



О. А. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л. В. Собинова

РАСПРОСТРАНЕНИЕ КЛАВЕСИНА В РОССИИ XVI–XVIII СТОЛЕТИЙ

УДК 78.072.2-2

Развернув газету «Санктпетербургские ведомости», житель столицы второй половины XVIII века довольно часто мог столкнуться с сообщениями следующего характера: «... желающие отдать обучить детей по Французски и по Немецки, також девиц шить и на *клавикортах* играть, могут их отдавать девице Чорбст ... [курсив мой. – О. Д.]»* (1752) [цит. по: 7, с. 84]. Или такое: «У вдовы капитанши Доливье ... продаются мебели, как то: столы, стулья, шкафы, железные кровати, *клавирь*» (1775) [там же, с. 176]. Более того, наш воображаемый читатель мог найти здесь и сообщение о «презентации» только что изобретённого механического музыкального инструмента: «Один музыкус г. Ейбихт изобрёл новый инструмент, на котором скрипка играет соло, а *клавесин* генерал-бас помощи валка. Для первого опыта положена теперь одна *Русская песня*, при чём будет и маленький концерт сего месяца 21 и 25 дня» (1777) [там же, с. 210].

Приведённые объявления представляют собой лишь вершину «айсберга» упоминаний о клавесине, клавикорде и их разновидностях, которые мы находим в периодической печати, литературе, мемуаристике рассматриваемого периода. Но даже эти три заметки дают возможность сделать вывод об органичной включённости клавесина в культуру, а точнее сказать, в *быт* знатных горожан второй половины XVIII века. Ведь сообщение о продаже «клавиров» в одном ряду с предметами мебели свидетельствует об отношении к инструменту как одному из элементов интерьера, пусть даже это – предмет роскоши и показатель европейского уровня жизни его владельцев. Од-

нако иметь в доме инструмент мало для того, чтобы считать себя образованным человеком, необходимо владеть навыками музицирования на нём. Представление о вписанности этих навыков в общее воспитание любой уважающей себя дворянки даёт первое из процитированных объявлений – владение иностранными языками, умение шить и играть на клавикорде находятся как бы на одном уровне иерархии.

Не случайно со второй половины XVIII века обучение на клавире вводится во многих петербургских учебных заведениях. При этом, наряду со стремлением к качественному общему светскому воспитанию дворян, государство проводило идею подготовки «людей, способных к воспитанию благородного юношества» [8, с. 225], иными словами, отечественных педагогов, которые со временем могли бы заменить высокооплачиваемых иностранцев. Для такой подготовки дети набирались, соответственно, из контингента мещан или даже крепостных. Наиболее талантливые из них по окончании заведения оставались в нём преподавать и получали мизерный оклад, несопоставимый с окладами иностранных педагогов. Таким образом, клавирная культура из знатных кругов проникала даже в мещанскую и крепостную среду.

И, наконец, последнее из приведённых выше объявлений даёт иллюстрацию другой важной тенденции бытования клавесина в России последней трети XVIII века. История взаимоотношений России с Европой не раз показывала, что элементы европейской культуры в процессе ассимиляции на русскую почву приобретают самобытный, неповторимый облик. Процесс ассимиляции

клавесина и связанного с ним культурного пласта не стал исключением. Поначалу клавирное музицирова-



Титульный лист издания трёх циклов вариаций на темы русских народных песен В. С. Караулова (1787)

* Орфография в цитатах здесь и далее сохранена.

ние знати носило подражательный характер по отношению к европейским формам. Но постепенно русское национальное начало всё определённое заявляло о себе. На волне увлечения собиранием русского фольклора с 1770-х годов обычным явлением стало исполнение русской народной песни под аккомпанемент клавесина. С точки зрения стилистики сложно представить нечто более эклектичное. Тем не менее, клавесин настолько вписался в русский музыкальный быт, что любители, уже не обращая внимания на его сугубо европейское происхождение, охотно использовали инструмент как аккомпанирующий, наряду с гусями, гитарой.

На этой же волне в конце XVIII – начале XIX века появились многочисленные клавесинные и фортепианные вариации на темы русских народных песен. Причём авторами этих вариаций становились не только русские музыканты (В. Караулов, И. Прач, В. Трутовский), но и приезжие композиторы, отдававшие дань сложившейся в стране их пребывания моде (И.-В. Гесслер, И.-Г.-В. Пальшау). Поэтому иностранный мастер Ейбихт при составлении своего объявления ещё в 1777 году прекрасно осознаёт, что внимание публики будет больше привлечено даже не чудо-инструментом, а тем, что он исполнит именно «Русскую песню».

Итак, панораму распространения клавесинной культуры в России второй половины XVIII столетия можно представить с нескольких точек зрения. Сюда входит стремительно развивающаяся практика любительского музицирования, деятельность приезжих композиторов, капельмейстеров и клавиристов, среди которых были и фигуры мирового масштаба (Б. Галуппи, В. Манфредини, Дж. Паизиелло, Д. Чимароза), становление музыкального образования и – как результат – первые русские опыты создания произведений для клавесина.

Однако для того, чтобы всё это стало возможным, необходимо было исходное условие – наличие самого инструмента. История его появления и распространения в России также иллюстрирует процессы, происходившие в русской музыкальной жизни. Впервые клавесин стал известен в России раньше рассматриваемого нами периода и даже раньше эпохи петровских реформ.

Обратимся к предыстории. Точка отсчёта документально зафиксированной истории клавесина и его разновидностей в России приходится на 1586 год, когда английский посол Джером Горсей прибыл в столицу с подарками от английской королевы Елизаветы, среди которых были два клавишных инструмента – орган и вёрджинел [1, с. 104]. Вполне вероятно, что небывалое восхищение, которое вызвали эти музыкальные подарки у членов царской семьи, перенеслось в следу-

ющее столетие. Дело в том, что во многих письменных источниках, имеющих отношение к царскому быту XVII века, упоминается музыкальный инструмент под названием *цимбалы* или *цинбалы*, а исполнитель на нём именуется, соответственно, *цинбальником*. Не принимая во внимание контекст, в рамках которого используются данные термины, можно сделать вывод, что имеется в виду инструмент, известный с древних времён в Венгрии, Германии, Польше, России и других странах. По своему механизму цимбалы напоминали гусли – при игре по натянутым металлическим струнам ударяли деревянным молоточками, обтянутыми сукном. Однако под этими названиями мог скрываться *клавесин* и другие клавишно-струнные инструменты того времени. Возникновение термина *цимбалы* и его модификаций объясняется буквальной транскрипцией итальянского или немецкого обозначения клавесина – *cembalo*. К тому же, вполне вероятно, что первые переводчики названия иноземного инструмента сознательно обозначили его давно известным на Руси словом. Облегчив задачу своим современникам, они на долгое время запутали современных исследователей инструментария той эпохи.

Правомёрность высказанной гипотезы подтверждается некоторыми документами XVII века, дошедшими до нас. Вот один из них: «1674 г[ода] в 23 д[ень] Симану араганисту на перья и на струны на починку цынбал тринадцать алтын две денги. По указу великого государя те цынбалы принесены из его государевые мастерския Полаты; выдал те цынбалы постелничей Феодор Алексеевич Полтяев» [цит по: 9, с. 55]. Если бы в приведённом документе речь шла только о покупке струн, сомнения в идентификации инструмента сохранялись бы. Но упоминание о перьях – обязательной принадлежности клавесинного механизма – убеждает в том, что имеется в виду именно клавесин.

Термин *цимбалы*, правда, уже с приставкой *клави* (от итальянского *clavicembalo*), сохранялся в музыкальной практике до конца XVIII века. За период с 1747 по 1780 год в газете «Санкт-Петербургские ведомости» насчитывается 11 упоминаний *клавицимбал*, *клависимбал* и *клависинбал*. Лишь в одном объявлении о продаже инструмента от 21 августа 1767 года мы находим верную транскрипцию иностранного слова – *клавичембало*. Практически не подлежит сомнению, что в русском быту XVIII века словом клавицимбалы обозначался клавесин. Во многих газетных объявлениях *клавицимбалы* выступают в паре с *клавикордом*. Если клавикорд уже упомянут в качестве товара, предлагаемого инструментальным мастером, то другим клавишным инструментом с большой долей вероятности может быть клавесин, также популярный



Фламандский клавесин
работы Я. Куше-старшего,
ок. 1650 года

в России в данный период. Неудивительно, что составители заметок в большинстве случаев на первое место в предложении ставят *клавицимбалы* – как более крупный инструмент, пригодный для концертного музицирования. В подтверждение сказанному приведём объявление от 13 ноября 1747 года: «В Большой Морской у инструментального мастера Иоахима Бернарда Вилде продаются клавицимбалы и клавикорды. Он же умеет новые делать и старые починивать» [цит. по: 7, с. 68].

Наметившийся в конце XVI столетия интерес царской семьи к клавишным инструментам нашёл продолжение в устройстве музыкального быта в следующем столетии. Центром музицирования для царской семьи в первой половине XVII века стала Потешная палата. В её штат входили гусельники, домрачеи, «скрыпотчики», «цымбальники» и мастера органного дела [3, с. 190]. Дошедшие до нас имена цимбальников, состоявших на службе в 1620–1630-х годах – Томила Михайлов (Бесов), Мелентий Степанов, Андрей Андреев – указывают на их простонародное происхождение. Любопытно, что все эти музыканты являлись исполнителями не только на клавесине, но и на органе, а также выполняли функции органного мастера [3, с. 106]. Такая универсальность вполне соответствовала европейской практике, когда специальность «клавирист» подразумевала владение всеми существующими в то время клавишными инструментами и навыки работы с их механизмами.

Возникает парадокс: на клавишных инструментах, входивших в собственность царской семьи и предназначенных традиционно для музицирования высшего общества, играли, скорее всего, выходцы из народа. Музицирование на имевшихся в Потешной палате инструментах происходило во время царских торжеств. Например, в 1626 году на царской свадьбе цимбалы звучали наряду с домрами, гусями и скрипками.

По мере того, как происходило определённое развитие музицирования на клавишных инструментах в царском быту, клавесин проникал и в боярскую среду. Наиболее раннее упоминание находим в описи имущества семьи Строгановых, находившегося в их сельвчегодском доме, выстроенном в 1565 году. Опись была составлена в 1627 году, но, по предположениям историков, значительная часть перечисленных в ней предметов (в том числе цимбалы) имела уже в XVI столетии [3, с. 129]. Живая заинтересованность европейскими формами музицирования проявилась в том, что в конце XVII века семьи Морозовых, Нарышкиных, Романовых, а также боярин А. С. Матвеев приобретали западноевропейские музыкальные инструменты, в частности, клавикорды. Так, например, в 1690 году в казну из имущества отправленных в ссылку князей Голицыных поступили несколько органов в различном состоянии и «клевикорты писаны краски» [3, с. 15]. И, наконец, ещё одним очагом клавирного музицирования в XVII веке могли быть находившиеся в окрестностях Москвы иноземные слободы. Существуют свидетельства, что в домах их обитателей имелись клавишные инструменты,

а в слободской школе наряду с науками преподавались пение и инструментальная музыка [2, с. 179].



Дама за клавиром.
Силуэт неизвестного
художника

Фрагментарные сведения о клавишных инструментах в России XVII столетия сменяются гораздо более динамичной и пёстрой картиной в следующем столетии. Наступление петровской эпохи с её стремлением впитать всё лучшее из европейской жизни заметно стимулировало интерес к клавесину. Через весь XVIII век тянется нить постепенного роста увлечённости клавишными инструментами, кульминация которой приходится на последнюю треть столетия. Об этом легко судить по газетным изданиям тех лет. Первое объявление о продаже клавишных инструментов находим в «Санкт-Петербургских ведомостях», выпускавшихся с 1728 года. Уже в 1729 году к петербургским «любопытным охотникам до хорной и камерной музык» обратился органист из Данцига Теофил Андрей Фолкман, сообщая, что «в Данциге на продажу имеются ... преизрядной клавесин» и «преизрядной клавикорд с тремя хорами преизрядного голоса и преизрядной работы» [цит. по: 6, с. 76].

Но время, когда за клавесином или клавикордом необходимо было отправляться за границу, вскоре закончилось. В 1733 году колокольный мастер Иоганн Кристофор Фёрстер сообщил через газету о том, что у него «находятся продажные два изрядные клавесина, комнатный голос имеющие» и что он начал сам строить клавишные инструменты [цит. по: 7, с. 21]. Вслед за Фёрстером в Петербург и в Москву постепенно потянулись другие иностранные клавесинные мастера. Они открывали собственные мастерские и предлагали горожанам услуги по изготовлению, продаже, настройке и ремонту клавишных инструментов. И именно деятельность этих мастеров стала исходным, «материальным» условием для формирования и расцвета клавесинной культуры во второй половине XVIII века.

Что же за инструменты фигурировали в газетных объявлениях того времени? Доверяя их тексту, можно констатировать, что за изучаемый период на продажу предлагалось 59 клавесинов, 31 клавикорд, 39 клавиров и всего 3 спинета. Однако при детальном разборе объявлений выяснить, о каких инструментах определённo идёт речь, подчас оказывается не так просто. И, разумеется, нельзя не попытаться выяснить, что стоит за термином *клавир*.

Новый век принёс множество новых тонкостей и хитросплетений в сферу их обозначения. Из предыдущего столетия в XVIII век перекочевала традиция называть инструмент словом во множественном числе (*цимбалы* были заменены на *клавикорды*, *клавир*ы и т. п.). Отдельную тему составляют многообразные искажения иностранных названий и явное непонимание их

значения. К последней трети века это стало вызывать раздражение современников, что приводило к попыткам разъяснения иностранных терминов. К примеру, в 1769 году М. Чулков писал: «Многие из нас привыкли употреблять иностранные слова в разговорах, и есть между тем такие, которые не смысла их силы ни значения, употребляют совсем не кстате...» [4].

Тем не менее, без иноязычных слов обойтись было невозможно. Попробуем объяснить значение некоторых из них, получивших распространение в российском обиходе. Подавляющее большинство клавиесинофигурировало в объявлениях под различными модификациями названия *клавицимбалы*. В этих случаях нет сомнений, что имеется в виду именно клавиесин. А вот при упоминании *клавиров* весьма важным оказывается контекст объявления. В отдельных случаях ясно, что под клавирами подразумевается клавикорд – например: «У органиста Циммермана в Москве при Голландской Реформатской церкви делают разные музыканские инструменты, а имянно: клавирь, спинеты, клавицимбалы, того ради ежели кому те инструменты потребны, тот может что заказать сделать» [цит. по: 7, с. 94]. Последовательное перечисление в заметке разновидностей клавишных инструментов заставляет предполагать, что наименованием *клавирь* обозначается именно клавикорд. Совершенно иное значение этот термин приобретает в объявлении о приезде иностранца, умеющего «делать новые разнаго рода клавирь и фортепиано с флейтами и другими переменами» (1780) [7, с. 306]. Здесь слово *клавирь*, вероятно, служит собирательным термином для разновидностей клавишных инструментов, бытовавших до появления фортепиано.

Путаница в терминологии по отношению к клавишным инструментам усугубляется, начиная с 1770-х годов, когда в Петербурге появляется новый инструмент, «форте-пиано называемый» [7, с. 161]. С этого момента в России начинается процесс вытеснения клавиесина и клавикорда, который в Европе шёл полным хо-

дом уже с середины столетия. Поначалу в объявлениях о продаже фортепиано часто соседствует с клавиесино или клавикордом, но со временем старые клавишные инструменты упоминаются всё реже. Постепенно в Петербурге и в Москве появлялись фортепиано как венского, так и английского типа. Дополнительный интерес к этим инструментам возник в связи с проведением концертов, где горожане впервые могли услышать их звучание. К примеру, концерт приезжего немецкого музыканта В.К. Бернгарда в 1787 году в Москве предваряла реклама, гласившая, что исполнитель «даст в Маскерадном Зале Петровского Театра большой вокальный и инструментальный концерт, в котором он будет играть на инструменте, донныне неизвестном, называемом Аглинское фортепиано, также и на органах, и будет играть попеременно 2 концерта, соло и фантазии своего сочинения...» [цит. по: 9, с. 120].

Судя по печатным источникам, в последней трети XVIII века осведомлённость горожан относительно музыкальных инструментов вышла на качественно новый уровень. Теперь для того, чтобы продать клавиесин, недостаточно было охарактеризовать его как хороший или «презрядный». Помимо указаний на происхождение инструмента или его изготовителей, мы начинаем обнаруживать в объявлениях некоторые «технические» характеристики: дифференцируются одно- и двухмануальные клавиесины, отмечается их диапазон и регистровые возможности.

Подобная осведомлённость в области механики клавишных инструментов переходила через печатные издания к жителям российских городов и, наряду с количественным ростом упоминаний о клавиесине и клавикорде, является подтверждением укоренения этих инструментов в жизни горожан. Распространение клавиесина и родственных ему инструментов в России стало исходной предпосылкой для формирования клавиесинной культуры и появления первых клавиесинных опусов русских авторов в последней трети XVIII столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горсей Дж. Записки о России, XVI – начало XVII века / вступит. ст., пер. с англ. и коммент. А. А. Севастьяновой. – М., 1990.
2. Зимин П. История фортепиано и его предшественников. – М., 1968.
3. История русской музыки. В 10 т. Т. 2. – М., 1984.
4. И то, и сию. – 1769. – Июнь. [Журнал, СПб.]
5. Музалевский В. Русское фортепьянное искусство: XVIII – первая половина XIX века. – Л., 1961.
6. Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Кн. 1. – СПб., 1999.
7. Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Кн. 7. – СПб., 2004.
8. Натансон В. Прошлое русского пианизма. – М., 1960.
9. Ройзман Л. Орган в истории русской музыкальной культуры. – М., 1979.

Демченко Ольга Александровна

кандидат искусствоведения,
преподаватель кафедры истории музыки
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова

