуман, Шопен, Лист и особенно Мендельсон¹³. Но вне сферы возвышенных баховско-генделевских образов романтики находили гораздо меньше близкого себе. Вера в «прогресс» искусства нередко проскальзывала и у них: «Как может такого рода музыкальная пьеса померяться с любой, написанной кем-либо из наших лучших композиторов?» — вопрошал Шуман в рецензии на издание сонат Скарлатти¹⁴.

Во второй половине XIX века усилились процессы международного обмена в сфере промышленности, техники, культуры. Одним из их проявлений стали **всемирные выставки**, проводившиеся с огромным размахом. В музыкальных разделах выставок освещалось, а подчас и осуществлялось возрождение старинной музыки (так, на Всемирной выставке в Вене 1873 года оркестр из 170 и хор

из 720 человек под управлением И. Штрауса исполнили ораторию Генделя «Иуда Маккавей»), экспонировались старинные музыкальные инструменты, нотные и книжные издания; в связи с выставками появился ряд монографий по истории клавира. Все более систематический и международный характер приобретают соби́рание, изучение, публикация музыкальных памятников; с этой целью создаются общества, музеи, журналы. Издание полных собраний сочинений Баха и Генделя соответственно Баховским и Генделевским обществами в Лейпциге, позднее — Перселла (с 1876), Палестрины (33 тома, 1862–1907), Шютца (18 томов, 1885–1927), Свелинка (12 томов, 1894–1901, все — Лейпциг), Рамо (18 томов, Париж, 1896–1924), издательская деятельность «Общества любителей музыкальной старины» («Musical Antiquarian Society») в Лондоне, «Музыкально-исследовательского общества» («Gesellschaft für Musikforschung») в Берлине, Общества по изучению средневековой музыки («Plain Song and Medieval Music Society», 1888), основание издательских серий, посвященных прошлому национальных культур, отдельным жанрам или старинной музыке в целом¹⁵, выход классических монографий Ф. Шпитты, Ф. Кризандера, О. Яна, А. В. Амброса, образование Schola Cantorum (1894), Международного музыкального общества (IMG, SIM, 1899) и многое другое — все это создавало необходимую базу для реального вхождения старинной музыки в музыкальную культуру XIX века.

Это вхождение было неравномерным. В лучшем положении находилась хоровая музыка — благодаря деятельности церкви и ряда обществ [добавим к названным выше Баховский хор (с 1875) и новое Генделевское общество в Лондоне (с 1882), общества Генделя и Гайдна в Бостоне (с 1815)]. 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. Особенно это касалось клавирной музыки.

Ни один инструмент не претерпел такого изменения, как клавир; ни один не был (и остается) так чужд духу и букве романтизма, как клавесин. Если ранние сочинения Гайдна, Моцарта вполне мыслимы для исполнения на клавесине, то уже для их зрелых произведений, тем более для музыки Бетховена, средства клавесина недостаточны, а попытка играть на нем сочинения романтиков воспринимается как грубая пародия. Напротив, исполнять клавирную музыку на фортепиано вполне возможно, более того, XX век дал убедительные образцы ее фортепианной трактовки (достаточно назвать имена Г. Гульда, Н. Голубовской, Г. Соколова, упоминая лишь немногих). Но в XIX веке эта музыка в целом казалась чуждой и духу века, и духу фортепиано, так же как и фортепиано казалось чуждым этой музыке. Уже в начале XX столетия К. Неф, с сожалением констатируя, что даже издание Брамсом и Кризандером клавесинных пьес Куперена «не означает для наших пианистов ровно ничего», прибавлял, что «в данном случае не следует слишком сильно порицать их за это, ибо большинство пьес Куперена действительно не производят на фортепиано своего истинного эффекта»¹⁶. Лишь немногие пианисты исполняли старых мастеров. Музыканту, воспитанному на типичном салонно-виртуозном репертуаре того времени, непросто было понять и передать образный мир искусства, основанного на иных эстетических предпосылках и требующего от исполнителя специальной подготовки.

Но вопрос, *играть ли старинную клавирную музыку*, был не единственным.

Для тех, кто решал его для себя положительно, 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 черты.

Желание сохранить верность автору, произведению, стилю возникало реже. Но именно среди немногих музыкантов, озабоченных означенными проблемами, и возникло убеждение *во взаимосвязи между характером композиций и инструментом*. Великий пианист Антон Рубинштейн, целью которого было «идеальное стремление исполнить их [произведения] *в духе авторов*»¹⁷, сформулировал программную для всего возрождения старинного инструментария мысль о том, что «инструменты всех времен имели звуковые краски и эффекты, которых мы на наших инструментах не можем передать, что *сочинения задумывались для существовавших тогда инструментов и только на них могли получить своё выражение...*», что «фортепиано в нынешнем его усовершенствовании не есть прогресс <...> в смысле исполнения произведений прежних сочинителей»¹⁸ [курсив мой. — В. Ш.]. Для артистов этого типа вставал и третий вопрос: *на каком инструменте играть?*

Вопрос этот имел и имеет разные варианты, оттенки, «подвопросы». Первый из них: с инструментами какого типа 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 инвенции, симфонии и Хорошо темперированный клавир И. С. Баха не утихают по сей день. Второй вариант вопроса: на каком инструменте лучше исполнять их *в усло-*

виях концертной практики XIX (затем XX) века? Ведь старинная 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 клавиатуре, тем более раннем фортепиано поднимался реже), вставал практический, чаще неразрешимый вопрос: где взять пригодный для использования инструмент? Именно неразрешимость этого последнего вопроса останавливала — а порой и сегодня останавливает — многих.

И все же некоторые музыканты XIX века начали использовать в концертах сохранившиеся клавесины. Большая часть известных нам случаев связана с Англией. Первым обратился к клавесину **Игнац Мошелес** (Ignaz Moscheles, 1794–1870). В трех концертах цикла «Исторические вечера клавирной музыки», проведенного в Лондоне в мае 1837 года, он исполнил на *двухмануальном клавесине Шуди 1771 года*, который хранился в фирме Бродвуда, пьесы Скарлатти, Генделя, Баха и их современников, среди них — «Кошачью фугу» Скарлатти и, возможно, Концерт d-moll (BWV 1052) Баха в сопровождении струнного квартета¹⁹. «Я опять роюсь в покрытых пеплом сокровищах музыкальных Помпей и извлекаю на свет нечто великолепное <...> Не следует забывать прошлое своего искусства, если хочешь служить ему в настоящем», — записал он 1 января 1838 года перед первым концертом нового цикла. А после второго — заметил: «Успех этого концерта свидетельствует, что публика восприимчива к красоте, что для того, чтобы увлечь ее, не нужно взывать к ее любви к модному вкусу»²⁰.

Пресса превозносила Мошелеса как представителя серьезного, возвышенного направления (противопоставляя его модной итальянской опере). Став профессором Лейпцигской консерватории, Мошелес, видимо, не повторял лондонский опыт, а вскоре вообще отошел от активного концертирования. По характеристике Г. Шонберга, «Мошелес был одним из первых пианистов-интеллектуалов <...> виртуозом, который преодолел виртуозность и стремился только к высшему в искусстве. <...> Он был “Шнабелем” своего времени и, наверное, родился слишком рано». Он понимал, что находится в оппозиции к доминирующему направлению в исполнительстве и с достоинством констатировал: «...пока они хоронят меня, я спокойно питаюсь токкатами и фугами старого Баха...»²¹. Эта оппозиционность показательна для всего процесса возрождения клавесина.

Лишь почти двадцать лет спустя к клавесину обратился **Чарльз Сэлэмен** (Salaman, 1814–1901), известный английский пианист и композитор. По свидетельствам современников, его фортепианные интерпретации считались образцами «тонкого и мастерского стиля, не современного, лязгающего и колотящего, а в изящной манере Джона Крамера»²². С 1855 года Сэлэмен в течение нескольких сезонов проводил в Лондоне серии «Исторических концертов» (повторяя их отдельно для королевской семьи), в которых использовал принадлежавшие ему клавесин Киркмана 1768 года и вёрджинел 1655 года Джона Лузмора (Loosemore, 1613 [?] — 1681), сыграв на нем, в частности, вариации «Посвист возничего» («The Carman's Whistle») У. Бёрда. Деятельность Сэлэмена — в том числе исследовательская, его лекции и клавесинные концерты — сыграла большую роль в развитии музыкальных вкусов в Англии.

Интересно, что кроме Сэлэмена, родившегося в Лондоне (куда переехал с континента его дед с женой), музыканты, игравшие в Англии на клавесине, были уроженцами континентальной Европы. Одним из них был **Эрнст Пауэр** (Pauer, 1826–1905), австрийский пианист, композитор, дирижер, музыковед. Его мать происходила из семьи Штрайхеров, венских производителей фортепиано, а сам он обучался игре на фортепиано у Франца Ксавера Вольфганга Моцарта (1791–1844), младшего сына В. А. Моцарта. Пауэр обосновался в Лондоне после блестящего концертного турне в 1851 году, стал популярным педагогом, но не прекращал концертную деятельность. В 1861–1863 и 1867 годах он провел цикл «Исторических клавирных концертов» в Уиллис Румс, где исполнял и комментировал музыку для арфы и клавира с начала XVII века, используя и клавесин. Пианист много выступал также (но вряд ли, с игрой на клавесине) в Голландии, Германии, Австрии, представлял Австрию и Пруссию на Международной выставке в Лондоне в 1862 году. С 1870 года он возобновил лекции по истории музыки для арфы и клавира, завоевавшие популярность, как и изданные им почти 30 выпусков клавирной музыки, такие как «Alte Klaviermusik», «Alte Meister» (Lpz., Breitkopf & Härtel), «Old English composers for the virginal and harpsichord» (L., Augener & Co.). В этом же ряду — общедоступные издания классиков от Баха до Шумана, а также учебные пособия по фортепианной игре, музыкальным формам, музыкальной эстетике.

Регулярные лекции о старинных инструментах и концерты на них проводил **Карл Энгель** (Engel, 1818–1889). Уроженец Германии, ученик И. Гуммеля, он в середине 40-х годов переехал в Англию, собрал замечательную библиотеку и стал признанным специалистом по ис-

тории музыкальных инструментов. В концертах он использовал, в частности, один из клавесинов Киркмана.

Разностороннюю международную деятельность вел родившийся в Германии пианист польского происхождения **Иоганн Хайнрих Бонавиц** (Bonawitz, 1839–1917). Он учился в Льежской консерватории, в 1852 году переехал с родителями в США, с 1861 года продолжал образование и гастролировал в Европе, в 1872–1876 годах руководил симфоническими концертами в Нью-Йорке, поставил две своих оперы в Филадельфии, а в 1876 году он вернулся в Европу и позднее обосновался в Лондоне, где организовал Mozart Society и давал ежегодные концерты в значительной степени из моцартовских произведений. Бонавиц дал три концерта на клавесине Шуди в Принцесс-холл в 1886 году и новую серию — в 1887. **Фредерик Босковиц** (Boscovitz) давал такие концерты в зале Стейнвея.

На континенте концерты с использованием старинных инструментов проходили с 1846 года в Брюссельской консерватории. Среди клавесинистов континентальной Европы пальма первенства должна быть отдана **Луи Дьемеру** (Diémer, 1843–1919), видному французскому пианисту, композитору, педагогу (среди его учеников — Р. Казадезюс, А. Корто, Э. Рислер, А. Казелла). Согласно Шотту²³, Дьемер начал использовать клавесин с середины 1860-х годов; однако просмотр *Revue et Gazette musicale de Paris* за 1864–1880 годы, где имя Дьемера упоминается часто, подтвердил только факт исполнения им *произведений клавесинистов*, в частности Рамо, и ансамблевых сонат Баха на фортепиано, но не *использования клавесина*, которое документируется лишь со второй половины 1880-х. С успехом прошли его клавесинные концерты на Всемирной выставке в Париже в

1889 году, после чего Дьемер основал «Общество старинных инструментов», в ансамбль которого входили также различные виды виол.

Естественно, эти концерты были бы невозможны, если бы старинные инструменты не были сохранены, если бы музыканты и любители не начали их коллекционировать. Некоторые из этих коллекций стали основой крупнейших музеев музыкальных инструментов, те, в свою очередь, — базой для исследовательской и концертной работы. Ещё 3 августа 1795 года Национальный конвент Франции принял закон об учреждении в Париже консерватории с библиотекой и музеем музыкальных инструментов. Но в отношении музея дальше дело не пошло, более того, собранные инструменты были сожжены в холода 1816 года.

К идее вернулись лишь в 1861 году, когда государство купило у композитора А. Л. Клаписсона (1808–1866) коллекцию из 230 старинных музыкальных инструментов и предметов музыкальной культуры и назначило его же её хранителем. Музей, открытый 20 ноября 1864 года, быстро пополнялся за счёт экспонатов, передаваемых, согласно указу, государственными учреждениями и частными дарителями. В каталоге, изданном в 1875 году Гюставом Шуке, с 1871 новым хранителем музея, — уже 630 номеров. Среди них — четыре итальянских и французский спинет XVII века, итальянский вёрджинел, клавесин Ханса Рюккерса Старшего 1590 года и Ханса (Иоанна, Жана) Рюккерса Младшего 1612 года, дорожный (складной) клавесин Мариуса, а также два клавикорда. Характеризуются они, однако, чисто внешне — украшения, живопись²⁴.

Все больше осознается образовательная роль таких музеев. «Среди знаний, составляющих обязательный компонент музыкального образования, есть две области, которыми обычно пренебрегают,

но которые заслуживают совершенно особого внимания: органология и история [музыкальных] инструментов. <...> Необходимость этих знаний сегодня столь очевидна, что она заставила планировать присоединение музея инструментов к большинству крупных консерваторий Европы», — писал в предисловии к каталогу инструментального музея Брюссельской консерватории её хранитель В. Маййон²⁵. В основу этого музея легла коллекция (74 инструмента) Ф. Ж. Фетиса (с 1833 года директора консерватории), после его смерти (1871) приобретенная государством. Дополнительным толчком к созданию музея послужил подарок в ноябре 1876 королю Бельгии 98 музыкальных инструментов Индии. При открытии 1 января 1877 года в музее насчитывалось 172 экспоната, через три года — около шестисот, затем Маййон довел их число до трех с половиной тысяч. Уже в каталоге 1880 года он описал превосходные инструменты Ханса Рюккерса, Альбера Делона, Иоанна Куше и других мастеров²⁶.

В музее проводились исторические концерты. Так, 13 января 1887 года на клавицитериуме Альбера Делона 1751 года как солист и ансамблист играл профессор консерватории Франсуа Адольф Ваутерс (Wouters, 1841 — ?), 27 апреля 1890 — **Артур де Грев** (Де Греф, Greef, 1862–1940), ученик Листа (прославившийся, впрочем, больше исполнением произведений Э. Грига). Правда, сольная часть выступлений была очень скромна — «Кукушка» Дакена, Гавот из Английской сюиты g-moll, Рондо из Партиты c-moll Баха...

В Лондоне в Музее Южного Кенсингтона (ныне Музей Виктории и Альберта) также была сформирована коллекция; её первый каталог (1870) составлен К. Энгелем²⁷. 1 июня 1872 года там же, в связи с Лондонской международной выставкой открылась Специаль-

ная выставка старинных музыкальных инструментов с участием почти 130 коллекционеров из разных стран. На ней было представлено более 500 инструментов, изготовленных до 1800 года, среди них — около сорока струнных клавишных. Кроме двух клавикордов и нескольких ранних фортепиано — в том числе предоставленных для выставки королевой Викторией — остальные относились к клавесинному семейству. Энгель выпустил каталог выставки, затем — второе издание каталога Музея Южного Кенсингтона, куда вошло «Эссе об истории музыкальных инструментов» и «Отчёт о Специальной международной музыкальной выставке»²⁸. Описание инструментов здесь на гораздо более высоком уровне, чем в каталоге Шуке; каталог Энгеля долгое время оставался образцовым и был заменён только в 1968 году. Энгель собрал и большую собственную коллекцию, вероятно, непревзойдённую для того времени. Незадолго до смерти он продал большую её часть, как и богатую библиотеку, музею.

В 1878 году на Всемирной выставке в Париже был создан Ретроспективный музей (*Le musée rétrospectif*), где демонстрировались, в частности, вёрджинел Рюккерса 1618 года из музея Консерватории, «дорожный клавесин» Мариуса, богато инкрустированный клавесин Венсана Тибо (*Vincent Tibaut*) 1769 года, а также «покрытый зеленым и золотым лаком» клавесин Паскаля Таскена 1769 года, происходящий из дворца в Блуа и принадлежащий пианисту и композитору Жаку Герцу (1794–1880)²⁹.

Часть коллекции Энгеля перешла к выдающемуся историку клавишных инструментов **Альфреду Джеймсу Хипкинсу** (*Hipkins*, 1826–1903). С 14-летнего возраста он был связан с фортепианной мануфактурой «Бродвуд и сыновья» и завоевал авторитет в области акустики, настройки музыкальных инстру-

ментов. Поворотным в его судьбе стало сотрудничество с Эрнстом Пауэром: тот привлёк его к составлению аннотаций к программам своих «Исторических концертов», затем Хипкинс стал давать такие концерты сам. Так, 5 июня 1886 года в Королевской музыкальной ассоциации он играл, как минимум, на пяти старинных клавирах, иллюстрируя особенности стилей ведущих композиторских школ и центров производства музыкальных инструментов, в том числе Хроматическую фантазию и фугу Баха на клавикорде. По свидетельству современников, в тот раз за его игрой внимательно следил Антон Рубинштейн — факт, не отмеченный биографами нашего великого пианиста, но объясняющий многое в его взглядах³⁰. Первым в XIX веке Хипкинс сыграл на клавесине некоторые части Гольдберг-вариаций Баха, в том числе двухмануальные. О его игре восторженно писал Бернард Шоу³¹. Свою коллекцию Хипкинс передал Королевскому музыкальному колледжу (*Royal college of music*) и был её почётным хранителем.

В 1885 году Хипкинс участвовал в создании музыкальной экспозиции Международной выставки изобретений (*International Invention Exhibition*) в Лондоне в Королевском Альберт-холле. Весь второй раздел выставки был посвящён музыке и делился на три группы: в первой были сосредоточены музыкальные инструменты и приспособления, сконструированные после 1800 года, во второй — нотные издания; в третьей — старинные музыкальные инструменты, изображения, партитуры, в том числе несколько сот клавишных со всей Европы³². Экспозиция выставки включала музыкальные инструменты в исторические интерьеры эпохи Тюдоров (1485–1603), начала XVIII века и правления Людовика XVI (1774–1792) века. Кроме того, экспонировались ценнейшие авто-

графы, манускрипты, старинные печатные нотные издания и т. д. Хипкинс организовал на выставке концерты, в которых играл на различных инструментах, в том числе из Брюссельского музея.

Пауль де Вит, основатель журнала «Zeitschrift für Instrumentenbau», где подробно обсуждались старинные инструменты, в 1886 году выставил свою коллекцию в Томаскирхе в Лейпциге для широкого доступа. В 1888 и 1890 его собрание было куплено Берлинской высшей школой, после чего он создал еще одну коллекцию, ставшую Музеем музыкальных инструментов в Лейпциге (открыт в 1892 году). Берлинское же собрание, основанное в 1888 году по инициативе Ф. Шпитты, прославилось приобретённым за огромную сумму (10 000 марок) так называемым «баховским клавином», в то время приписываемым И. Г. Зильберману. (В XX веке о нем много спорили. Сейчас он атрибутируется как инструмент Иоганна Генриха Харраса из Гросбрайтенбаха, созданный около 1700 года и подвергшийся позднее перестройке³³. Доказано, что, по крайней мере во второй половине XVIII века, им обладал Фридеман Бах, что делает вполне возможной его предыдущую принадлежность отцу³⁴) В том же 1888 в Варшаве А. Полинский организовал первую Польскую музыкальную выставку, среди экспонатов которой — спинет, принадлежавший Юзефу Понятовскому³⁵.

Интерес к коллекционированию старинных инструментов и игре на них распространяется и в Новом Свете. Крупную коллекцию — около 500 инструментов — собрал Моррис Штайнерт (Steinert, 1831–1912), уроженец городка Шайнфельд в Баварии. Его побудительным мотивом стали воспоминания детства: во всем Шайнфельде не нашлось фортепиано, и местный кантор давал одаренному ребенку уроки игры на *клавикорде*

— еще один факт, корректирующий наши представления о полном забвении старинных инструментов в XIX веке. Много лет спустя Штайнерт, преуспевающий американский фортепианный фабрикант, разыскал этот инструмент, который положил начало его коллекции. В отличие от многих коллекционеров, Штайнерт не ограничился собирательством, а приступил к исследованиям и реставрации инструментов, более того, поставил перед собой задачу самому научиться играть на них и, после нескольких лет работы, начал в сотрудничестве с музыкальным критиком Г. Кребилем (Krehbiel, Henry Edward, 1854–1923) и своими сыновьями Генри и Альбертом проводить бесплатные лекции-концерты в университетах и музыкальных учебных заведениях Америки, где играл на фортепиано, клавикорде и клавесине. Начинание было успешным. В дни празднования в Бостоне 200-летия со дня рождения И. С. Баха (1885) пианист, органист и дирижер Б. Дж. Ланг (Lang, 1837–1909) использовал клавесин из собрания Штайнерта для исполнения «Кофейной кантаты». Здесь клавесин впервые в США после долгого перерыва появился на широкой публике. Часть коллекции Штайнерта экспонировал в Smithsonian Institution в Вашингтоне, на «Международной музыкальной и театральной выставке» в Вене в 1892 году, на Всемирной выставке в Чикаго в 1893 году, и его игра на инструментах своего собрания произвела впечатление на музыкантов³⁶.

В XIX веке начинает развиваться и еще одна область, обязательная для «исторического исполнительства», — это переиздание старинных трактатов и исследование исполнительской практики прошлого. Так, переизданы трактат А. Шлика «Зеркало органных мастеров и органистов» (1511)³⁷, «Sintagma musicum» М. Преториуса (1618)³⁸, подробно исследовался «Трансильванец» Дж. Ди-

руты³⁹. Большое исследование Адриена де Ля Фаж, основанное преимущественно на этом трактате, было опубликовано в 1857 году даже в России!⁴⁰

Спрос на старинные инструменты привел к появлению целой мастерской Франчьолини во Флоренции, «специализирующейся» на искусных подделках: немало его инструментов (по сути, очень хороших, но выдаваемых за исторические) разошлись по европейским и американским коллекциям и выявлялись в течение всего XX века. Наконец, в 1888 году две парижские фортепианные фирмы, «Эрар» и «Плейель», практически одновременно начали производить клавесины, используя в качестве образца двухмануальный клавесин Паскаля Таскена 1769 года. Это было началом нового «века клавесина», века его постепенного признания и распространения.

Вне нашего обзора остались работы, содержащие сведения о клавесине и его производителях, о деятельности А. Долмеча, В. Ландовской, других клавесинистов, развернувшейся на рубеже XIX–XX веков. Но и приведенных фактов достаточно, чтобы утверждать: **XIX век был гораздо более многогранным, чем часто представляется сегодня. В этом веке уже наблюдались тенденции, характерные для современного «аутентизма». Исполнение по выверенным уртекстам, на подлинных исторических инструментах, изучение старинных трактатов и исполнительской практики прошлого — уже осуществлялось, хотя и было редкостью. Таким образом, можно утверждать, что истоки современного исторического исполнительства — в исканиях музыкантов XIX века.**

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ландовска В. Старинная музыка / Пер. З. Савеловой / Под ред. Ю. Энгеля. М., 1913. С. 3.

² Клавесин (*старин.* клавицимбал, *франц.* clavecin, *итал.* clavicembalo, *нем.* Cembalo, *Kielflügel*, *англ.* harpsichord, *голл.* Klavicimbel и др.) — клавишный струнно-щипковый инструмент. При нажатии клавиши струна зацепляется особым плектром, находящимся на «толкачике» на заднем конце клавиши. Плектры изготавливались в основном из вороньих перьев, позже — из кожи, в XX в. — также из пластмассы. Форма корпуса крыловидная, струны натянуты под прямым углом к клавиатуре. Клавесин может иметь две, редко — три клавиатуры (мануала) и несколько наборов струн (регистров). Разновидности клавесина — вертикальный клавицитериум, многоугольный спинет (*итал.* spinetta, *фр.* épinette и др.), прямоугольный вёрджинел (*англ.* virginal); два последние имеют лишь один регистр. В другом старинном струнно-клавишном инструменте, клавикорде, звук извлекается особым штифтом, тангентом; при нажатии клавиши он прижимается к струне и делит её на звучащую и заглушенную части. Клавесин широко использовался как сольный, ансамблевый инструмент, цементировал звучание оркестра; клавикорд, с гораздо более слабым звуком, служил исключительно для домашнего музицирования и обучения. Оба инструмента были вытеснены к началу XIX века фортепиано. Клавесин, клавикорд, ранние фортепиано (а порой и орган) часто объединяются общим названием «клавир».

³ В глубь веков // Музыкальная жизнь. 1967. № 22. С. 23.

⁴ Райнхард фон Нагель — клавесинных дел мастер // Территория культуры. 2006. № 11.

⁵ Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и дополн. Л. О. Акоюяна. М., 2001. С. 59–60. Мы не рассматриваем здесь дискуссии по поводу достижимости целей аутентизма, так сказать, «аутентичности аутентизма».

⁶ Hawkins J. A General History of the Science and Practice of Music. L., 1776 (5 v.).

⁷ Burney Ch. A General History of Music. L., 1776-1788 (4 v.).

⁸ La Borde J. B., de. Essai sur la musique ancienne et moderne. P., 1780; Martini G. Storia della musica. Bologna, 1757, 1770, 1781; Forkel J. N. Allgemeine Geschichte der Musik. Lpz., 1788, 1801.

⁹ Цит. по: *Копчевский Н. А.* О Форкеле, его книге и о ранних публикациях сочинений И. С. Баха // *Форкель И. Н.* О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1974. С. 121.

¹⁰ История европейского искусствознания. Первая половина XIX века. М., 1965. С. 155.

¹¹ *Роллан Р.* Музыканты наших дней // Музыкально-историческое наследие: В восьми вып. Вып. 4-й. М., 1989. С. 184.

¹² *И. М. [Манн И. А.]* Заметки // Санкт-Петербургские ведомости, 6.12.1853.

¹³ См.: *Шекалов В. А.* Ванда Ландовская и возрождение клавесина. СПб., 1999. С. 9–11 и др.

¹⁴ *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. Т. II-А. М., 1978. С. 197.

¹⁵ Ещё в 1840 году Ф. Коммер начал издание «Собрания нидерландских музыкальных сочинений 16 века» (*Collectio operum musicorum Batavorum...*, 12 томов), затем церковной и органной музыки (*Musica sacra XVI, XVII saeculorum*, 26 томов; *Cantica sacra*, два тома; *Collection de compositions pour l'orgue...*, шесть томов) В 1861 А. Фарран приступает к изданию многотомной «Сокровищницы пианистов» (*Trésor des pianistes*, 1861–1872, Париж), включающей клавирные сочинения с XVI века. С 1865 года Р. ван Мальдегем ежегодно выпускает два полутома аналогичных «Музыкальных сокровищ» (*Trésor musicale*) духовной и светской музыки XV и XVI вв. В 1869 году Кризандер принимается за издание «Памятников музыкального искусства» (*Denkmäler der Tonkunst*, шесть томов, Bergerdorf, 1869–1871). Многотомные издания такого типа осуществляются в Англии (*The Old English edition*, L.; Oxf., 1889–1902), в Австрии (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, W., 1894–1918), в Германии (*Denkmäler der deutsche Tonkunst*, Lpz., 1882–1931), в том числе отдельно — в Баварии (*Denkmäler deutscher Tonkunst, zweite Folge: Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, с 1900), в Испании (*Hispania schola Musicae sacrae*, 1893), в Италии (*L'art musicale in Italia*), во Франции (*Les maîtres musiciens de la Renaissance française*, v. 1–23, 1894–1908). С 1864 Э. Кусмакер публикует средневековые трактаты (*Scriptorum de musica medii aevi*, v. 1–4, P., 1864–1876). К этому следует прибавить публикаторскую деятельность католических музыкантов в Баварии («*Musica divina*», Regensburg, 1853–1863), во Франции (знаменитые солемские «*Paléographie musicale*»).

¹⁶ *Nef K.* Alte Meister des Klavier: François Couperin // *Die Musik*. Jg. 10, 1909. H. 8. S. 275–277.

¹⁷ *Рубинштейн А. Г.* О редактировании классиков // Литературное наследие: В 3-х тт. Т. 1 / Сост., текстол. подготовка, коммент. и вступит. статья Л. А. Баренбойма. М., 1982. С. 56.

¹⁸ *Рубинштейн А. Г.* Музыка и её представители: Разговор о музыке. М., 1891. С. 157, 160.

¹⁹ *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern / Hrsg. von seinen Frau.* Bd. 2. Lpz., 1873. S. 17.

²⁰ *Ibid.*, S. 25.

²¹ *Шонберг Г.* Великие пианисты / Пер. с англ. В. Бронгулеева. М., 2003. С. 115.

²² Цит. по: *Temperly N. M.* Salaman, Charles // *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 11. Kassel, 1963. S. 1287.

²³ *Schott H.* The harpsichord revival // *Early music*. 1974. № 2. P. 85.

²⁴ *Chouquet G.* Le musée du Conservatoire national de musique. Catalogue raisonné des instruments de cette collection <...>. P., 1875.

²⁵ *Mahillon V.-Ch.* Catalogue descriptif et analitique Musée instrumental du conservatoire royal de Bruxelles <...> Gand, 1880. P. VII.

²⁶ *Ibid.*, P. 259–264.

²⁷ *Engel C.* A descriptive catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum. L., 1870.

²⁸ *Engel C.* A descriptive catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum. 2nd ed. L., 1874.

²⁹ Mathieu de Monter Em. Le musée rétrospectif // *Revue et Gazette musicale de Paris*. 1878. № 29. P. 226–229.

³⁰ *Schott H.* The clavichord revival, 1800–1960 // *Early music*. 2004. № 11. P. 603.

³¹ *Ibid.* P. 597–598.

³² *International Invention Exhibition Official Guide*. 2nd ed. L., 1885. P. 55–58.

³³ *Kottick E. L., Lucktenberg G.* Early Keyboard Instruments in European Museums. Bloomington and Indianapolis [1997]. P. 71.

Возрождение старинной музыки и клавесина в XIX веке

³⁴ *Krickeberg D., Rase H.* The former states of the so called Bach-Cembalo // CIMCIM Newsletter. 1989. № 14. P. 29–30.

³⁵ *Poliński A.* Katalog rozumowany pierwszej polskiej wystawy muzycznej 1888. Warszawa, 1888.

³⁶ См.: *Геника Р.* История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы. Ч. I. М., 1896. С. 13–14.

³⁷ *Schlick A.* Spiegel der Orgelmacher und Organisten (1511) // Monatshefte für Musik-Geschichte von der Gesellschaft für Musikforschung. Jg. 1, 1869.

³⁸ *Praetorius M.* Sintagma musicum. Organographia (1618) // Publikation aelterer practischer und theoretischen Musik-Werke. Bd. 13, 1884.

³⁹ *Krebs C.* Girolamo Diruta's Transilvano. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Jg. 8, 1892. S. 307–388.

⁴⁰ *Ля Фаж А., де.* Новые изыскания об аппликатуре, преподавании, таблатуре и характере клавиатурных инструментов в XVI и XVII столетиях // Музыкальный и театральный вестник. 1857. № 34. С. 448–450; № 36. С. 485–487; № 38. С. 505–507 (пер. статьи из Revue et Gazette musicale de Paris).