

На правах рукописи

КАЛЕНТЬЕВА НАТАЛЬЯ ВАДИМОВНА

**Современное клавесинное исполнительство: инструментарий,
техника игры, творческие школы, исторические ориентации**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург – 2020

Диссертация выполнена на секторе инструментоведения в Федеральном государственном бюджетном научно-исследовательском учреждении «Российский институт истории искусств»

Научный руководитель: Бойко Юрий Евгеньевич, кандидат искусствоведения

Научный консультант: **Тимошенко Алиса Анатольевна,**
кандидат искусствоведения

Официальные оппоненты: **Шекалов Владимир Александрович,**
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВПО «Академия Русского балета имени
А.Я. Вагановой, профессор кафедры
музыкального искусства

Денисов Андрей Владимирович,
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская
консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова»,
профессор кафедры истории зарубежной музыки

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная
консерватория имени М.И. Глинки»

Защита состоится 16 декабря 2020 года в 12.00 на заседании диссертационного совета Д 210.014.01 на базе Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств по адресу: 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института истории искусств по адресу: 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д.5 и на официальном сайте <http://artcenter.ru/>

Автореферат разослан « » _____ 2020 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения



Булатова Д.А.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Настоящее исследование посвящено феномену аутентичного исполнения клавирной музыки барокко. Под термином аутентичное исполнительство, широко используемым в зарубежном и отечественном музыкознании, подразумевается «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.»¹. Помимо термина аутентичное исполнительство в музыкознании используется также термин: исторически осведомленная исполнительская практика (*historically informed performance practice*) или исторически информированное исполнительство (*historically informed performance*)². Татьяна Гринденко, крупнейший представитель аутентичного направления, сравнила это явление с другим событием культурной истории XX в. – открытием древнерусской иконописи. Подобно тому, как перед глазами исследователей, сумевших снять многовековые напластования позднейших записей, открылся удивительный многоцветный праздник русской иконы, в середине XX века произошло глубинное переосмысление понимания и интерпретации старинной музыки. Аутентистам удалось преодолеть инерцию романтических представлений о музыкальном барокко, сформировавшихся на протяжении XIX-XX вв., в результате чего старинная музыка вновь заиграла своими первоначальными яркими красками – в этом суть всего аутентичного исполнительства³.

¹Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и дополн. Л. О. Акопяна. М., 2007. С. 59.

²Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М., 2010. С. 48.

³Гринденко Т.Т. «Вот дверь, а вот ключ»: старинная музыка в интерпретации Николауса Арнонкура: [вступ. статья] // Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. М., 2005. С. 5.

Традиция исполнения клавирной музыки является частью аутентичного направления в исполнительском искусстве XX в., охватывающего также исполнение на струнных и духовых инструментах, сольное, ансамблевое и хоровое пение. Отличительной чертой аутентичного направления является принципиально новый подход к исполняемому материалу: без «модернизации» авторских текстов, конструкций инструментов, исполнительских манер.

В настоящей работе аутентика рассматривается как исполнительский стиль, характеризуемый триадой составляющих принципов:

- работа с уртекстами либо факсимиле;
- реконструкция принципов игры на исторических клавесинах;
- работа с историческими инструментами: оригинальными либо копиями.

Актуальность исследования обусловлена:

1. Фактом возникновения, существования и развития традиции аутентичного (или исторически ориентированного) исполнительства в XX-XXI вв.⁴. Благодаря аутентике в концертную практику вернулись многие сочинения XVII-XVIII вв. Вновь появились на сцене музыкальные инструменты, для которых эти сочинения создавались, исчезнувшие в XIX в. из концертной практики как не соответствующие новой романтической эстетике. Наряду с исполнительством возникли традиции клавесиностроения и обучения игре на исторических инструментах, исторические и текстологические исследования в области старинной музыки. Аутентика органично вошла в исполнительское искусство современности и стала его важной составляющей.

2. Противоречивым характером освещения аутентики в исследовательской литературе, несмотря на масштабность этого феномена и устойчивость слушательского интереса. Основная причина возникшего противоречия – сформировавшееся в музыкальной практике XIX в. и существующее в наши

⁴Основателем аутентизма традиционно считается Арнольд Долмеч (1858—1940) — автор труда «Интерпретация музыки XVII и XVIII веков, по материалам современников», ставшего теоретическим фундаментом аутентизма (1915 г.).

дни отношение к музыке XVII-XVIII вв. как к явлению несовершенному, предварительному, следствием чего стала «ревизия» музыкального наследия эпохи барокко и «сдача в архив» (уход из концертной практики) всех явлений, не соответствующих романтической эстетике – инструментов, музыкальных произведений, исполнительских традиций. Возвращение музыки барокко на сцену в начале 60-х гг. XX в. вызвало неприятие ряда авторитетных музыкантов романтической традиции.

3. Возникновением мифических представлений о композиторах, музыке, исполнительстве и инструментах эпохи барокко. Миф о преемственности клавесинного опыта фортепианным породил модернизированную манеру игры на клавесине, многочисленные фортепианные редакции, фортепианную традицию исполнения музыки XVII-XVIII вв., способствующие формированию ложного образа искусства барокко.

4. Необходимостью теоретического осмысления более чем полувековой традиции аутентичного исполнительства. Отказ от восприятия музыки барокко через романтическую транскрипцию потребовал от аутентистов изучения и реконструкции искусства композиторов и исполнителей XVII-XVIII вв. по уртекстам и историческим трактатам. Воссоздание культуры звукоизвлечения, принципов работы с текстом (например, с таблицами орнаментики, с расшифровкой генерал-баса) – уникальный опыт, позволивший преодолеть мифические представления, вставшие между XVIII и XX вв.

Объект исследования – традиции исполнения клавесинной музыки эпохи барокко в XX-XXI вв.

Предмет исследования – исторически ориентированное клавесинное исполнительство.

Цель исследования – дать обобщающую характеристику исторически ориентированного клавесинного исполнительства как музыкального феномена в целостном культурно-историческом контексте.

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Определить типологические черты аутентичного клавесинного исполнительского искусства как явления музыкальной культуры.
2. Составить классификацию стилистических направлений в исполнении клавирной музыки барокко.
3. Дать характеристику игры на историческом инструменте, выявить ее принципиальное отличие от техники игры на фортепиано и модернизированном клавесине в области туше, аппликатуры, регистровки.
4. Определить принципы работы с уртекстом.
5. Определить виды импровизационного варьирования в современной практике клавесинного исполнительства.
6. Выявить черты стилевой дифференциации основных национальных исполнительских школ (голландской, французской, английской), ведущих мастеров-исполнителей.
7. Обозначить круг проблем эстетического, этического, философского, культурологического плана, обеспечивающих понимание и ориентацию в современном музыкальном пространстве клавесинного барокко.

Степень изученности темы

В данном исследовании традиция исторически ориентированного исполнительства рассматривается в целостном культурно-историческом контексте. Отдельные аспекты темы освещались в работах различной направленности:

– интервью и статьи, содержащие анализ индивидуальных манер современных исполнителей: Б.Д. Шермана, Д. Мороньи, Г. Леонхардта, К. Гилберта, В. Радченкова, Н. Кувшинниковой, А. Павлова;

– работы клавесинистов, в которых дана собственная трактовка различных аспектов музыкального исполнительства: Г. Леонхардта, В. Радченкова, Э. Парментье, Р. Кирпатрика;

– исследования, посвященные анализу исполнительских манер прошлого: И.В. Розанова, Н. Копчевского, С. Шабалтиной, А. Панова, С. Мальцева, Н. Арнонкура, А. Долмеча, Р. Донингтона, С.Е. Хефтлинга, Ф. Нойманна, М. Линдли, Л. Ройзмана, Д. Мороньи, А. Милки, Т. Шабалиной, М. Друскина, И. Браудо, А. Любимова;

– исследования, посвященные истории возрождения клавесинного исполнительства в XX веке: В. Шекалова;

– исследования, посвященные истории возрождения клавесиностроения в XX веке: Ф. Хаббарда, В.И. Цуккерманна, У. Дауда, Э. Коттика, Э. Райпина, А. Розенблатта, Г. О'Брайена, Г. Луктенберга, Х. Хенкеля;

– трактаты мастеров эпохи барокко: К.Ф.Э. Баха, Ф. Куперена, Г.С. Лёляйна, Ж.Ф. Рамо, М. де Сен Ламбера, И.И. Кванца, Д.Г. Тюрка, М. Корретта;

– работы, посвященные импровизации в музыке эпохи барокко: М. Корретта, Д. Паизиелло, В. Манфредини, И. Фукса, Ф. Гаспарини, И.И. Кванца, Л. Пенна, Д. Ортиса, А. Алексеева, Н. Арнонкура, В. Радченкова, Н. Кузнецова, М. Серебрянникова, С. Мальцева;

– исследования, в которых рассматривается проблема звукоидеала клавесинного барокко: И.В. Розанова, А. Долмеча, В. Ландовской, В.И. Цуккерманна.

Методологическую основу диссертации составили следующие исследовательские методы:

1. Системно-этнофонический метод, подразумевающий рассмотрение триады «инструмент – исполнитель – музыка» в неразрывной связи ее компонентов. В данном исследовании системно-этнофонический метод предполагает синхронное и координированное изучение:

– морфологии клавесина (особенностей конструкции инструмента и его технико-акустических возможностей) и эргологии (способа и традиций изготовления);

– исполнительства во всем комплексе его составляющих: техника игры, методы работы с уртекстом, национальные исполнительские школы, творчество (записи) крупнейших мастеров-аутентистов;

– исполняемой музыки (манеры исполнения) в целостной системе ее функционирования, становления, эволюции и современного состояния.

Системно-этнофонический метод, разработанный И. Мациевским, реализован в трудах петербургской научной школы инструментоведения – в исследованиях русской (Ю. Бойко), белорусской (А. Скоробогатченко), татарской (Д. Абдулнасырова), казахской (С. Утегалиева) и узбекской (Ж. Расултаев) инструментальной музыки, был распространен на изучение джаза (А. Галицкий, В. Шулин), эргологию и музыкальную археологию (В. Мараев), академическую музыку (В. Свободов).

2. Компаративный метод: тот или иной научный объект данного исследования (техника исполнения, штрихи, артикуляция, отдельное произведение, исполнитель, мастер) изучается не изолированно, а в постоянном сравнении четырех стилистических манер исполнения клавирной музыки барокко: аутентики – стилизации – предаутентики – транскрипции.

3. Комплексно-апробационный метод, разработанный В. Мациевской. Автор настоящей работы, являясь клавесинистом-практиком, непосредственно апробировал исследуемый материал – характер освоения приемов игры, орнаментики, импровизации – в рамках сольной и дуэтной практики, бесед с крупнейшим представителями исполнительской традиции (В. Радченков), традиции клавесиностроения (Б. Муратов, Э. Бонамичи), а также обучения на мастер-классах (Э. Парментье, Д. Дольче-Родемайстер, Р. Конен).

4. Когнитивный метод: важнейшим фактором постижения специфики традиции аутентичного исполнительства для автора явились знания самих представителей традиции о своем искусстве, собственный исполнительский опыт.

В качестве **теоретической и методологической основы** исследования было также использовано исследование итальянского философа Э. Бетти, автора детально разработанной методологической герменевтики – учения о понимании как универсальной познавательной процедуре гуманитарных наук. В анализе явлений аутентичной исполнительской традиции диссертант использовал сформулированные итальянским ученым каноны автономии объекта интерпретации, когерентности герменевтического рассмотрения, актуальности и адекватности понимания, а также формулу объективной интерпретации: «смысл следует не вносить, а выносить». Труд Э. Бетти «Герменевтика как общая методология гуманитарных наук» был опубликован в Тюбингене в 1962 г. Именно в это время (начало 60-х гг.) зарождается направление аутентики: исполнительство и клавиностроение, что свидетельствует об общности исканий деятелей культуры – философов и музыкантов середины века. Сформулированные ученым герменевтические каноны были подтверждены практической деятельностью музыкантов-аутентистов, составили теоретическую базу для дальнейшего развития исторического исполнительства.

Материалом исследования являются: записи крупнейших исполнителей аутентистов (Г. Леонхардт, Т. Коопман, Р. Хилл, Ж. Огг, Б. ван Асперен, У. Кристи, К. Руссе, Т. Пиннок, С. Семпе, А. Штайер) на инструментах старых мастеров (Б. Шуди, мастера семьи Киркман, Б. Стефанини, Х. Целль, Н. Лефебр, Ж. Жермен, А. Хемш, мастера семьи Руккерс) и их копиях, выполненных современными мастерами (Д. Рубио, М. Сковронек, Ю. Клинкхаммер, В. Кроссберген, Ф. Беттенхаузен, К. Хилл, М. Барки), а также трактаты К.Ф.Э. Баха, Ф. Куперена, Ж.Ф. Рамо, И.И. Кванца, М. де Сен Ламбера, Г.С. Лёляйна, Д.Г. Тюрка, М. Корретта.

Положения, выносимые на защиту:

1. В исследовании сформулировано определение специфики исторически ориентированного исполнительства как системного, координированного и

синхронного сочетания трех компонентов: исторического инструмента – уртекста – исторической манеры исполнения. На современном этапе аутентичное клавесинное исполнительство является частью академической исполнительской традиции, органично вписываясь в художественную картину мира.

2. Составлена классификация современных исполнительских стилей клавирной музыки барокко, в которой главным критерием является соответствие или несоответствие принципу историзма трех составляющих: инструмента – текста – манеры исполнения:

– **транскрипция**, элиминирующая принцип историзма, предполагает исполнение по фортепианной редакции, адаптирующей тексты барочных клавирных произведений к исполнительским нормам романтического фортепианного стиля;

– **стилизация**, предполагающая поиск и привнесение отдельных характерных черт исторического стиля на фортепиано (Г. Гульд, Г. Соколов, В. Камышов и т. д.);

– **предаутентика**, предполагающая исполнение на модернизированном клавесине с соблюдением норм исполнительского стиля эпохи барокко (В. Ландовска, Р. Киркпатрик);

– **аутентика**, предполагающая реализацию исторического принципа в компонентах исполнительского стиля: инструмента, уртекста, манеры исполнения (Г. Леонхардт, Б. ван Асперен, Т. Коопман).

Таким образом, в исследовании аутентика рассмотрена в широком историко-культурном контексте в целостной системе ее функционирования, становления, эволюции и современного состояния.

3. Сформулированы принципы выразительной игры на историческом клавесине:

– техника игры без опоры на клавиатуру. Принцип безопорной игры, предполагающий исключение весового давления от плеча, естественно следует из специфики конструкции инструмента: щипковое звукоизвлечение, сцепление

плектра со струной в верхней части хода клавиши, малый объем, вес, ход клавиш.

– филировка звука в верхней части хода клавиши за счет качества туше (мягкости-жесткости, легкости-тяжести, быстроты-замедленности);

– принцип позиционной аппликатуры, основанный на идее смены позиций на гранях структур формы (мотивов, фраз), обуславливающий артикуляционную выразительность исполнения;

– принцип смены регистров на гранях крупных разделов формы.

4. Сформулированы принципы работы с уртекстом:

– темп, характер движения определяются величиной счетной доли и жанровым первоисточником;

– в соответствии с исполнительской традицией эпохи барокко определены следующие виды импровизационных дополнений: орнаментально-мелодическое, фактурное, ритмическое, импровизация в области формы, регистра;

5. Составлена классификация видов импровизационного варьирования, характерного для практики исторически ориентированного клавесинного исполнительства: орнаментально-мелодическое, фактурное, ритмическое, импровизация в области формы, регистра.

6. Для анализа существующей только в пространстве звучания и не фиксированной в тексте импровизационности, характерной для исторического исполнительского стиля, используется категория звукоидеала, трактуемая как звучание в комплексе артикуляционных, фактурных, метроритмических, тембральных, формообразующих, технико-исполнительских средств. Уникальность творческого акта и принцип творческой свободы, отличающий аутентичность от других направлений академической музыки, роднит ее с миром традиционной музыки и джаза.

Новизна исследования заключается в следующем:

1. В науку вводится определение сущности и специфики аутентичного исполнительства как совокупности трех составляющих: исторические текст, инструмент, манера;
2. Составлена классификация современных исполнительских стилей клавирной музыки барокко на основе принципа историзма: транскрипция – стилизация – предаутентика – аутентика;
3. Автор на основе собственного исполнительского опыта системно сформулировал принципы выразительной игры на историческом клавесине, способы которой в XIX в. были утрачены.
4. Впервые исторически ориентированное исполнительство исследуется с точки зрения звукоидеала: звучания, рассматриваемого в комплексе артикуляционных, фактурных, метроритмических, тембральных, формообразующих, технико-исполнительских средств.

Поставленная на материале традиционной музыки в трудах Ф. Бозе⁵, О. Эльшека⁶, свое дальнейшее развитие проблема звукоидеала получила на материале народной инструментальной музыки (А. Скоробогатченко, Д. Абдулнасырова, И. Мациевский, С. Субаналиев, Ю. Бойко), джаза (В. Шулин), клавирной музыки (Г. Бруннер, Л. Баренбойм, И. Розанов), в работах исполнителей, ученых-эргологов, музыковедов (В. Ландовска, А. Долмеч, В.И. Цуккерманн).

5. Впервые аутентичное исполнительство рассмотрено в аспекте экологии культуры и сохранности исторического памятника (Д. Лихачев).

Теоретическая значимость исследования

Предложенная автором методология системного анализа аутентичного исполнительства и результаты исследования расширяют научную базу теории

⁵*Bose F.* Musikalische Volkerkunde. Freiburg, 1953. 197 S.

⁶*Эльшек О.* Музыкальный инструмент и инструментальная музыка (о задачах и методах инструментоведения) // Теоретические проблемы народно-инструментальной музыки / ред.-сост. И.В. Мациевский. М., 1974. С. 21–29.

исполнительства, истории музыки, культурологии; инициируют дальнейшие исследования в этой области.

Практическая значимость исследования

Материалы исследования могут быть использованы в практической деятельности музыкантов, педагогов-исполнителей, в курсах лекций по истории музыки, инструментоведению, музыкальному исполнительству и импровизации, а также для продолжения научных исследований, направленных на изучение исторически ориентированного исполнительства.

Апробация диссертации

Текст диссертации неоднократно обсуждался на заседаниях сектора инструментоведения РИИИ. Основные положения и выводы диссертационного исследования нашли отражение в десяти опубликованных научных статьях и тезисах докладов конференций, три из которых опубликованы в журнале, рекомендованном ВАК РФ. Результаты исследования были апробированы автором на четырнадцати научных конференциях: международный инструментоведческий конгресс «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, РИИИ, 2013, 2015, 2016, 2017, 2019), научная конференция «Музыка в храмах Петербурга: актуальные проблемы церковно-музыкальной практики» (Санкт-Петербург, РИИИ, 2013), международная научно-практическая конференция «Музыкальное образование в современном мире: диалог времен» (Санкт-Петербург, РГПУ им. А. И. Герцена, 20-21 ноября, 2014), международный конгресс «Орловские чтения: актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания» (Санкт-Петербург, РИИИ, 2014), международная научная конференция «Экология музыки и звуковые ландшафты: звонкость, звон, звенящее» (Санкт-Петербург, РИИИ, 2015), международная научно-практическая конференция «Звуковой ландшафт мегаполиса и искусство музыки» (Санкт-Петербург, РИИИ, 2016), международная научная конференция «Петербург и национальные

музыкальные культуры» (Санкт-Петербург, РИИИ, 2016), всероссийская педагогическая научно-методическая конференция «Педагогика и искусство в современной культуре» (Санкт-Петербургское отделение Объединения педагогов фортепиано – European Piano Teachers Association, Санкт-Петербургский центр развития духовной культуры, 2018, 2019, 2020).

Теоретические положения диссертации формировались в процессе многолетней исполнительской деятельности диссертанта – музыканта-клавесиниста, которая началась с 1995 года и продолжается по настоящее время. За этот период автором были даны многочисленные концерты в Шереметьевском дворце, Екатерининском дворце Царского села, в Екатерининской церкви, в Интерьерном театре. Среди сольных исполненных программ – монографические программы, посвященные творчеству Ф. Куперена, И.К. Баха, Ж.Б. де Буамортье, И.К. Керля, Г. Муффата, Б. Галуппи, В. Манфредини, а также тематические программы, посвященные клавесинной музыке Англии, Франции, Германии XVII в. (У. Бёрд, Д. Фарнеби, М. Пирсон, Ж. Шамбоньер, Л. Маршан, Ж.Ф. Рамо, И.С. Бах, К.Ф.Э. Бах, И. Пахельбель, И.Я. Фробергер, Д. Букстехуде, Я.П. Свелинк). В клавесинном дуэте с В. Радченковым были исполнены трио-сонаты Ф. Куперена «Апофеозы», «Нации», 6 концертов А. Солера, 6 дуэтов для двух клавесинов Ф. Куперена, соната для двух клавесинов И. Маттезона соль минор, сюита Г. де ля Ру для двух клавесинов, два концерта для двух клавесинов А.Л. Куперена, соната соль мажор для двух клавесинов И.К. Баха, соната соль мажор для двух клавесинов К. Стамица, концерт ля минор для двух клавесинов И. Кребса, вариации Й. Гайдна «Маэстро и его ученик». Материалы диссертации были использованы автором при подготовке цикла, состоящего из 21 передачи, «Из истории клавесинного исполнительства» на радиостанции Град Петров (2013-2019). В передачах в исполнении автора прозвучали записи клавесинной музыки: русской (Ф. Дубянский, И. Хандошкин, В. Трутовский), немецкой (И. Пальшау, И. Нерлих, И.К. Бах), итальянской (В. Манфредини, Д.М. Рутини, Д. Фрескобальди), английской (Д. Фарнеби, У. Бёрд, М. Пирсон), французской

(Ж.Б. де Буамортье, Ф. Куперен), нидерландской (Я.П. Свелинк). Автором опубликованы статьи в газетах «Музыкальный вестник» и «Мариинский театр»: «Возвращенный свет» (отзыв на концерт В. Радченкова), «Двадцать лет спустя» (отзыв на концерт ансамбля «Arts florissants»).

Методологические принципы, выработанные автором для изучения феномена исторически ориентированного клавесинного исполнительства, определили структуру работы.

Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, библиографического списка из 220 наименований, списка аудиозаписей из 153 наименований, приложения, включающего перевод вступительной статьи О. Бомона к изданию трактата М. Корретта «Парнасские забавы».

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обозначается актуальность темы исследования, определяются цели, задачи, основополагающие методы, формулируется научная новизна работы.

В **Первой главе** – **«Клавесинное исполнительство: история реконструкции с начала XIX в. до 60-х гг. XX в.** – сформулирована периодизация истории возрождения клавесинного исполнительства, в которой выделено три периода:

1. XIX в. – период прекращения производства клавесинов, характеризуется сохранением инструментов в музейных и частных коллекциях, отдельными концертами музыкантов-пианистов на сохранившихся исторических инструментах в Англии (И. Мошелес, Ч. Сэлэмен, А. Хипкинс и др.), в Бельгии (Л. Дьемер);
2. Первая половина XX в. – период создания модернизированного клавесина (фирмы «Эрар», «Плейель», «Нойперт», «Линдхольм»), характеризуется фабричным производством инструментов (в отличие от ручной работы

мастеров барокко), появлением музыкантов, специализирующихся на клавишинном исполнительстве и использующих модернизированные инструменты (В. Ландовска, М. де Лякур, И. Неф, С. Мерлоу, Р. Джерлин, Р. Киркпатрик);

3. Вторая половина XX в. и до наших дней – период возрождения и развития – традиции исторического клавиностроения (М. Сковронек, Д. Рубио, В.И. Цуккерманн, Ф. Хаббард, У. Дауд), характеризующийся ручным производством инструментов, ориентацией на принцип точного копирования барочных клавиносов;

– традиции исторического исполнительства, крупнейшие представители которого (Г. Леонхардт, К. Гилберт, У. Кристи) реконструировали исполнительские принципы барокко.

Дана сравнительная характеристика модернизированного и исторического инструментов с точки зрения *общей концепции инструмента, конструкции, национальной специфики, эстетики и качества звука.*

В первой половине XX в. в результате возникновения фортепианной концепции клавино был создан инструмент, имеющий, как считает В.И. Цуккерманн, только общее название с историческим клавиносом. Фортепианную концепцию клавино XX в. определили две основные идеи: 1) создание инструмента равных динамических возможностей с фортепиано; 2) создание инструмента, обладающего по аналогии с фортепиано настроечной стабильностью. Реализация этих идей привела к ряду изменений в конструкции инструментов. В конструкции модернизированных инструментов необходимо отметить следующее:

1. Увеличение диаметра струн, обусловившее потерю звуковых качеств. Щипковый принцип звукоизвлечения не предполагает громкого звука, тонкий плектр успешно цепляет только тонкую струну, рождая звонкий, артикулированный звук, мощная струна, напротив, способствует вялости атаки, приглушенности звучания, противоречит щипковой природе инструмента;

2. Утяжеление всей конструкции инструмента ради способности корпуса и внутренних деталей выдерживать давление мощных струн, появление металлической рамы, обусловившее потерю резонансных возможностей и качества звука;

3. Сцепление плектра и струны на модернизированных инструментах происходит в нижней части хода клавиши, в области достижения клавишей дна, по аналогии с фортепиано, что создает предпосылки для игры с опорой, недопустимой на клавесине из-за возможного удара клавиши о клавиатурную раму и создания шумовых призвуков. Поскольку момент сцепления не чувствуется из-за большого диаметра струны, на модернизированном инструменте качество звука (штрих, динамика) сформировать невозможно⁷;

4. Ликвидация дна (по аналогии с фортепиано), обусловившая ухудшение резонансных возможностей, противоречила исторической конструкции клавесина, имевшего в качестве исторических предшественников инструменты с резонансным корпусом (гитары, лютни);

5. Привнесение в конструкцию модернизированного инструмента новых материалов – металла, пластика, древесно-стружечной плиты – было продиктовано стремлением реализовать идею настроенной стабильности, так как данные материалы не меняют свои параметры под влиянием колебаний температуры, давления, влажности. Природа щипкового инструмента вновь не была учтена, поскольку за основу была принята ложная концепция клавесина. Плектр, цепляя струну, всякий раз растягивает ее на небольшую величину, вызывая необходимость частой настройки, что является не недостатком, а особенностью природы инструмента. Применение новых материалов вместе с

⁷Сцепление плектра и струны клавесина эпохи барокко происходит в верхней части хода клавиши, дальнейшее движение клавиши представляет собой своеобразную «буферную зону» – свободный ход, чтобы остановить движение и исключить удар о клавиатурную раму и последующий за ним механический шумовой призвук. Исполнитель на историческом инструменте чувствует момент сцепления плектра и струны, за счет чего имеет возможность сформировать качество звука: штрихи, туше и динамику.

утяжелением конструкции и ликвидацией нижней деки уничтожало резонансные возможности клавесина, сохранив лишь звучание проволоки. В исторических инструментах, напротив, все детали призваны сохранять и усиливать резонансные возможности.

б. Отсутствие национальной специфики в конструкции – отличительная черта модернизированного клавесина, обусловленная ориентацией мастеров на «фортепианную» концепцию инструмента. Особенно необходимо отметить псевдоисторический модернизированный вид инструмента, возникший под влиянием так называемого «баховского» клавесина, бывшего, предположительно, в личной коллекции композитора (ныне атрибутируется как инструмент И.Г. Харраса начала XVIII в.; перестроен неоднократно в XVIII и XIX вв.). С точки зрения акустического баланса «баховский» клавесин не убедителен⁸. На каждой клавиатуре дополнительный регистр подавляет основной вместо того, чтобы вносить в него разнообразие. Нижний мануал делается слишком грузным, громоздким, а верхний перенасыщен высокими частотами. Помимо «баховской» диспозиции псевдоисторическая ориентация мастеров XX века выразилась в названиях, которые присваивались фирмами-изготовителями модернизированным инструментам: «Скарлатти», «Вивальди», «Шамбоньер», «Телеман», «Руккерс».

Звуковые характеристики модернизированного клавесина следующие: отсутствие резонанса, тусклый звук, вялая атака, невозможность штриховой и динамической работы, несбалансированная регистровка, отсутствие принадлежности к какой-либо национальной школе клавесиностроения.

В первой главе диссертации дана общая характеристика клавесинного исполнительства на модернизированном инструменте, которая заключается в следующем:

– Штриховая и интонационная ограниченность, частое использование портаменто, стаккато как следствие скромных резонансных возможностей и

⁸Диспозиция «баховского» клавесина: 1×8, 1×16 на нижнем мануале и 1×8, 1×4 на верхнем, исторического инструмента: 1×8, 1×4, 1×16 на нижнем мануале, 1×8 на верхнем.

короткого, лишённого характерности тембра звука (перечисленные качества породили миф о несовершенстве клавесина);

– Традиция игры отдельными пьесами, изъятими из контекста циклических форм, частью которых они являлись. Программы концертов выстраивались по принципу контраста – стилистического, жанрового и т.д., для того, чтобы постоянно переключать внимание публики, исключая сосредоточенность на звуковых качествах инструмента;

– Поиски звуковой выразительности посредством частого переключения регистров как своего рода «компенсация» отсутствия резонансных возможностей модернизированного инструмента и короткого лишённого тембровой характерности звука. Частые переключения регистров на гранях малых структур формы (фраза, предложение) приводят к регистровой пестроте (В. Ландовска, С. Ружичкова). В записях исторически ориентированных клавесинистов переключения регистра характерны при смене частей крупной формы (партиты, сюиты и т. д.). В пределах одной пьесы переключение регистров редкий, но возможный (в случае его драматургической обусловленности) прием.

В характеристике исторического клавесинного исполнительства выделены следующие черты:

– Разнообразие возможностей туше и штриховой выразительности. На примерах «Маленьких прелюдий» И.С. Баха, восьми прелюдий Ф. Куперена из трактата композитора «Искусство игры на клавесине» рассматриваются виды штрихов и клавесинного туше в зависимости от фактуры произведения (быстрый, медленный удары, резонансное легато и т. д.). Именно исторический инструмент, лишённый «усовершенствований» XX в., с ненарушенной внутренней акустикой, сбалансировано подобранными струнами оказался в состоянии ответить на легкую и точную пальцевую работу;

– Обращение к авторскому тексту – уртексту, вызванное осознанием исторического клавесина инструментом, существенно отличающимся от фортепиано и от модернизированного клавесина. Отказ от практики

исполнения по фортепианной редакции, предполагающей ряд существенных изменений авторского текста. Несовместимыми с эстетикой исторического исполнительства являются октавные удвоения басового голоса, уплотнение аккордовой фактуры, педализация, изменение авторского текста в соответствии с современными редактору законами гармонии и формы, использование штрихов портаменто и стаккато как основных, использование лиг «широкого дыхания»;

– Реконструкция всего спектра способов выразительной клавесинной игры (фразировка, аппликатура, системы орнаментики, сигнатуры генерал-баса, способы настройки инструмента, особая артикуляция ритмических фигур (*notes inégales*) и т. д.) на основе изучения трактатов эпохи барокко и конструкции исторических инструментов;

– Использование инструментов ручной работы;

– Использование исторических копий и оригиналов, разрыв с практикой неисторического фабричного клавесина («клавесина вообще»);

– Соответствие модели инструмента (времени создания и принадлежности к национальной традиции) и исполняемой на нем композиции.

В зависимости от обращения к аутентичному, модернизированному клавесину или фортепиано в первой главе составлена классификация современного исполнительского стиля клавирной музыки барокко и дано определение каждого из стилей: транскрипция – стилизация – предаутентика – аутентика.

Во второй главе – «**Особенности аутентичной традиции клавесинного исполнительства**» – определены особенности техники игры, характерные для исторически ориентированного исполнительского стиля:

1. Исполнение без опоры на клавиатуру. Автором сформулирован принцип безопорной игры. Данный принцип не акцентирован в исторических исполнительских трактатах, так как во времена барокко он был единственным и

само собой разумеющимся, связан с рядом особенностей конструкции инструмента:

- щипковым принципом звукоизвлечения, не предполагающим силового давления от плеча. В «Методы пальцевой механики» Ж.Ф. Рамо мы находим слова, подтверждающие необходимость безопорной игры. «Никогда не отяжеляйте удара пальцев давлением руки; пусть лучше рука, поддерживая пальцы, сделает их удар более легким — это имеет большое значение»⁹;
- особенностями устройства клавесинной клавиатуры: небольшим масштабом в области объема, веса и хода клавиш по сравнению с клавиатурой фортепиано и модернизированного клавесина, исключая силовое давление от плеча;
- особенностями звукоизвлечения: сцепление плектра и струны происходит в верхней части хода клавиши, позволяя исполнителю формировать качество штриха. Давление на дно клавиши не функционально, так как приводит к шумовым призвукам (ударам о клавиатурную раму), лишним физическим усилиям, а также возможной метроритмической разбалансировке: исполнитель может попытаться связать моменты достижения клавишей дна и появления звука, между тем звук появляется раньше: в момент сцепления плектра и струны в верхней части хода.

В XX в. в связи с особенностями формирования и воспитания музыкантов-клавесинистов (переход к клавесину был возможен лишь после освоения фортепиано) принцип безопорной игры потребовал перестройки всего игрового аппарата исполнителя, формирования новой мышечной памяти.

2. Филировка звука в верхней части хода клавиши за счет мягкости-жесткости, легкости-тяжести и быстроты-замедленности касания. В зависимости от положения пальцев на клавиатуре (ближе или дальше от исполнителя) различают качество туше. Быстрый-легкий-жесткий удар (основной и наиболее часто используемый) производится на ближнем конце клавиши, обозначенном в под-

⁹ Цит. по: *Алексеев А.* Из истории фортепианной педагогики. Киев, 1974. С. 36.

линных инструментах специальными вставками-инкрустациями, характеризуется ярким громким звучанием; медленный-тяжелый-мягкий удар производится на дальнем конце клавиши, по динамике тише. В первом случае плектр всем телом цепляет струну, обеспечивая громкость, во втором – за счет замедленности движения клавиши плектр прогибается, затем скользит вдоль струны, создавая тихое звучание.

3. В исследовании предложена формулировка принципа позиционной аппликатуры как основного. Данный принцип предполагает исполнение сходных мотивов сходными комбинациями аппликатуры, смену аппликатурных позиций на гранях малых форм (мотивов, фраз), отражает особенности артикуляции музыкального языка эпохи барокко (лиги объединяют не более 2-4 звуков) и имеет описание во многих исполнительских трактатах. Позиционная аппликатура предполагает использование аппликатуры переключивания, подстановки, а также подкладывания большого пальца. Согласно трактату К.Ф.Э. Баха специфика переключивания заключается в том, что более длинный палец «перепрыгивает» через более короткий, исключено перекрещивание, работа большого пальца обусловлена и ограничена «полутонами» или «дальними» клавишами, используется прием подстановки, предполагающий снятие и перемещение руки. Короткие позиционные последовательности, разделенные микролюфтами, обеспечивают возможность реализации артикуляционных подробностей и деталей, свойственных исполнительскому стилю эпохи барокко. Сформулированные К.Ф.Э. Бахом и Ж.Ф. Рамо виды аппликатурных приемов исключительно удобны при игре на клавесинной клавиатуре с ее характерными признаками: небольшой объем, вес, неглубокий ход клавиш (по сравнению с фортепианной клавиатурой). Приемы подкладывания, переключивания в искусстве барокко, отражая и способствуя выявлению артикуляционной специфики, отличны от романтических, направленных на построение фраз «широкого дыхания».

Определены особенности работы с уртекстом:

1. Работа с уртекстом подразумевает выведение исполнительского решения из особенностей композиторского письма, а не из точных указаний метронома, динамики, штриха: темп, характер движения исполнитель выводит из счетной доли. Чем крупнее счетная доля, тем быстрее движение. Темп, характер движения определяется также по жанровому источнику произведения.
2. Уртекст предполагает свободу фантазии в работе с мелизмами по главному принципу исполнительской эстетики эпохи барокко: подробное знание – свободное использование на основе хорошего вкуса. «Хороший» («изящный», «подлинный») вкус, по словам А. Любимова, «влечет за собой правильный стиль игры (агогику, украшения, характер движения, качество звука и т. д.), а не наоборот – об этом всегда должен помнить современный музыкант»¹⁰.
3. Уртекст допускает использование возможностей импровизационного вмешательства в текст, владение приемами импровизации генерал-баса в ансамблевой игре.

В диссертации составлена классификация видов импровизации:

1. Орнаментально-мелодическая. Реконструировав практику чтения мелизматических знаков, исполнители открыли закономерность в области соответствия подробностей строения мелодических линий и рекомендуемых авторами прошлого орнаментальных знаков. Выявление соответствия между типом мелодического движения и мелизматическим знаком позволило исполнителям при аналогичном мелодическом движении использовать такой же мелизм в том случае, если он не обозначен автором. Возможности выявления подобных соответствий, прежде всего, были предоставлены французскими текстами, в которых традиционно мелизматика обозначается

¹⁰Любимов А. Б. [От редактора] // Французская клавесинная музыка / ред.-сост. А. Б. Любимов. М., 1988. С. 4.

подробно. В итальянских, немецких и английских текстах XVII века может быть обозначено место мелизма, либо обозначение мелизматике отсутствует – характер, тип мелизма предлагается определить исполнителю. Мелизмы в историческом исполнительстве всегда обладают интонационной значимостью, исполняются не только с помощью расшифровки таблицы орнаментики, но с неизменной поправкой на мелодическую пластику, темп, штрих, например, нерегулярное исполнение трелей с задержкой первых звеньев, постепенным вхождением в темп и завершением.

2. Импровизация подробностей фактуры – берет начало в импровизации генерал-баса. В облигатных голосах ансамблевых сонат часто не содержится прямого указания на тип ритмической пульсации и гармонического заполнения. Эти подробности всецело реализуются исполнителями генерал-баса, от успешности их решения зависит впечатление целого. Яркий пример аутентичной реализации генерал-баса представлен в сонате И.С. Баха ми мажор для флейты и basso continuo. В расшифровке, выполненной клавесинистом В. Радченковым¹¹, следует отметить типичные для аутентичной традиции особенности: трехголосие как основной вид фактуры, строгое последовательное голосоведение, мелодизация фактуры, интонационная выразительность всех голосов, интонационная содержательность, обусловленная тематической связью с партией солирующего инструмента.

3. Импровизация в области ритма – в наибольшей степени реализуется в произведениях французских клавесинистов. Согласно трактатам М. де Сен Ламбера, Ф. Куперена ритм композиций французского стиля не подразумевает буквального прочтения – отклонение от буквально выписанного ритма носит различный характер и подразумевает неравенство временное, агогическое, штриховое.

4. Импровизация в области формы – реализуется, например, в исполнении сюит Л. Куперена, содержащих несколько вариантов каждой из пьес: исполнителю

¹¹ *Bach I.S. Sonata E major for flute and basso continuo BWV 1035. [Реализация цифрованного баса В. Радченкова]. СПб., 2000. 20 с.*

предоставляется возможность создать циклическую форму из альтернативных частей.

5. Импровизация в области регистра – смена регистра и появление нового тембра допустимы на гранях крупных разделов формы в пределах одной пьесы, а также при чередовании различных пьес циклической формы, изменение регистра – всегда момент продуманный и драматургически обоснованный.

Таким образом, характерной чертой исторически ориентированного исполнительства в целом является импровизационность. Об этой неотъемлемой примете стиля пишет Н. Арнонкур. В эпоху барокко композитор еще был исполнителем, а почти каждый исполнитель – композитором: «Во всяком случае, хороший музыкант должен был овладеть правилами сочинения и импровизации, и потому само собой разумелось, что окончательную форму произведение могло получить лишь в процессе исполнения»¹².

Импровизационность позволяет охарактеризовать эстетику аутентичной исполнительской манеры как эстетику неповторимости. Неповторимость исполнительских версий одного и того же произведения реализуется в аудиальном пространстве концерта (звукозаписи) и фиксируется с помощью предложенной в диссертации категории звукоидеала.

Составлена классификация национальных исполнительских школ с характеристикой каждой из них, дана характеристика индивидуальных стилей ведущих представителей.

Нидерландская школа. Основоположник – Г. Леонхардт; виднейшие представители – Т. Коопман, Б. ван Асперен, М. ван Дельфт, З. Хенстра. Нидерландскую школу отличает универсальность репертуара без каких-либо предпочтений, стремление к точности передачи всех подробностей текста и изысканная импровизация при повторах. Характеристику, данную В. Шекаловым Г. Леонхардту¹³, можно отнести к нидерландской школе в целом – отказ от всего исторически необусловленного как в тексте, так и в выборе

¹²Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди. С. 13.

¹³Шекалов В. А. Возрождение клавесина (Европа и Америка). С. 216.

инструмента и трактовке при высочайшем мастерстве, высоте духа, развитой интуиции, своеобразном аскетическом артистизме и силе воздействия.

Французская школа. Основоположник – У. Кристи; виднейшие представители – К. Руссе, Д. Мороньи, О. Бомон, С. Семпе, О. Фортен. Предмет их исполнительской деятельности – в основном традиция французского барокко. Французские клавесинисты реализовали в записях все подробности национальной клавесинной исполнительской манеры, изложенные в трактатах М. де Сен Ламбера, Ф. Куперена, М. Корретта, развеяли миф о французской клавесинной музыке как о явлении легкого, развлекательного содержания.

Английская школа. Основоположник – К. Гилберт; виднейшие представители – Т. Пиннок, К. Хогвуд, К. Бут, К. Стембридж. Характерная черта английской манеры – привлечение большого количества исторических подлинных инструментов, а также универсальность в выборе репертуара. Особенностью исполнительства является единообразие регистрового и штрихового решения всей композиции.

Проведенный анализ аутентичной исполнительской манеры находит обоснование в методологической герменевтике выдающегося ученого Э. Бетти. Сформулированные итальянским философом каноны и формула объективной интерпретации используются диссертантом при анализе различных аспектов работы с уртекстом и аутентичной исполнительской манерой, что подчеркивает правомерность возникновения аутентичного направления с позиции философии, органичность и включенность феномена аутентики в процессы развития мировой культуры. Отмечен глубокий когнитивный консонанс, создающий гармонию между практической деятельностью музыкантов-аутентистов и теоретическими исследованиями Э. Бетти и Д. Лихачева – крупнейших философов и ученых XX в.

В Третьей главе – «Исторически ориентированное клавесинное исполнительство в аудиозаписях» – определяется просветительское значение звукозаписи. Возникновение аутентики связано с появлением записей на

подлинных исторических инструментах. Предпринятые Г. Леонхардтом на фирме DNM записи из серии «Исторические клавесины» впервые продемонстрировали преимущество выразительности звучания именно исторических инструментов. Следуя историческому направлению, Г. Леонхардт выбирает для конкретного произведения инструмент соответствующей национальной школы.

В отличие от записей музыкантов преаутентичного направления, исполняющих изъятые из контекста циклической формы пьесы, записи аутентистов представили оригинальные исторические концепции. Получили возможность творческой реализации выбранные исполнителем идеи: инструмента (оригинального или исторической копии), композиторского творчества, жанра, стилистического направления. Благодаря записям аутентистов из забвения вернулось обширное наследие композиторов барокко; были воссозданы картины творческих школ, составивших три века клавесинного искусства.

В третьей главе работы составлена классификация программ звукозаписей по следующим темам:

1. Программы, посвященные эпохе, стилю, национальной традиции. Например, альбом К. Стембриджа «Consonanze Stravaganti» посвящен ранней клавесинной музыке XVI-XVII вв., альбом «Stylus fantasticus» Э. Парментье посвящен немецкой музыке XVII в.
2. Монографические программы, то есть студийные программы, посвященные творчеству одного автора. Многие забытые авторы были вновь представлены аудитории именно в таких записях: например, Г. Леонхардт открыл имена Л. Куперена, И. Фробергера, И. Фрескобальди, Г. Бема, А. Форкре.
3. Альбомы, посвященные одному опусу, циклу, жанру (например, «Искусство фуги», «Гольдберг-вариации» в исполнении Г. Леонхардта).
4. Полные собрания клавирных сочинений (например, все сочинения Ф. Куперена в исполнении К. Гилберта, К. Руссе).

5. Записи тематических программ, освещающих определенную идею, связанную с клавесиностроением и творчеством композиторов (например, записи И. Хьюза на тангентенфлюгеле – инструменте, соединяющем признаки клавесина и клавикорда и демонстрирующем универсальную приспособленность к исполнению разных по стилю произведений В.А. Моцарта, К.Ф.Э. Баха и Й. Гайдна).

6. Записи, представляющие исполнителя. В этом случае программы подбираются из произведений разных авторов и разных эпох по принципу контраста – например, альбом Э. Парментье «The Splendour of harpsichord».

7. Программы, посвященные инструментам. В них представлены как подлинные инструменты прошлого, так и точные копии. Примеры: альбомы Г. Леонхардта «Исторические клавесины», Ж. Огга «Немецкая клавесинная музыка до Баха» на инструментах Ю. Клинкхаммера – точных копиях немецких мастеров XVII в.

В работе составлена классификация записей по техническим условиям:

1. «Живые» записи с концертов представлены в небольшом количестве, например, «Гольдберг-вариации» в исполнении Р. Хилла.

2. Записи, сделанные в исторических интерьерах (в усадьбах, соборах) с хорошими акустическими свойствами: например, альбом Г. Леонхардта, посвященный творчеству А. Форкре (Lutherse Kerk, Haarlem, Netherland); записи В. Радченкова: альбом, посвященный творчеству В. Манфредини (Лютеранская церковь Св. Екатерины, Санкт-Петербург) и альбом, посвященный Д.М. Рутини (Шереметьевский дворец, Санкт-Петербург). Записи в исторических интерьерах исключительно изысканны в тембральном отношении.

3. Студийные записи. Характеризуются «сухой» акустикой, минимальным резонансом, что предоставляет возможность фиксации мельчайших подробностей туше, внутренней акустики инструмента: так, снятие звука превращается в выразительную подробность.

Дан краткий обзор наиболее значительных записей с 60-х гг. по настоящее время. 60-70-е гг. – время открытий забытых имен композиторов барокко. В исполнении Г. Леонхардта появляются диски с записями произведений Л. Куперена и Ж.А. д’Англебера (1963), А. Форкре (1976), Ф. Куперена, А.Л. Куперена, Ж. Дюфли (1973), И. Фробергера (1962). Линию французской и немецкой музыки XVII в. позднее продолжили Э. Парментье в своих альбомах «Французская клавесинная музыка XVII века» и «Stylus fantasticus», Д. Мороньи, А. Любимов, К. Руссе; К. Хауксанд издал единственную клавесинную книгу Л. Маршана; к немецкой музыке обратился Ж. Огг в альбоме «Немецкая клавесинная музыка до Баха». Названные записи развеяли миф о французской клавесинной музыке как о явлении декоративном, не направленном к умам и сердцам слушателей, а также миф о ранней немецкой музыке как о явлении схоластическом, назидательном, не наполненном эмоционально. Напротив, во всех записях сделан акцент именно на драматизме, страстности, подчас трагизме, на «величии и боли» – если воспользоваться заглавием альбома Г. Леонхардта¹⁴.

Еще одно направление – раннее английское и итальянское барокко – впервые представлено альбомом Г. Леонхардта, записанным на оригинальных инструментах (Т. Томкинс, Д. Фарнаби, Д. Фрескобольди, 1972). Музыка этих авторов была открытием Г. Леонхардта – после трехсотлетнего забвения она вновь получает жизнь на концертной сцене. Данное направление получит развитие в творчестве Т. Коопмана – альбомы ранней итальянской музыки М. Росси, Д. Фрескобольди, Д. Скарлатти (1974), У. Бёрда (1983) – и К. Стембриджа – «Consonanze Stravaganti» (1997) и других исполнителей.

Рассматривается такое важное направление деятельности исторических клавесинистов, как исполнение сочинений авторов-предшественников эпохи

¹⁴Forguerey Antoine. The bliss and pain of baroque [пьесы для клавесина Антуана Форкре] / исп.: G. Leonhardt, Harpsichord. St. Petersburg, 2005. 1 CD.

классицизма. Альбомы Г. Леонхардта, представившие произведения К.Ф.Э. Баха (1973) и сонаты Д. Скарлатти (1980), открывают новую страницу в истории интерпретации, так как вступают в полемику с записями В. Ландовской, которым свойственна пестрота регистровки и однообразно жесткая атака. Легкий, графичный стиль Г. Леонхардта с разнообразной атакой и удивительной фантазией при обращении со временем по-новому представил достоинство этих композиций. К сонатам Д. Скарлатти обратились Т. Коопман (1980), Э. Парментье (1985), к творчеству К.Ф.Э. Баха – А. Штайер (1985), А. Тальхайм и Х. Пишнер (1979). Ярчайшим достижением является запись В. Радченкова: сонаты итальянских композиторов (В. Манфредини, Д.М. Рутини, Б. Галуппи, Д. Сарти), творивших в Петербурге XVIII в.

В результате проведенного исследования можно сделать следующие **выводы**.

1. Важнейшим событием музыкальной жизни и результатом долгого поиска звукоидеала клавесинного барокко в XX в. стало рождение аутентики – исторически ориентированного исполнительского стиля и клавесиностроения. Поиск и развитие звукоидеала определили историю возрождения клавесинного искусства, ее этапы были причиной возникновения четырех исполнительских стилей: транскрипции, стилизации, предаутентики, аутентики.

2. Специфика исполнительского стиля определяется соответствием или несоответствием принципу историзма составляющей его основу триады – текст-инструмент-манера игры. Полная реализация исторического принципа в каждой из трех составляющих триады определяет специфику аутентичного исполнительства. Напротив, исключение либо частичное принятие исторического подхода к тексту, инструменту и манере игры характеризует транскрипцию, стилизацию, предаутентику.

3. Результатом деятельности музыкантов исторически ориентированного направления стала реконструкция искусства клавесинного исполнительства, утраченная в эпоху романтизма:

- восстановлена практика работы с уртекстом;
- освоены особенности временной организации: разнообразные виды неравенства в области ритма, агогики;
- систематизируются представления об аппликатуре: основным становится принцип позиционной аппликатуры, обеспечивающий возможность реализации артикуляционных подробностей и деталей, свойственных исполнительскому стилю эпохи барокко;
- систематизируются представления о клавесинном туше: единственным становится прием игры без опоры на клавиатуру;
- систематизируется работа по достижению разнообразной динамики, зависящей от характера касания (туше) и характера сцепления плектра и струны;
- систематизируются представления об артикуляции, предполагающей максимальную членораздельность произнесения музыкальной интонации, лиги эпохи барокко объединяют лишь несколько звуков (два или чуть более), исключены романтические лиги «большого дыхания» (на несколько тактов);
- систематизируются представления об орнаментике (от таблиц мелизмов до рекомендованного варьирования при повторях), реализации генерал-баса. Рассматриваются как характерные для определенных национальных традиций, так и общие для всей эпохи правила.

4. Реконструкция искусства исторического клавесинного исполнительства потребовала от современного исполнителя перестройки игрового аппарата и музыкального мышления, овладения искусством импровизации, нового отличного от романтического понимания музыкального времени, ритма, артикуляции.

5. Категория звукоидеала, используемая в музыкознании при анализе традиционной музыки, джаза – искусствах, в которых отсутствует точно фиксированный текст, а основным объектом анализа становится не нотный, а звучащий материал, может быть использована также при анализе исторического клавесинного исполнительства. В барокко музыкальный текст

фиксирован, однако не полностью, так как традиция уртекста подразумевает сохранение значительного пространства для импровизации, в чем и заключено своеобразие и уникальность данного стиля. Помимо возможности импровизации (орнаментальной, интонационной, фактурной, ритмической, импровизации в области формы), уртекст предоставляет на выбор исполнителя тембровое решение (регистровка). При анализе исторического исполнительства звукоидеал следует трактовать как комплекс тембральных, технико-исполнительских, артикуляционных, фактурных, метроритмических, формообразующих средств.

6. Предлагается выделять уровни звукоидеала согласно аспектам звуковой характеристики и особенностям функционирования:

– звукоидеал инструмента (с точки зрения морфологии: верджинал, спинет и т. д.)

– звукоидеал инструмента с точки зрения его принадлежности национальной музыкальной культуре (нидерландской, французской, итальянской, немецкой, английской), конкретному мастеру

– звукоидеал исполнительской школы;

– звукоидеал конкретного исполнителя.

7. Звукоидеал аутентичного клавесинного исполнительства не является константным, динамика его развития определяется взаимодействием двух принципов: принципом историзма, подразумевающим точное знание и владение приемами игры на историческом инструменте и принципом свободы владения нормами исполнительского стиля.

8. Клавирное барокко, как и любое явление, находящееся на большой временной дистанции, допускает мифическое прочтение в рамках более поздних традиций, что закономерно вызывает нарушение чистоты исторического звукоидеала и влияет на экологию культуры в целом. О безвозвратности потерь в сфере экологии культуры писал Д.С. Лихачев: «Есть большое различие между экологией природы и экологией культуры, к тому же весьма принципиальное. До известных пределов утраты в природе

восстановимы. <...> Природа при этом сама помогает человеку, ибо она «живая». Она обладает способностью к самоочищению, к восстановлению нарушенного человеком равновесия. <...> Иначе обстоит дело с памятниками культуры. Их утраты невосстановимы, ибо памятники культуры всегда индивидуальны, всегда связаны с определенной эпохой, с определенными мастерами. Каждый памятник разрушается навечно, искажается навечно, ранится навечно»¹⁵.

Идея нравственной экологии или экологии культуры, связанная с пониманием неразрывности звеньев в цепи культурного прошлого, настоящего и будущего, формированием чувства ответственности за сохранение памятника перед потомками, нашла подтверждение в практической деятельности музыкантов-аутентистов.

9. На современном этапе исторически ориентированное клавесинное исполнительство является отдельным видом академического искусства. При комплексном рассмотрении особенностей развития аутентики можно сделать вывод, что она органично вписывается и дополняет музыкально-эстетическое пространство постмодернизма и, прежде всего тех аспектов постмодернистской культуры, которые касаются творческой свободы, приветствуют установку на уникальность творческого акта и стремление включить весь опыт мировой художественной культуры.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

В изданиях, рекомендованных ВАК РФ при Минобрнауки России:

1. *Калентьева Н.В.* Клавесинное искусство Санкт-Петербурга на современном этапе / Н.В. Калентьева // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2013. – № 1 (33). – С. 130–133. [0,3 а.л.]
2. *Калентьева Н.В.* Клавесинное искусство Санкт-Петербурга на современном этапе: мастер-классы и открытые академии / Н.В. Калентьева // Вестник

¹⁵*Лихачев Д. С.* Экология культуры // Заметки о русском. М., 2014. С. 98–99.

Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2014. – № 2 (38). – С. 119–124. [0,5 а.л.]

3. *Калентьева Н.В.* Современное клавесинное искусство в аспекте герменевтики / Н.В. Калентьева // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2015. – № 2 (42). – С. 145–151. [0,6 а.л.]

В других изданиях:

4. *Калентьева Н.В.* Аутентичное исполнительство: два поколения, два подхода // Орловские чтения: актуальные проблемы современного сравнительного искусствоведения. Тезисы Второго международного конгресса / Рос. ин-т истории искусств. – СПб., 2014. – С. 35–36. [0,05 а.л.]

5. *Калентьева Н.В.* Традиция исторически ориентированных концертов в соборе Святой Екатерины: репертуар, инструментарий, манера исполнения // Вопросы инструментоведения: сборник статей и материалов Восьмого международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» / Рос. ин-т истории искусств. – СПб., 2014. – С. 202–207. [0,3 а.л.]

6. *Калентьева Н.В.* История возникновения и развития аутентичного исполнительства // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сборник научных трудов: в 2-х ч.: [доклады и материалы VII международной научно-практической конференции, 20-21 ноября 2014 года] / ред.-сост. М.В. Воротной; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – СПб., 2016. – С. 201–205. [0,2 а.л.]

7. *Калентьева Н.В.* Владимир Радченков: опыт исполнения и исследования клавесинных сочинений Винченцо Манфредини // Вопросы инструментоведения: сборник статей и материалов IX и X международных инструментоведческих конгрессов «Благодатовские чтения» / Рос. ин-т истории искусств. – СПб., 2017. – Вып. 10. – С. 45–49. [0,3 а.л.]

8. *Калентьева Н.В.* Многоликий клавесин XX века: поиски звукоидеала // Педагогика и искусство в современной культуре: сборник материалов Первой всероссийской педагогической конференции (24–25 февраля 2018 г., Санкт-

Петербург) / научн. рук. конф. Д.В. Щирин; Санкт-Петербургское отделение Объединения педагогов фортепиано. – СПб., 2018. – С. 51–55. [0,3 а.л.]

9. *Калентьева Н.В.* Импровизационность как характерная черта исторически ориентированного клавишинного исполнительского стиля // Педагогика и искусство в современной культуре: сборник материалов Второй всероссийской педагогической конференции (24–25 февраля 2019 г., Санкт-Петербург) / научн. рук. конф. Д.В. Щирин; Санкт-Петербургское отделение Объединения педагогов фортепиано. – СПб., 2019. – С. 41–47. [0,3 а.л.]

10. *Калентьева Н.В.* Виды импровизационного варьирования в практике современного исторически ориентированного исполнительства // Педагогика и искусство в современной культуре: сборник материалов Третьей всероссийской педагогической конференции (27–29 февраля 2020 г., Санкт-Петербург) / научн. рук. конф. Д.В. Щирин; Санкт-Петербургское отделение Объединения педагогов фортепиано. – СПб., 2020. – С. 24–30. [0,4 а.л.]