

## ВОЗРОЖДЕНИЕ КЛАВЕСИНА В РОССИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

*Возрождение клавесина, проходившее в Европе с конца XIX века, в нашей стране было фактически остановлено в середине 1930-х годов. Новый этап начался в послевоенный период. Он был связан с поставкой клавесинов немецких фирм, с гастрольями зарубежных клавесинистов и с появлением отечественных ансамблей старинной музыки и исполнителей на клавесине. В статье реконструируется процесс развития клавесинной культуры в стране. Работа строится на материалах прессы, архивов, бесед с участниками процесса, собственных наблюдений автора.*

V. Shekalov

## THE HARPSICHORD REVIVAL IN RUSSIA IN THE SECOND HALF OF XX CENTURY

*The harpsichord revival, taking place in Europe from the end of XIX centuries, in our country was actually stopped in middle 1930 years. The new stage began in post-war period. It was connected to delivery harpsichords of German firms, performances foreign harpsichordists and occurrence of domestic ensembles of ancient music and players on harpsichord. In article the process of development of harpsichord culture in Russia is reconstructed. The work is under construction on materials of press, archives, conversations with the participants of process, own supervision of the author.*

Клавесин (чембало) — клавишный струнно-щипковый инструмент, один из символов музыки XVI–XVIII веков, вытесненный затем фортепиано, начал активно возрождаться уже с конца XIX столетия. Этот процесс захватил и Россию. Гастроли парижского ансамбля старинных инструментов под руководством Анри Казадезюса с Альфредом Казеллой как клавесинистом, Ванды Ландовской (с 1907 г.) вызвали огромный резонанс в русском обществе. Музей музыкальных инструментов барона К. К. Штакельберга, концерты с использованием старин-

ного клавира, проводившиеся Н. Ф. Финдейзенем, Ансамбль старинных инструментов, созданный в 1913 году Ю. Г. Ван-Ореном, многочисленные Исторические концерты — всё это разнообразные проявления одного стремления — ощутить целостность культуры, свою включенность в культурно-исторический поток...

Революция затормозила этот процесс, а идеологический тоталитаризм 1930-х годов и вовсе прервал его. Наиболее яркий всплеск возрождения — Эрмитажные концерты начала 1930-х, в которых использовался, в частности, трехману-

альный клавесин 1911 года, — был безжалостно погашен, несмотря на наивные попытки их инициатора С. Л. Гинзбурга представить свое детище как показ истории классовой борьбы в искусстве. Но даже в отношении этих концертов говорить о развитии клавесинного исполнительства в СССР — при единственном «действующем» клавесине на всю страну! — можно только с определенными оговорками. Тем временем на Западе производились клавесины различных типов, создавались клавесинные сочинения, проходили десятки клавесинных концертов, выпускались клавесинные грамзаписи...

Новый этап наступил в послевоенные годы, когда начались поставки в страну «модернизированных» клавесинов немецких фирм Neupert, Ammer, Wittmayer, идеология которых восходит к «Плейлю» Ванды Ландовской<sup>1</sup>.

Но прежде чем рассматривать дальнейшее развитие клавесинной культуры в нашей стране, уместно вспомнить то, что ему препятствовало. Первая помеха — все еще живущее в те годы представление о клавесине как несовершенном предке фортепиано. Сторонникам этой точки зрения казалось странным возвращаться к отвергнутому самой историей инструменту. Вторая преграда — специфическое понимание того, что есть «советское», «социалистическое». Еще в 1930-е годы в дискуссиях и концертной практике рождалось представление о «советском исполнительском стиле» как преимущественно масштабном, мужественном, ораторски-героическом; такие качества, как камерность, тонкость, тем более изысканность, аристократизм, воспринимались с подозрением<sup>2</sup>. Клавесин плохо вписывался в круг «советских» явлений. Даже орган, эстетически как раз соответствующий представлениям об идеале величественном и масштабном, но исторически связанный с западной

церковью, вел в атеистическом государстве светское, весьма неустойчивое существование: специальности «органист» не существовало.

В отношении старинной музыки в целом также достаточно долго проявлялась идеологическая «подозрительность». Прежде всего, это касалось музыки *религиозной* (т. е. *большой части* старинной музыки). Причем, как ни парадоксально, православная музыка значительно дольше находилась под негласным запретом, нежели католическая и протестантская. Контакты с европейскими странами, прежде всего социалистического лагеря, требовали и определенного сближения культур, признания европейских, в том числе религиозных, ценностей; кроме того, тексты западной музыки не понимались большинством публики; видимо, именно поэтому культовые произведения Баха и Моцарта были допущены на эстраду раньше, чем Бортнянского и Рахманинова. Еще в 1970-е «Всенощное бдение» С. В. Рахманинова могло появиться на афише только под названием «Хоровая музыка» оп. 37!

Клавесин не был отягчен этими обстоятельствами; более того, клавесинная музыка, в ее фортепианной версии, включалась в программы учебных заведений, исполнительских конкурсов. Поэтому клавесин был «допущен». Закупка для ведущих филармоний и консерваторий еще не означала внедрение этого инструмента в учебный и концертный процессы. Не существовало ни классов клавесина, ни кафедр, изучающих специально старинную музыку, старинные инструменты — т. е. всего того, что на Западе давно стало нормой.

Возрождение старинной музыки и клавесина в нашей стране стало делом исключительно энтузиастов, «инициативой снизу» и приобрело оттенок некоей оппозиционности, что особенно наглядно проявлялось в тех случаях, когда этот

энтузиазм сочетался с интересом к авангарду. Настороженное отношение к возрождению старинной музыки со стороны партийно-государственного руководства сохранялось достаточно долго, вплоть до «перестроечных» времен. Особенно это касалось (позже возникшего) «аутентизма» — стремления исполнять музыку в максимально возможном приближении к ее исполнению во времена ее создания. «Это аутентическое направление практически было приравнено к авангарду, — вспоминала одна из лидеров обоих движений Т. Гринденко. — Я сужу по моим сложностям: не знаю, где их было больше, то ли в связи с авангардной музыкой, то ли со старинной»<sup>3</sup>. С другой стороны, неконформистские проявления роднили формировавшийся аутентизм с бардовской песней, с молодежной рок-музыкой<sup>4</sup>. Не случайно некоторые деятели возрождения (А. Любимов, А. Решетин) в какие-то периоды жизни играли в различных рок-группах. Именно «инициатива снизу», готовность преодолевать препятствия обусловили развитие возрождения старинной музыки и клавишинного исполнительства в нашей стране.

Видимо, впервые после войны клавишин был использован в аккомпанементе вокальным сочинениям 3 апреля 1949 года в Ташкентской консерватории на концерте, организованном А. Н. Котляревским (1910–1995), органистом, учеником И. А. Браудо<sup>5</sup>. По информации А. Б. Павловского и И. А. Абдуллаевой, Котляревский провел не один такой концерт; клавишин — происхождение которого не выяснено — сгорел вместе с органом во время пожара в Большом зале Ташкентской консерватории в начале 1960-х годов<sup>6</sup>.

С середины 1950-х годов возобновили выступления на клавишине Н. И. Голубовская (1891–1975) и И. А. Браудо (1896–1970), профессора Ленинградской консерватории, участники Эрмитажных

концертов 1930-х годов. Заслуженную артистку РСФСР Голубовскую можно по праву назвать первой советской клавишницей. Она постоянно включала пьесы клавишников в свои сольные выступления и, если в зале имелся клавишин, превращала концерты в клавишино-фортепианные. В ее клавишинном репертуаре — произведения Люлли, Куперена, Рамо, Дакена, Скарлатти, Генделя, Баха, в том числе Хроматическая фантазия и fuga, Концерт d-moll Баха. «Что ее всегда выделяло из многочисленных интерпретаторов музыки периода барокко — это то, что она сама, ее игра на клавишине, слияние музыки и инструмента казались очень легким, естественным процессом. Музыка звучала сама, не было исполнителя и инструмента отдельно, а было ощущение одного целого, — пишет ее ученица С. Закарян<sup>7</sup>. Голубовская издала сборники произведений английских вёрджинелистов и Г. Перселла с предисловием и ценными редакторскими указаниями<sup>8</sup>. Клавишинные записи Голубовской («Мелодия» Перселла и «Тамбурин» Рамо) появились еще в 1930-е годы и были первыми, сделанными отечественным исполнителем. Характерно, что ее ученики — С. Закарян, А. Угорский, Б. Тальрозе — также совмещали фортепианное и клавишинное исполнительство.

В отличие от Голубовской, выступавшей преимущественно сольно, ленинградский органист Браудо часто выполнял функции клавишника-ансамблиста, выступая с зарубежными и отечественными коллективами и дирижерами — в Бранденбургских концертах и кантатах Баха, в концертах Вивальди, в ораториях Генделя. «Строгий и в то же время живой, дышащий ритм клавишина цементировал всю громадную постройку, был ее временной и гармонической опорой», — писал в рецензии на исполнение одной из ораторий Б. Тищенко<sup>9</sup>. В начале 1950-х

издаются клавесинные записи Браудо — Прелюдия и fuga F-dur и Прелюдия b-moll из первого тома ХТК. В сезоне 1963/64 годов Браудо осуществлял руководство абонементом «Старинная музыка» в Малом зале Ленинградской консерватории. Вопросы клавесинной специфики, ее связи с закономерностями музыкального языка эпохи нашли отражение в ряде работ Браудо.

В 1950-е годы приезжают первые зарубежные гастролеры. Энциклопедия Гроува называет «первой современной [имеется в виду послевоенное время. — В. Ш.] клавесинисткой, выступавшей в СССР», швейцарскую ученицу Ландовской Изабель Неф (1898–1976)<sup>10</sup>. Ее концерт в Малом зале Ленинградской филармонии (14 апреля 1959 г.) был записан и позже выпущен фирмой «Мелодия» в серии «Выдающиеся интерпретаторы». Однако еще 19 июня 1954 года, во время гастролей в СССР Томанерхора, руководитель хора, выдающийся бахист Гюнтер Рамин (1898–1956) дал в Малом зале Московской консерватории клавесинный концерт, исполнив произведения Генделя и Баха и гениальную 15-минутную импровизацию на три предложенные темы; этот концерт, фрагменты которого составили впоследствии пластинку фирмы «Мелодия», и нужно считать первым послевоенным выступлением зарубежного клавесиниста в СССР. Затем гастролы клавесинистов становятся более регулярными. С 1960-го в СССР неоднократно концертирует Зузана Ружичкова, с 1965 — Гунхильд Штаппенбек и Джоэл Шпигельман, повлиявший в то время на Альфреда Шнитке, с 1967 — Ганс Пишнер. В 1963 в рамках Фестиваля английской музыки в Москве и Ленинграде выступает Джордж Малькольм. В 1973 вместе с Баховским хором и оркестром приезжает Карл Рихтер, он записал с Л. Коганом цикл баховских сонат для скрипки и клавесина; ранее это сде-

лали Г. Пишнер и Д. Ойстрах. В 1970-е гастролеруют Эльжбета Стефаньска-Лукович, Йозеф Гала, Армин Тальхайм, в 1980-е — Йорг Беккер, Рафаэль Пуйана, Смилка Исакович.

Удивительно, но в начальный период критика еще не была готова профессионально освещать клавесинные концерты. Некоторые московские критики в 1963 году путали клавесин и клавикорд, назвав Дж. Малькольма клавикордистом, а его инструмент — клавикордом!<sup>11</sup> Рецензенты «Советской музыки», «Ленинградской правды» не допустили подобной оплошности, но от анализа выступления уклонились<sup>12</sup>. Непонимание специфики инструмента проявлялось и в том, что зарубежным клавесинистам предоставляли для выступлений огромные залы.

Чуть ли не большее влияние, чем солисты, на возрождение клавесина в нашей стране оказали гастролы зарубежных коллективов: камерных оркестров Вильгельма Штрасса из Германии (1955), «Римских виртуозов» (1961), «Кларирон» из США (1963), ансамбля «Pro musica» (США, 1964) и др.

Именно под влиянием оркестра В. Штрасса осенью 1955 года был создан Московский камерный оркестр — первый в стране, открывший советской публике огромный пласт практически неизвестного репертуара (дебют — 1956 г.). Инициаторами его создания были Андрей Волконский и Рудольф Баршай, который возглавлял оркестр с 1956 до эмиграции в 1977. Наряду с Волконским на клавесине в оркестре в 1956–1957 играла Татьяна Николаева (1924–1993). Лауреат Международного конкурса им. И. С. Баха в Лейпциге (1950), она еще в 1953 году исполнила партию клавесина в ансамблевых сочинениях Баха на концерте в Московской консерватории, с оркестром Баршай сыграла, в частности, клавесинный Концерт A-dur. Р. Баршай вспоминал, что вначале «клавесин в оркестре некоторые

люди совершенно не признавали»<sup>13</sup>. Поэтому в одной из рецензий на выступление коллектива критик целый абзац уделяет обоснованию его роли: «Чембало, словно цементный раствор при кладке стен, не приметно, но прочно “вяжет” однородные тембры струнных инструментов»<sup>14</sup>. В 1957 клавесинистов ненадолго стало трое: в оркестре появился Сергей Дижур (1924–2000). Николаева отошла от клавесина, Волконский же в 1957 году покинул оркестр и начал выступать самостоятельно и в составе различных ансамблей, продолжая композиторскую деятельность в самом радикальном духе.

Именно Волконский стал знаковой фигурой 1950–1960-х годов как в возрождении старинной музыки и клавесина, так и в советском музыкальном авангарде. Он первым из отечественных музыкантов дал сольный клавесинный концерт — и первым же создал произведение в додекафонной технике (*Musica stricta*, 1954). Официальное признание в этих двух сферах было почти противоположным. Исполнение музыки Волконского было запрещено в 1962 году; концертная деятельность не встречала видимых препятствий. Как клавесинист Волконский выступал и записывался соло и в ансамбле с певицей Ниной Дорлиак, виолончелистами Даниилом Шафраном, Натальей Гутман, скрипачами Эдуардом Грачем, Львом Маркизом, Олегом Каганом и др. Но главным вкладом Волконского в музыкальную культуру стала организация в 1964 году ансамбля «Мадригал» — первого в стране, исполнявшего музыку Средних веков, Возрождения, XVII века. Тандем Московского камерного оркестра и «Мадригала», не пересекавшихся в области репертуара, в короткий срок сделал то, что на Западе достигалось десятилетиями, — открыл музыкантам и публике абсолютную жизненность и современность «старинной музыки». Те, кто бывал в то время на кон-

цертах этих замечательных коллективов, никогда не забудут царившую на них атмосферу энтузиазма, радостного удивления, *открытия*. Особенно это касается «Мадригала», манера исполнения которого была проникнута исключительным чувством *свободы*. Рождалось ощущение спавших оков, раздвинувшегося горизонта, изменившейся картины мира. В контексте 1960-х годов это ощущалось как часть «хрущёвской оттепели», сформировавшей целое поколение «шестидесятников», для которого понятие «свобода» сочеталось с представлением, в том числе, и о расширяющемся культурном пространстве.

В клавесинной игре Волконского проявилось, безусловно, влияние Ландовской — ритмическая точность и острота, красочная регистровка с использованием всех ресурсов доступных тогда инструментов, без оглядки на исторические прототипы. Вместе с тем стремление к рельефности голосоведения вело к более частому применению нон-легатного и стаккатного звукоизвлечения, усиливающему естественную четкость клавесина. Сам исполнитель считал, что в его интерпретациях сказалось влияние собственного композиторского творчества. Харизматический лидер, привлекающий еще и экзотической для советской культуры биографией (княжеский титул, эмиграция, конфликты с властью), Волконский в 1960-х — начале 1970-х был одной из самых «востребованных» фигур в мире старинной музыки. Только в 1970 году в Ленинграде он выступил более десяти раз как солист и ансамблист, ансамбль же давал около 100 концертов в год! Однако его собственная музыка не исполнялась, и в 1972 году Волконский подал заявление на выезд за рубеж.

После его отъезда вакуума в клавесинном мире не образовалось. Уже «при Волконском» в Мадригале выступали клавесинисты О. Илларионова, Б. Бер-

ман, А. Грицевич, позже — А. Ивановский и др. С 1960-х годов клавесин непременно входит в камерные оркестры и ансамбли, в изобилии возникавшие тогда. В 1964 году в Ленинградском государственном институте театра музыки и кинематографии на инструментах музейного собрания института выступил камерный оркестр под руководством Г. И. Благодатова с участием двух клавесинистов — М. О. Иоффе и Л. А. Болдырева. Один из солистов этого концерта, флейтист Владимир Федотов, организовал в 1968 году Ансамбль старинной музыки (в 1986 преобразован в «Ars сопони»); с Федотовым и этими ансамблями Болдырев сыграл и записал огромный флейтово-клавесинный репертуар. Кроме Болдырева, в ансамблях Федотова на клавесине играли Э. Севских, М. Иоффе, Ю. Кожеватов, С. Баранова, В. Радченков, А. Семенов, в Московском камерном оркестре — А. Чекмасов, М. Мунтян, в Ленинградском камерном оркестре (1961) — Ю. Смирнов, О. Крылова, в Камерном оркестре Ленинградской филармонии (1962) — О. Крылова, А. Браудо-Тищенко, Г. Тальрозе, в Оркестре старинной и современной музыки Ленинградской областной филармонии (1968) — Г. Серова, Г. Корчмар, в Литовском камерном оркестре (1960) — В. Дакбуте, в Камерном оркестре Латвийской филармонии (1967) — А. Калнциема, в ансамблях «Барокко» (Ярославль, 1970) — А. Соболев, в «Хортус Музикус» (Таллинн, 1972) — И. Тарум, в «Концертино» (1976, с 1981 при Тамбовской филармонии) — Д. Шведов, в Камерном ансамбле Владимирской филармонии (1977) — М. Бутир, в Ансамбле старинной музыки Одесской филармонии (1978) — А. Зелинский, в таком же ансамбле Запорожской филармонии (1980) — М. Панфило, в ансамбле «Консорт» (Ленинград, 1983) — Э. Севских... Исполнение старинной музыки без клавесина уже попросту не-

возможно. Поэтому в соответственном репертуаре как клавесинистки-ансамблистки выступали Н. Зерцалова (с И. Ойстрахом), Л. Фихтенгольц (с М. Фихтенгольц), А. Жохова (с Б. Гутниковым). При необходимости к клавесину обращались музыканты разных специальностей. Так, Г. Рождественский исполнял партию континуо за клавесином в концертах Баха и Вивальди (1963, МЗФ). А. Шнитке выступил как клавесинист в своем *Concerto grosso* (1982).

С 1960-х годов в качестве клавесинистки-ансамблистки выступала дочь И. А. Браудо, органистка Анастасия Браудо-Тищенко. Особо следует отметить ее участие в исполнении баховских кантат и ансамблевые выступления с З. Винниковым, М. Гантваргом, А. Людевигом, Б. Пергаменщиковым. В сезоне 1973/74 года А. Браудо дала первый сольный клавесинный концерт. Рецензент отмечал «открытую эмоциональность, увлеченность процессом музицирования, знание специфики инструмента, способность преодолеть “точечность” клавесинного тона, умение придать выпуклость мелодическому рисунку»<sup>15</sup>.

Среди клавесинистов Ленинграда особое место занял Лев Болдырев (1938–1998). Совместные концерты Федотова и Болдырева включали, как правило, и сольную клавесинную музыку. Как солист оркестра Театра оперы и балета им. С. М. Кирова Болдырев исполнял партию клавесина в постановках «Свадьбы Фигаро» Моцарта, «Севильского цирюльника» Россини, «Сотворения мира» Андрея Петрова, выступал с Ансамблем старинной музыки театра, а в начале 1990-х создал ансамбль «Collegium Musicum». Сольные программы Болдырева (с 1976) в полной мере воплощали ту тенденцию к концертным «полным изданиям сочинений», которую тогда пронищательно подметил Б. Кац<sup>16</sup>: в один вечер — «Полное собрание клавесинных

пес» Ж. Ф. Рамо, 20 сонат Скарлатти, первый том «Хорошо темперированного клавира»; самым смелым замыслом стал цикл из 12 концертов «Все клавишинные произведения И. С. Баха». Одним из первых вместе с Константином Плужниковым Болдырев предпринял реставрацию большого пласта русской вокальной музыки XVIII века, сыграл немало современных композиций с участием клавишина. Исполнительский стиль Болдырева отличался строгостью, ясностью, точностью, продуманностью.

В 1970–80-е годы как солисты и ансамблисты активно выступали Александр Майкапар, Борис Берман, Евгений Геллер, Ирина Иванова, Эльмира Габриэлян, Валдис Крастиньш, Айна Калнциема; ряд из них — Майкапар, Геллер, Крастиньш печатали научные статьи, рецензии на клавишинные концерты. Время от времени обращались к клавишину органисты Нина Оксентян, Наталья Сиротская, Марк Шахин, Валерий Рубаха, более регулярно — Валерий Майский, Ольга Минкина. Успешно совмещали фортепианное и клавишинное исполнительство пианисты Мария Гамбарян, Феликс Готлиб, Игорь Жуков, Маргарита Федорова, Михаил Мунтян, Анатолий Угорский, Виталий Маргулис, Григорий Корчмар, Елена Серединская. Порой их клавишинные выступления становились событиями. «Поистине выдающимся достижением» назвал Л. Гаккель исполнение сонат Скарлатти Угорским (1974), доказавшим, что клавишин — «инструмент невероятной экспрессии»<sup>17</sup>.

Безусловным лидером, унаследовавшим от Волконского вкус одновременно к старинной и современной музыке, с середины 1970-х годов являлся Алексей Любимов. Уже в 1960-е годы он становится ведущим исполнителем музыки западного и советского авангарда (1968 — концерт в Москве с произведениями Дж. Кейджа и др.) и на долгое время —

«невыездным». В 1976 году он основал Московский барочный квартет, много выступал и записывался с ним и сольно как клавишинист; с этого же года он вновь выезжает за рубеж. Первое время Любимов играл, как и все, на модернизированных инструментах — единственных, имевшихся в наличии — и в записи, например, сюиты В. Бёрда «Битва» в полной мере и с большим эффектом использовал все их ресурсы. В дальнейшем он первым обратился к аутентичным копиям, а также к молоточковому клавишу. Любимов инициировал также исполнения современных произведений с участием клавишина.

Пик интереса к клавишинным концертам приходится на конец 1980-х годов, что было связано с увеличением удельного веса старинной музыки в концертном репертуаре. Так, из 25 абонементов Академической капеллы имени М. И. Глинки сезона 1987–1988 годов ей было посвящено полностью либо в основной своей части 11, т. е. 44,4%.

Конец 1980-х дал новую волну ансамблей старинной музыки: «Российский ансамбль старинной музыки» В. Шуляковского с В. Радченковым, «Da camera e da chiesa» В. Фелицианта с А. Майкапаром, «Новая Голландия» П. Андреева с М. Блехером, «Musica Petropolitana» с И. Шнееровой и целый ряд других высокопрофессиональных ансамблей знаменовали новый этап в развитии клавишинного исполнительства.

Большую роль в утверждении клавишина сыграли различные **фестивали**. Первым из отечественных был, видимо, Фестиваль клавишинной музыки И. С. Баха в Минске (7–12 апреля 1977), в котором выступили клавишинисты З. Ружичкова, Э. Габриэлян, И. Иванова, Л. Шишханова, О. Янченко, А. Фисейский, И. Оловников. Затем последовал Фестиваль старинной и современной музыки в Таллинне (1978); в нем участвовали представи-

тели авангарда и аутентизма: Андреас Мустонен, Алексей Любимов, Татьяна Гринденко, Иван Монигетти, Гидон Кремер, Наталья Гутман и другие. В 1987 году состоялся I Ленинградский фестиваль старинной музыки с участием ансамблей «Арс Консони», «Барокко консорт», «Про анима», А. Любимова и других исполнителей; Мустонен организовал фестиваль барочной музыки в Таллинне. 18 марта 1988 года в Москве состоялся Всесоюзный съезд клавесинистов, в 1986–1989 — фестиваль «Дни старинной музыки в Москве». С середины 1990-х годов с разной степенью регулярности проходят фестивали «Вечера старинной музыки в исторических залах Москвы», «Старинная музыка в русских усадьбах», «Московское действо», «Старинная музыка в Риге» и др. Майский фестиваль старинной музыки в Москве (1999) был организован энтузиастами из Коллегии старинной музыки Московской консерватории (М. А. Сапоновым, Р. А. Насоновым, М. Батовой и другими) и собрал молодых «аутентистов» из Москвы, Петербурга, Новосибирска, Казани, Канн, Иерусалима. Фестивалем, представляющим российской публике ведущих зарубежных исполнителей, стал с 1998 года ежегодный Международный фестиваль старинной музыки (Early music) в Петербурге, «филиалы» которого появились затем в Москве и Нижнем Новгороде. Достаточно сказать, что на нем пять раз выступал патриарх современного клавесинного исполнительства Густав Леонхарт.

Все чаще звучит музыка в музеях. Так, в Музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки появились чисто концертные инструменты, не входящие в музейные фонды, среди них — копия клавесина Паскаля Таскена XVIII века мастера Ю. Аммера; в щадящем режиме, но используется в концертах и записях исторический клавесин мастера Б. Шуди (1766). В Музее музыки в Шереметев-

ском дворце звучит и клавесин Г. Зайфферта 1911 года, и спинет Брунетто (Неаполь, 1532) в копии Б. Муратова.

Коренным образом изменилось положение в клавесинном **образовании**. Клавесинистов готовит кафедра клавишных инструментов ФИИСИ — факультета исторического и современного исполнительского искусства (А. Любимов, Ю. В. Мартынов, О. В. Мартынова, П. Э. Айду, Ф. В. Строганов, А. О. Шевченко) и кафедра органа и клавесина Московской консерватории (Т. А. Зенаишвили, Д. В. Дианов), аналогичные кафедры Санкт-Петербургской (И. В. Розанов, Е. А. Серединская) и Казанской (Е. В. Бурундуковская) консерваторий. В Петербурге обучение игре на клавесине предлагает Санкт-Петербургский государственный университет, Университет культуры и искусств, Смольный институт и др. Клавесин проникает и в музыкальные училища, в школы. Клавесинисты нового поколения, как правило, имеют доступ к аутентичным инструментам, стажировались у ведущих зарубежных клавесинистов, нередко побеждают — на клавесинных конкурсах, преподают в зарубежных консерваториях. Помимо упомянутых выше, следует назвать Дмитрия Зубова (Петербург), Александра Пыляева (Москва), Райсу Кунафину (Подольск), Ирину Риз (Тверь), Анну Аверченкову (Новосибирск)...

Клавесин используется не только для исполнения старинной музыки. В Москве и Петербурге звучали «Балаганчик мастера Педро» и Концерт для клавесина и пяти инструментов Мануэля де Фальи (1964, ансамбль солистов оркестра Ленинградской филармонии под управлением Г. Рождественского с Ольгой Крыловой за клавесином), «Сельский концерт» Пуленка (И. Жуков с Академическим симфоническим оркестром Московской филармонии под управлением Д. Китаенко, 1978), другие зарубежные произведения.



Первым из отечественных композиторов ввел клавесин в свои сочинения опять-таки А. Волконский («Игра втроем»), мобиль для скрипки, флейты и клавесина, 1961; Мугам для тара и клавесина, 1974–1977). Клавесин широко использовался представителями отечественного авангарда, особенно «московской тройки»: С. Губайдулиной, А. Шнитке и Э. Денисовым. Затем к нему обращались музыканты, работающие в разных стилях и жанрах: В. Артёмов, А. Боярский, М. Броннер, Ю. Буцко, М. Заринь, Ш. Каллош, Г. Канчели, А. Кнайфель, Н. Корндорф, Д. Кривицкий, Е. Крылатов, Б. Кутавичюс, А. Леман, С. Лысой, Э. Мяги, О. Нарбутайте, А. Петров, Е. Подгаец, Я. Ряэс, В. Рябов, В. Сапожников, В. Сильвестров, С. Слонимский, Т. Смирнова, А. Тихомиров, Б. Чайковский, О. Янченко и другие. Характер использования клавесина творцами современной музыки — отдельная большая тема.

Наконец, еще одна сторона возрождения некогда забытого инструмента — его **изготовление** отечественными мастерами. По информации Б. Муратова, первый клавесин в СССР сделал в Киеве Анатолий Заярузный в начале 1980-х, на нем играл Андрей Борейко в Ульяновске. В Москве их производил Александр Полозков. В Петербурге главным клавесинным мастером является Борис Муратов, инструменты которого звучат в различных ансамблях старинной музыки в стране и за рубежом. На фоне полного упадка фортепианного производства в стране изготовление старинных инструментов (а помимо клавесинов, выделяются старинные флейты, органы, лютни и др.) — характерная черта современности.

Все вышеизложенное позволяет сделать вывод, что процесс возрождения клавесина в нашей стране развивается успешно, но, конечно, не может считаться завершенным. В этой области мы

пока еще по-прежнему «догоняем» Европу и Америку. Прежде всего, не хватает инструментов. Нормальным было бы положение, при котором в каждом музыкальном учебном заведении — от ДМШ до вуза — имелось бы как минимум два представителя клавесинного семейства, в том числе двухмануальный концертный клавесин, и хотя бы один преподаватель игры на нем, то есть имелся бы *класс клавесина* (это касается и органа).

Но по-настоящему профессиональных кадров также не хватает. Речь идет не только о том, что клавесин — инструмент, требующий совсем иных приемов игры, нежели фортепиано и пианисту нужна серьезная «технологическая перестройка», чтобы извлечь из него все заложенное в нем богатство. В подготовке исполнителей старинной музыки, клавесинистов в их числе, гораздо большую роль, нежели в подготовке «обычных» исполнителей, играет специфическая научно-теоретическая и научно-практическая сторона: изучение старинных трактатов по исполнительству, расшифровка цифрованного баса, орнаментация, импровизация и т. д. Но, хотя в нашей стране появились переводы старинных трактатов (Ф. Куперен, К. Ф. Э. Бах, С. Вирдунг), работы в области клавирной музыки и проблем ее исполнения (М. С. Друскин, Н. А. Копчевский, И. В. Розанов, В. Л. Фролкин, Е. Бурундукская, Л. Березовская, Е. С. Кофанова и другие), исследований также не хватает. Поэтому целесообразно создание специальных факультетов исторического исполнительства — либо в рамках консерваторий, либо по западному образцу — в рамках университетов, где бок о бок работали бы музыковеды, исполнители, мастера музыкальных инструментов.

Возрождение клавесина — свершившийся факт современной культуры. Но, как и любой культурный процесс, он требует продолжения, развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Это, как правило, двухмануальные инструменты с четырьмя регистрами и педальным механизмом для их переключения.

<sup>2</sup> См. *Шекалов В. А.* Биография В. В. Нильсена, рассказанная им самим и документами // Владимир Нильсен — артист и учитель. СПб., 2004. С. 43–45.

<sup>3</sup> Уникальный эксперимент со временем // Муз. академия. 1999. № 3. С. 3.

<sup>4</sup> См., например: *Курочкина М.* Об ансамбле «Консорт» // РОКСИ. 1985. № 10, сентябрь—декабрь.

<sup>5</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 186 (И. А. Браудо). Ед. Хр. 108. Программы концертов учеников И. А. Браудо. Л. 1.

<sup>6</sup> Письмо от 25 окт. 2006 г. И. И. Абдуллаевой автору.

<sup>7</sup> *Закарян С. С.* Надежда Иосифовна Голубовская и клавесин. Рукопись (архив автора).

<sup>8</sup> Избранные клавирные сочинения Г. Пёрселла. Л., 1954; Избранные клавирные пьесы старинных английских композиторов. Л., 1954.

<sup>9</sup> *Тищенко Б.* Радость, печаль и мудрость // Сов. музыка. 1966. № 12. С. 104.

<sup>10</sup> *Schott H. I. Nef* // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second ed. / Ed. by Stanley Sadie. V. 17. Macmillan Publishers Limited, 2002. P. 736.

<sup>11</sup> *Мнацаканова Е.* Джордж Малкольм // Муз. жизнь. 1963. № 8. С. 9. Фестиваль английской музыки // Сов. культура. 1963, 5 марта; *Шнеерсон Г.* Английские вечера // Там же. 1963, 14 марта. Клавикорд — клавишно-струнный тангентный инструмент с очень слабым звуком, использовался в обучении, домашнем музицировании, но не в концертной практике.

<sup>12</sup> *Нестьев М.* Москвичи аплодируют // Сов. музыка. 1963. № 4. С. 97–99; *Сергеев В.* Семь дней фестиваля // Лен. правда. 1963 20 марта.

<sup>13</sup> *Баршай Р.* Сейчас я свободный человек // Муз. жизнь. 1993. № 19–20. С. 27.

<sup>14</sup> *Медведев А.* Три века виолончели // Муз. жизнь. 1963. № 22. С. 5.

<sup>15</sup> *Шляпников В.* Анастасия Браудо // Сов. музыка. 1975. № 4. С. 113.

<sup>16</sup> *Кац Б.* Уникальный цикл // Сов. музыка. 1981. № 8. С. 44.

<sup>17</sup> *Гаккель Л.* О ленинградских пианистах // Сов. музыка. 1975. № 4. С. 104.