



Абебе Ольга

ТРАДИЦИЯ КЛАВЕСИННОГО ИСПОЛНЕНИЯ СОНАТ Д. СКАРЛАТТИ В СОВРЕМЕННУЮ ЭПОХУ

В статье рассмотрена историческая роль клавесина в клавирной барочной музыке, а также специфические особенности клавесинного исполнения сонат Д. Скарлатти в современную эпоху. На примере сравнения различных исполнительских версий клавирной сонаты Д. Скарлатти К-380 очерчивается тот круг средств, который в своей совокупности может рассматриваться в качестве некоего исходного инвариантного ядра (модели), а также определяются музыкально-исполнительские параметры, подвергающиеся наибольшему изменению.

Ключевые слова: *клавесин, сонаты Д. Скарлатти, клавесинное исполнительство, исполнительские интерпретации, музыкально-исполнительские параметры.*

Обращаясь к клавирной музыке барокко, современные исполнители и слушатели, к сожалению, весьма редко задумываются о том, что почти вся она создавалась для клавесина, – инструмента поистине магического, властного и могучего. Время бытования, расцвета и господства клавесина было не менее значимым, чем, в дальнейшем, фортепиано, а жизненные пути обоих инструментов, как известно, неоднократно пересекались и развивались параллельно.

Актуальность данной работы обусловлена тем, что исполнительская интерпретация клавирной барочной музыки, неотъемлемо связанной с клавесином, требует глубокого художественного и практического осмысления этого факта на современном этапе.

Кратко рассмотрим особенности звукоизвлечения клавесина и его богатейшие тембровые возможности, чтобы лучше понять, как рождались характерные музыкальные образы барокко.



Звук клавесина – блестящий, но не певучий и не поддающийся значительным динамическим изменениям; при игре на этом инструменте, как известно, характер прикосновения к клавише и степень давления на нее мало отражаются на силе звучания. Мастера 17-18 веков строили инструменты с двумя динамически контрастными клавиатурами, *forte* и *piano*, расположенными террасообразно одна над другой. Поэтому основным динамическим приемом при игре на клавесине было регулярное чередование *forte* и *piano*. Значительного усиления и ослабления силы звука достигнуть при этом было невозможно. На усовершенствованных клавесинах 18 в., как и на органе, были специальные регистры («лютневый», «фаготовый» и другие), придававшие звуку различную окраску.¹ Для большего тембрового разнообразия на некоторых клавесинах устанавливалась дополнительная, третья, клавиатура, чаще всего сходная с тембром лютни. Как отмечает Л. Алексеев, при продуманном использовании различных регистров на клавесине можно было эффектно «инструментировать» исполняемые произведения и придавать им своеобразный колорит, напоминающий звучность необычного, несколько изысканного миниатюрного оркестра [1, 9].

Несмотря на то, что в конце 18 века клавесин был вытеснен фортепиано, в настоящее время интерес к клавесину неуклонно возрастает, поскольку все больше музыкантов стремятся воспроизвести старинную музыку в ее подлинном звучании. Исполнение сочинений барочных композиторов на клавесине обогащает наше представление об искусстве минувшей эпохи и помогает глубже выявить подлинные истоки его неувядаемой красоты. Потребность в этих инструментах привела к тому, что их стали изготавливать специально, ориентируясь на старые модели, иногда даже реконструируя их. Возрождение старинных инструментов и

¹ Регистры эти приводились в действие рычажками, находившимися с обеих сторон клавиатуры, или кнопками, расположенными под клавиатурой и нажимавшимися коленями или педалями.



использование их в современной концертной практике особенно распространено за рубежом, где клавесины теперь более доступны.

На фортепиано практически недостижимы те яркие тембровые контрасты оркестрового характера, которые могут быть воспроизведены на клавесине, поэтому наиболее плодотворный путь для освоения богатств клавирной музыки в современных условиях – исполнение ее и на старинных инструментах, и на фортепиано. Как известно, в 18 в. клавесин являлся основой оркестра. Его роль была тройной: он аккомпанировал, поддерживал весь ансамбль и управлял им; при этом яркое журчащее звучание клавесина являлось своего рода сердцевиной оркестровой тембровой палитры. Это было возможно благодаря тому, что в старинном оркестре клавесин идеально вписывался в общий оркестровый колорит, поскольку его струнно-щипковое звучание прекрасно сливалось с другими инструментами в тембральном отношении, создавая гармонический фундамент, необходимый для соединения разбросанных голосов и заполнения пустот в каденциях. Его шелестящие и щебечущие звучания придавали инструментровке таинственный и легкий колорит. Даже если клавесин и недостаточно отчетливо различим в большом оркестре или на открытом воздухе, публика услышит его, если расположится достаточно высоко. По мнению известной польской клавесинистки Ванды Ландовской, стоит убрать клавесин, и это немедленно даст о себе знать, – как если бы неожиданно погас свет [11, 130].

В. Ландовска аргументирует свою позицию об особой роли клавесина при исполнении барочной музыки следующим образом: «Сегодня при исполнении старинной музыки клавесин часто заменяют фортепиано. Будучи пианисткой, я не имею ни малейшего предубеждения против фортепиано, но его красивый звук обладает какой-то маслянистостью, которая не позволяет ему слиться с другими звучностями, он все время плывет над оркестром» [11, 130]. Альберт Швейцер также констатировал



этот факт: «В ансамблевых произведениях отчетливо замечаешь, сколь различны звучности фортепиано и клавесина. Когда Бах писал свои сонаты для клавесина и скрипки, звучания обоих инструментов были совершенно однородны. Сегодня, с заменой клавесина на фортепиано, они стали абсолютно разнородны, и хотя их соединяют, они не сливаются. Слушатель, который обладает хорошим умом и способен представить внутренним слухом чудесную однородную звучность, не может не страдать от противоборства двух этих звучаний» [там же]. Интересно, что А. Швейцер приходит к выводу о непригодности фортепиано к исполнению полифонической музыки: «Чем громче становился звук, тем беднее делалась его окраска. Звук потерял ясность и прозрачность. Чем глуше звук инструмента, тем менее пригоден он для полифонической игры, где каждый голос должен четко вырисовываться, дабы слушатель без особого усилия ясно воспринимал его в общем движении всех голосов. Как мало пригоден наш рояль для исполнения многоголосных пьес» [10, 259].

В литературе часто можно встретить высказывания о том, что клавесин лишен выразительности. Однако К. Ф. Эммануил, возражая на упреки в сухости и недостатке выразительности клавесинного звучания, указывает, что это может быть следствием неумелой игры. Сегодня главный аргумент против клавесина – его якобы короткий, нетянувшийся звук, однако, по мнению В. Ландовской, такое представление ошибочно, поскольку колебания клавесинной струны на самом деле длятся дольше, чем фортепианной. К тому же, если учесть, что туше на клавесине не только совершенно отлично от фортепианного и даже противоположно ему, то из этого становится очевидным, что те, кто с клавесином незнаком, извлекают лишь какую-то часть его звучности. Действительно, заставить клавесин петь и издавать мягкие звучания далеко непросто, и потому это всегда считалось величайшим искусством.



Свои взгляды на природу клавесина с достаточной полнотой изложил в своем трактате Ф. Куперен. Он четко охарактеризовал специфические особенности клавесина, его достоинства и недостатки. К первым он отнес «точность, четкость, блеск, диапазон», ко вторым – невозможность усилить (или ослабить) звуки, которые на клавесине как бы «даны каждый в отдельности» и не имеют большой продолжительности, а также трудность повторения одного и того же звука. Недостатки клавесина должны преодолеваются специальными приемами – искусными «остановками», «оттягиваниями», «придыханиями». Ф. Куперен высказывается, что «будет признателен тем, кто, благодаря своему бесконечно совершенному искусству и вкусу, сумеет сделать клавесин выразительным» [7, 15].

Знание устройства старинных клавишных инструментов, способов звукоизвлечения на них, диапазона, характера звучания, а также различий между ними поможет яснее представить конкретные условия, в которых исполнялась старинная музыка и облегчить поиски таких исполнительских приемов на современном фортепиано, которые в какой-то степени отвечали бы этим условиям или, по крайней мере, не вступали бы в противоречие с первоначальным замыслом произведения и не искажали бы его. С этой точки зрения исторические инструменты, особенно если они качественны и находятся в хорошем состоянии, имеют неоспоримое преимущество перед своими более поздними родственниками или современными копиями старых клавесинов.

Группа старинных струнных инструментов, снабженных клавишным механизмом, среди которых помимо клавесина необходимо назвать прежде всего также и клавикорд, обладает своими собственными звуковыми принципами исполнения. Вот почему к этим инструментам нельзя относиться только как к историческим предшественникам фортепиано, а наш современный рояль рассматривать в качестве инструмента, усовершенствованного и исправившего их недостатки. Конечно, в какой-то



мере все эти инструменты находятся друг с другом в связи, однако именно клавесин и клавикорд в период своего расцвета в начале 18 века дают законченное воплощение определенного художественно-звукового замысла. Как отмечает М. Друскин, фортепиано вытесняет клавикорд и клавесин не потому, что они требовали коррекции, а потому что новая исполнительская и творческая практика выдвигала новые требования к инструменту [5, 67].

Наиболее старым клавишно-струнным инструментом является клавикорд, звучанию которого были присущи теплота и задушевность. На клавикорде были осуществимы нарастания, затухания, эффекты сфорцандо и пр., можно было выделять отдельные звуки в аккорде, осуществлять индивидуальную динамику каждой линии при исполнении полифонии. Поэтому, по мнению Копчевского, именно клавикорд был тем инструментом, на котором начинающие клавиристы учились выразительной игре [7, 7-9].

Обратимся к особенностям игры на клавесине. Как известно, отправной точкой и одновременно камнем преткновения всякого исполнения есть туше, то есть способ касания инструмента. Идеальное туше на клавесине вырабатывается, когда исполнитель научается чувствовать пальцем момент касания струны перышком, поэтому хорошее туше отличается своего рода кошачьей мягкостью, обеспечивающей наполненный звук. В противоположность этому, если бросать руки на клавиши, результатом будет тяжелый, металлический и дребезжащий звук [8, 16]. В то же время, хотя прикосновение должно быть мягким, само воздействие на клавишу требует достаточной силы для создания эффекта мягкости и значительных усилий для эффекта яркости. Однако не менее важным, чем момент касания клавиши, является и снятие с нее пальца, которое должно быть аккуратным и постепенным, чтобы свести к минимуму возможный шум, образующийся при возвращении толкачика в первоначальную позицию. Ответственным этапом хорошего исполнения на



клавесине является также регистровка. Умеренная и сдержанная регистровка имела в клавесинной музыке гораздо большее распространение, чем постоянный «танец на педалях» [2, 122].

Инструменты, которыми пользовался Д. Скарлатти, не были фламандскими, французскими, немецкими и английскими клавесинами (копии которых активно воссоздаются в наше время). Доказательством тому служат многие характерные пассажи в его музыке. Хотя это совершенно не означает, что на клавесинах другого вида невозможно получить адекватное звучание, все же интересно было бы знать характер оригинальных инструментов. Ральф Керкпатрик утверждает, что сонаты Скарлатти не требуют клавесина с большим разнообразием регистров, так как письмо его само по себе весьма красочно. Для них необходим, скорее, сравнительно простой инструмент, но такой, который дает впечатление большого разнообразия звучания. «Для сонат Скарлатти необходим клавесин, обладающий полным и сильным дискантом и звучными басами, способный при этом на большую изысканность звучания», – отмечает Р. Керкпатрик [9, 196]. По мнению исследователя, на современном клавесине трудно придать отдельным регистрам богатую простоту утраченного звучания старых инструментов, лишь некоторые старые итальянские клавесины приближаются к этим характеристикам, хотя по-настоящему хорошие образцы редки. Очевидно, Д. Скарлатти сочинял сонаты, особенно позднего периода творчества, для испанского клавесина, который имел два сольных регистра, а третья тембровая окраска возникала при воспроизведении «tutti» – соединении двух основных регистров.

Современные клавесинисты, обратившиеся к этому инструменту на рубеже 19-20 веков, занимают важное место в истории мирового музыкального искусства, положив начало аутентичной исполнительской традиции. Инициатором возрождения инструмента, как известно, стал Арнольд Долмеч. Свой первый клавесин он построил в 1896 году в Лондоне



и открыл мастерские в Бостоне, Париже и Хейслмире. По инициативе В. Ландовской фабрика «Плейель» с 1912 года начала производить модель большого клавесина с мощной металлической рамой, несущей толстые туго натянутые струны. Инструмент был оснащен рояльной клавиатурой и рояльными педалями. Во 2-й половине 20 в. мода на «рояльные» клавесины прошла, и бостонские мастера первыми начали изготавливать копии старых клавесинов.

Обратимся к творчеству представителей различных современных клавесинных школ и на примере различных исполнительских версий *сонаты К-380* Д. Скарлатти предпримем попытку обнаружить возможности разнообразия ее интерпретации на излюбленном инструменте композитора.

Ванда Ландовска – польская клавесинистка, ключевая фигура в возрождении клавесина в первой половине 20 в. Училась в Варшавской консерватории у Яна Клечинского и Александра Михаловского². В 1912 году открыла первый в новейшей музыкальной истории специальный класс клавесина в Берлинской Высшей школе музыки.

В. Ландовска определяет программу сонаты К-380 Д. Скарлатти следующим образом: «Сияющее утро, издали доносится цоканье подков, звон серебряных удиц и шпор, великолепная процессия приближается, проходит мимо и удаляется» [11, 249]. Исполнение В. Ландовской отличается широтой дыхания, мужественностью и полнотой звукоизвлечения. Тема звучит величественно. Агогических отклонений нет, динамическая и ритмическая нюансировка четко выявлена, многоголосная фактура «поющая» в равной мере во всех регистрах. Воспроизведение «эффекта эха» отсутствует, поскольку исполнительница намеренно избегает сопоставления по двутактам, как это делают большинство пианистов.

² У него учился Владимир Софроницкий, а также несколько уроков взял Г. Нейгауз.



В. Ландовска строго придерживается фразировки по четырехтактам, при этом логика произведения оправдывается наилучшим образом.

Подход ко второй теме воспринимается более звучно и напряженно, аккорды звучат энергично. В. Ландовска создает единую линию нарастания ко второй теме. Ритм на протяжении всей сонаты чеканный и темп сдержанный.

Начало второй части и разработочный раздел трактуются драматично, мощно звучат аккорды в партии левой руки. Главная кульминация пьесы – это подход ко второй теме. Таким образом, мощное динамическое нарастание в соответствии с образным началом сонаты составляет основу интерпретации польской клавесинистки.

Ральф Леонард Керкпатрик – американский клавесинист и ученый, выдающийся исследователь творчества Д. Скарлатти, автор каталога сочинений Скарлатти и капитальной монографии о композиторе, редактор двухтомного издания, в которое вошли 100 сонат Скарлатти. Р. Керкпатрик совершенствовался в Гарвардском университете, среди его учителей в первую очередь следует назвать Надю Буланже, Ванду Ландовску и Арнольда Долмеча. В 1940-1976 гг. – преподаватель игры на клавесине (впоследствии профессор) Йельского университета.

Исполнение Р. Керкпатриком сонаты К-380 Скарлатти отличается чеканным, статичным характером и тщательно выверено в соответствии с художественными установками эпохи композитора. Звук полновесный на протяжении всей сонаты. Тема звучит умиротворенно и в то же время воспринимается как часть всей интродукции. «Эффект эха» отсутствует, хотя ясно ощущается логика сопоставления по двутактам.

Два раздела сонаты выдержаны в едином темпе и едином характере. Аккорды в левой руке более настойчивы, с целью подчеркнуть гармонию. В отличие от исполнения В. Ландовской, здесь не наблюдается широты дыхания и поэтому достаточно сложно определить место кульминации в



общей звуковой палитре. В то же время значительно более рельефно очерчены ферматы.

Эмилия Фадини – представительница итальянской клавесинной школы. Училась в консерватории в Милане по классу фортепиано и клавесина у Оттавио Дантонэ, Андреа Коэн и Энрико Баяно. Опубликовала 150 сонат Д. Скарлатти под своей редакцией, причем в предисловии к этому изданию раскрыла ряд собственных редакторских и исполнительских принципов, в том числе:

– оригинальное расположение материала на двух нотных станах и распределение его между обеими руками;

– сохранение характерной черты клавирной записи 17-18 веков с целью подчеркнуть самостоятельность каждого из голосов даже при их полном, с нашей точки зрения, гармоническом слиянии. В частности, аккорд мог быть записан, например, следующим образом:



Игра Э. Фадини отличается романтическим характером, можно сразу услышать, что звук ее клавесина как бы схож с фортепианным и манера игры отличается какой-то особой мягкостью, что сближает ее с современными исполнителями-романтиками. В целом преобладает очень яркая динамика, легкость, красочность и чувственность звучания. Темп достаточно подвижен, фразировка по 4 такта, «эффект эха» также отсутствует.

Скотт Росс – современный американский клавесинист. Учился во Франции у Кеннета Гильберта. Ему принадлежит первая полная запись всех 555 сонат Доменико Скарлатти.

Исполнение С. Росса мужественное и волевое, виртуозного характера. Темп подвижный и чувствуется неустанное движение вперед. Игра приближена к подлинному клавесинному исполнению.



Итак, рассмотрев исполнительские версии сонаты К-159 Д. Скарлатти представителями различных современных клавесинных школ, в качестве устойчивых компонентов, образующих в своей совокупности некое *неизменное инвариантное ядро (модель)*, необходимо в первую очередь назвать такие исполнительские средства как *динамика и ритм* (в том числе орнаментика). Отметим, что в художественном арсенале пианиста-исполнителя эти характеристики, напротив, являются едва ли не наиболее мобильными.

Различие интерпретаций, как мы видели, в частности, на примере начального восьмитактового построения, касается прежде всего *фразировки*. Большинство исполнителей (В. Ландовска и другие) «мыслят» четырехтактами, то время как Р. Керкпатрик, предлагает более дробную двухтактовую фразировку. Интересно, что широко распространенная редакция Г. Келлера – В. Вайсмана, известная как «уртекст» и рассчитанная на исполнителя-пианиста, содержит контрастную террасообразную динамическую нюансировку, отсутствующую в оригинальном издании (так называемой Венецианской рукописи). В результате неизбежно возникает «эффект эха», по сути, искажающий авторский замысел:



Тем не менее широкий круг современных исполнителей воспринимают данные динамические указания в качестве непреложной догмы, что приводит к определеного рода несовместимости с тем первоначальным художественным эффектом, за счет которого решается эта проблема на клавесине, а именно синтаксической и темброво-



гармонической стороной исполнения. Повторяемые фразы выходят убедительнее, когда исполняются в одной и той же динамической краске и различаются, скорее, посредством фразировки и туше, нежели с помощью эхо-динамики. В некоторых случаях последняя может прибавить глубину перспективы пьесы, но в основном, по мнению Р. Керкпатрика, она только разрушает непрерывность и напряженность целого [6, 314]. Поэтому динамический план барочного клавирного сочинения в значительной мере должен выкристаллизовываться не столько путем подражания каким-либо редакциям, сколько в результате собственных напряженных поисков.

В заключение приведем ключевое высказывание Р. Керкпатрика, как нельзя более точно и емко раскрывающее суть проблемы «клавесин – фортепиано», которая неизбежно встает перед каждым современным исполнителем, обращающимся к клавирному наследию Доменико Скарлатти: «Клавесинное письмо Скарлатти столь своеобразно, столь тесно связано с самой сокровенной сутью его музыки, что родство его музыки с клавесинным звучанием должно полностью осознаваться всеми, кто играет эти сонаты на фортепиано. Несмотря на то, что современное фортепиано способно передать тончайшую нюансировку и у него широкий динамический диапазон, оно часто скорее уменьшает, нежели усиливает красочные контрасты и имеет тенденцию сводить к общей однородной звучности многие удивительнейшие скарлаттиевские эффекты» [6, 317].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев Л. История фортепианного искусства. Ч. 1 и 2. Москва : Музыка, 1988. 415 с.
2. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Санкт-Петербург : Earlymusic, 2005, 169 с.
3. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. Москва : Музыка, 1978, 311с.
4. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Ленинград : Музыка, 1976, 149 с.
5. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии 16-18 веков : Собрание сочинений в 7 т. Т. 1. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. 752 с.



6. Керкпатрик Р. Доменико Скарлатти. Челябинск: МРІ, 2016 –XXXII. 543 с.
7. Копчевский Н. Клавирная музыка (Библиотека музыканта – педагога). Вопросы исполнения. Москва : Музыка, 2011. 96 с.
8. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Москва : Музыка, 1973, 152с.
9. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка, 1988, 236 с.
10. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1965. 728 с.
11. Landowska V. On music. New York : Stain and Day, 1969. 438 с.

Ольга Абебе. Традиція клавесинного виконання сонат Д. Скарлатти в сучасну епоху. Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Н. М. Беліченко. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

У статті розглянуто історичну роль клавесина у клавірній бароковій музиці, а також специфічні особливості клавесинного виконання сонат Д. Скарлатти в сучасну епоху. На прикладі порівняння різних виконавських версій клавірної сонати Д. Скарлатти К-380 окреслюється те коло засобів, який у своїй сукупності може розглядатися в якості певного вихідного інваріантного ядра (моделі), а також визначаються музично-виконавські параметри, що зазнають найбільших змін.

Ключові слова: клавесин, сонати Д. Скарлатти, клавесинне виконавство, виконавські інтерпретації, музично-виконавські параметри.

Olga Abebe. The tradition of harpsichord performance of D. Scarlatti's sonatas in the modern era. Supervisor - Ph.D. of Arts, Associate Professor Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts N. M. Belichenko. The article discusses the historical role of the harpsichord in clavier baroque music, as well as the specific features of the harpsichord performance of sonatas D. Scarlatti in the modern era. On the example of comparing various performing versions of the harpsichord sonata K-380 of D. Scarlatti, it outlines the range of means that can be considered as a kind of initial invariant core (model), as well as the musical performance parameters that undergo the greatest changes.

Keywords: harpsichord, sonatas D. Scarlatti, harpsichord performance, performing interpretations, musical and performing parameters.