

Фиалко О.В.

## Жанр концерта в современном клавесинном репертуаре: Франсе, Картер, Гурецкий (1950-1980-е гг.)

**Аннотация:** В данной статье автором рассмотрены клавесинные концерты Ж. Франсе, Э. Картера и Х. Гурецкого, созданные в Европе и Америке в 50-80-е гг. и ярко демонстрирующие основные направления развития клавесинного репертуара во второй половине века. Вторая половина XX столетия для клавесина, вернувшегося в музыкальную практику на рубеже XIX-XX вв. на волне неоклассицизма и ставшего к середине века важной частью современной музыкальной жизни, ознаменовалась расширением жанровых и стилевых границ применения. Жанр клавесинного концерта, ведущий для клавесинного репертуара 20-30-х гг., в это время отходит на второй план, уступая место ансамблевым сочинениям и сольным пьесам, позволяющим авторам шире раскрыть ранее не задействованный потенциал инструмента. Но жанр концерт по-прежнему остается привлекательным для композиторов, в целом отражая общую тенденцию движения современного клавесинного стиля второй половины века от неоклассицизма 20-30-х гг. по двум направлениям: к авангарду и к союзу академических и популярных интонаций. Рассмотрены истории созданий названных клавесинных концертов, их структура, особенности клавесинной партии и ее взаимодействия с инструментами оркестра. В основных выводах статьи особо подчеркивается популярность жанра концерта среди композиторов Европы и Америки при создании сочинений для клавесина в XX веке, в том числе в его второй половине. Это позволяет нам с полной уверенностью назвать концертный жанр одним из наиболее репрезентативных жанров современного клавесинного репертуара.

**Ключевые слова:** Клавесин, современный клавесинный репертуар, клавесинный концерт, концерт для клавесина, жанр концерта, современная музыка, авангард, неоклассицизм, сочинения для клавесина, современный клавесин.

**Review:** The present article is devoted to harpsichord concerts of Francaix, Carter and Górecki which were held in Europe and America in the 50s – 80s of the XX<sup>th</sup> century and were a great example of the main trends of the harpsichord repertoire of the second half of the XX<sup>th</sup> century. The second half of the XX<sup>th</sup> century was marked by the expansion of genres and styles for harpsichord which had come back to music at the turn of the XIX<sup>th</sup> – XX<sup>th</sup> centuries as part of neoclassicism and be an important part of the music life by the middle of the last century. The genre of harpsichord concert which used to be the leading trend in harpsichord repertoire of the 20s – 30s, faded into insignificance and was replaced by ensembles and recital plays allowing the composers to reveal new potential of harpsichord. However, the genre of concert is still attractive for composers which reflects the general tendency of the contemporary harpsichord style of the second half of the century from neoclassicism of the 20s – 30s, in particular, the two trends, towards avant-garde and the union of academic and popular intonations. The author of the article describes how the aforesaid harpsichord concerts were created as well as their structure, peculiarities of a harpsichord party and its interaction with orchestra instruments. As the main conclusion of the article, the author underlines the popularity of the concert genre among composers of Europe and America when creating plays for harpsichord in the XX<sup>th</sup> century including the second half of the XX<sup>th</sup> century. This allows to state with full confidence that the concert genre is one of the most representative genres of contemporary harpsichord repertoire.

**Keywords:** Contemporary harpsichord, harpsichord music pieces, neoclassicism, harpsichord, contemporary harpsichord repertoire, harpsichord concert, concert for harpsichord, concert genre, contemporary music, avant-guard.

К концу первой трети XX столетия клавесин, вернувшийся в современное музыкальное пространство на рубеже XIX-XX вв. [2, 3], занял устойчивое положение на музыкальной орбите современ-

ности в ожидаемом для публики того времени образе обновленного старинного инструмента. 40-е, а в большей мере 50-е гг. стали для клавесина временем имиджевой перестройки и созданием нового амплуа, готового отвечать

новым запросам времени – времени «диалогов» (и даже «полилогов») культур, «большого и малого времени», отказа от универсальных аксиологических координат [1, с. 3]. Причиной этому стало принятие т.н. аутентичных тенденций, которые нашли отражение в целом ряде ключевых событий. Среди них – начало производства копий старинных инструментов, создание большого количества аутентичных ансамблей, расширение репертуара, появление большого количества клавесинистов, выход на первый план аудио- и видеозаписей в исполнительской сфере, выдвигание клавесина на международную исполнительскую арену в результате проведения большого количества мероприятий, посвященных инструменту и старинной музыке.

Образ клавесина как одного из основных атрибутов музыкального стиля XVII-XVIII веков перешел с поля композиторской музыки в «аутентичное» пространство и перестал быть «новинкой» музыкальной современности. Так на смену неоклассическому периоду в жизни современного клавесина пришел новый этап, связанный с необходимостью неуклонного расширения стилевых и жанровых границ применения инструмента, освоения им новых горизонтов музыкальной действительности.

Жанр клавесинного концерта, который был одним из ведущих и показательных для клавесинного репертуара 20-30-х гг. [3], в это время отходит на второй план, уступая место ансамблевым сочинениям и целому ряду ярких сольных пьес (Лигети, Ксенакис, Берио и др.). Но, как и в предыдущие десятилетия, этот жанр остается привлекательным и является своего рода барометром развития клавесинного репертуара, демонстрируя движение современного клавесинного стиля во второй половине века от неоклассицизма 20-30-х гг. по двум направлениям: к авангарду и к союзу академических и популярных интонаций, характерных для всей современной клавесинной музыки этого периода.

В настоящей статье рассмотрены три клавесинных концерта – Жана Франсе (1959), Эллиотта Картера (1961) и Хенрика Миколая Гурецкого (1980), которые ярко демонстрируют основные направления развития клавесинного репертуара во второй половине века в Европе и Америке и дают представление о коренной перестройке, произошедшей с инструментом в середине XX столетия.

Несмотря на необходимость расширения стилевых границ применения клавесина, не-

оклассическая трактовка инструмента по-прежнему остается одной из популярных моделей при создании клавесинных сочинений. В этом русле создается значительная часть клавесинных концертов второй половины века, большая часть которых, в свою очередь, ориентируется на модель камерного концерта, предложенную в 20-30-е гг. М. де Фальей и Б.Мартину. Однако важно отметить, что с 50-х гг. все большее число композиторов следуют по пути унификации музыкального языка и используют в своих сочинениях для клавесина наиболее традиционные и броские элементы клавесинной культуры эпохи барокко, подают их нарочито подчеркнуто и броско, откровенно любясь подчеркнутой старинностью используемого инструмента. К такой группе неоклассических сочинений «нового поколения» можно отнести клавесинные концерты Ж. Франсе и Х. Гурецкого.

**Концерт для клавесина и инструментального ансамбля** (1959) Жана Франсе – один из многочисленных инструментальных концертов композитора, созданных им для различных инструментов и преимущественно в камерном стиле. Кроме солирующего клавесина в Концерте Франсе задействованы струнный оркестр и флейта. Как у Фальи и Мартину, Концерт Франсе приближен к старинному типу концерта-ансамбля, где солирующее начало присуще всем участникам сочинения. Струнный оркестр используется композитором очень гибко – это сольные эпизоды в tutti и в ансамбле с клавесином, разнообразие в сопровождении солирующих голосов (особенно привлекательно использование приема *pizzicato*, придающее оркестру особую легкость и воздушность) и выделение из оркестровой массы солирующих голосов. Клавесин используется композитором в барочной манере – это особая подчеркнутая легкость звука, преобладание мелких длительностей, отсутствие многозвучных аккордов, заполнение всех пауз ведущего мелодического голоса гармоническими фигурациями. Флейте Франсе поручает не только яркие сольные эпизоды, но и отдает инструменту роль структурообразующего элемента – сольные связки флейты разграничивают части Концерта, которые следуют друг за другом без перерыва. Структура Клавесинного концерта Франсе является продуктом синтеза старинных и современных тенденций. С формальной точки зрения Концерт представляет собой пятичастную сюиту с характерными для барокко названиями ча-

стей: Токката, Токката II, Андантино, Менуэт и Финал. Форма каждой из частей базируется на моделях барочных форм (двухчастной, рондо, сонатной), однако первые четыре части оказываются скреплены между собой и следуют одна за другой без перерывов, что сообщает музыкальному развитию свойственные для XIX–XX вв. слитность и протяженность.

**Концерт для клавесина и струнного оркестра (1980)** Хенрика Миколая Гурецкого был создан по заказу Польского радио для передачи о современных польских композиторах. Необходимость создания произведения для радиотрансляции объясняет характер Концерта: сам Гурецкий оценивал свое произведение как «шалость» или «розыгрыш». Т. Малецка писала об этом концерте так – «быстрая, умная, впечатляющая работа, которая легко и приятно слушается» [4, перевод мой, О.Ф.]. Сочинение посвящено известной современной клавесинистке Эльжбете Хойнацкой, в исполнении которой оно впервые прозвучало 2 марта 1980 года в г. Катовице в сопровождении струнной группы Большого симфонического оркестра Польского радио и телевидения. Интересно, что, как и Фалья, Гурецкий представил версию произведения для фортепиано, которая была впервые исполнена самим автором 22 апреля 1990 г. в Познани на фестивале «Музыкальная весна».

Клавесинный концерт Гурецкого представляет небольшое двухчастное сочинение, которое отмечено минималистским подходом, характерным для творчества композитора этого периода. Первая часть (*Allegro molto*) представляет единый сумрачный, взволнованный, «барочный» образ. На фоне остинатных пассажей клавесина с характерным затактовым взлетом перед началом новой фразы проходит однотипная, постоянно развивающаяся и обрастающая новыми звуками мелодия струнных. Развитие в этой сравнительно небольшой части (длится около 4 минут) происходит за счет постепенной насыщенности и расширению диапазона мелодии у струнных и непостоянной продолжительностью фраз: по мере приближения к кульминации фразы становятся протяженнее, партия клавесина драматизируется за счет более мелкого дробления внутри фразы и введения хроматизмов. Вторая часть концерта (*Vivace*) ярко контрастна первой – это стремительная жанровая зарисовка. Здесь клавесин трактуется как ударно-гармонический инструмент, его звучание приближено к народным щип-

ковым инструментам, в частности, цимбалам. Если в первой части клавесин и струнные выступали в едином ансамбле, то во второй части Гурецкий противопоставляет их – сразу после проведения клавесином основной темы части, она контрастно проходит у струнной группы. Вторая часть Концерта также отмечена минималистским подходом к композиции – здесь минимум тем (за исключением законченной первой темы все остальные представляют только тематические образования) и минимум развития, вся часть построена на контрастных сопоставлениях тематических материалов друг с другом и тембров клавесина и струнного оркестра.

Две части Концерта Гурецкого представляют клавесин в разной трактовке. В первой части более ярко выявляется опора композитора на образцы барочного клавесинного письма, во второй части Концерта – воспроизведение на инструменте приемов струнно-щипкового исполнительства. Также различен и подход композитора к выстраиванию форм в Концерте – первая часть представляет подобие вариаций на остинато, отправляя нас в эпоху барокко, вторая часть – продукт формообразования XX века, с характерной для многих его явлений калейдоскопичностью и игрой контрастами.

Камерные клавесинные концерты Франсе и Гурецкого лежат в неоклассическом русле, но преподносят этот стиль легко, непринужденно и даже слегка нарочито. Объединяя стилистические элементы прошлых эпох с характерными чертами неакадемической и прикладной музыки, набирающих с 60-х гг. годы особую популярность, композиторы значительно освежают неоклассическое амплуа клавесина, избавляя его от излишней серьезности и помпезности и сообщая его облику все более современное звучание.

Важной вехой в современной истории клавесина стало его активное использование с начала 60-х гг. композиторами «avant-garde». Яркие клавесинные пьесы Лигети и Ксенакиса, демонстрирующие ранее невиданные технические и колористические возможности инструмента, включение клавесина в ансамблевые произведения (особенно важно отметить тандем с перкуссией) и в состав современного симфонического оркестра, а вместе с этим и новый толчок в развитии клавесинного исполнительства и инструментостроения – все это лишь краткий анонс тех событий, что

случились в современной жизни клавесина с его включением в авангардную сферу музыки. Жанр концерта здесь не получил широкого распространения, однако немногочисленные образцы обращения к нему заслуживают пристального внимания.

**Двойной концерт для клавесина, фортепиано и двух камерных оркестров** (1961) Эллиота Картера, созданный по заказу американского клавесиниста Ральфа Керкпатрика и впервые исполненный в сентябре 1961 года, принадлежит к числу наиболее ярких творческих проектов композитора. Партитура Двойного концерта стала итогом второго обращения Картера к клавесину. Возможности нового для себя инструмента композитор открыл в 1953 году, работая над Сонатой для флейты, гобоя, виолончели и клавесина. В этом сочинении, созданном для большого клавесина Challis, Картер хотел «подчеркнуть, насколько это возможно, обширное и удивительное множество колористических возможностей современного клавесина» [5, с.112]. По просьбе Керкпатрика, Концерт должен был представить некое противостояние двух клавишных инструментов – клавесина и фортепиано, которое Картер усилил и довел до абсолюта по всем параметрам сочинения. Композитор дополнил каждый инструмент своим ансамблем струнных, духовых и ударных инструментов (по 18 музыкантов с каждой стороны) с требованием располагать группы исполнителей в разных концах эстрады, а также противопоставил музыкальные материалы двух групп: клавесину и его ансамблю он поручил остро диссонантную музыку со сложным ритмическим рисунком, а фортепиано и второму ансамблю – достаточно простую в мелодическом и ритмическом планах. По словам Картера Двойной концерт «имеет два источника звука, рассматриваемые как противоположные члены пары, с различиями по качеству звука и типов выразительности, усиленное посредством добавления к каждому члену пары индивидуализированных музыкальных материалов, гармонии и ритма» [6, с. 115]. Например, музыкальный материал клавесина и его ансамбля базируется на малой секунде, малой терции, чистой кварте, тритоне и малой септимере; фортепиано и его группа – на большой секунде, большой терции, чистой квинте, большой сексте и большой септимере. Все сочинение можно проследить в этой фундаментальной двойственности, которая выходит из различий звучностей солирующих инструментов и проецируется на всю структу-

ру сочинения. Так, выбранную интервальную диспозицию можно увидеть как отражение фундаментальных различий в звучности клавесина и фортепиано. Клавесин имеет тенденцию к минорным интервалам – полутон, тритон, малая терция, которые подчеркивают богатую структуру тембра инструмента. Это приводит Картера к закрытым, диссонирующим аккордам и структурам, которые лучше помогают проникнуть в клавесинное звучание. В отличие от этого, на фортепиано преобладают открытые, консонантные интервалы – чистая квинта, большая терция, большая секунда. Они растут из чистой звучности удара по фортепианным струнам, а также создают пространство в музыкальной фактуре для клавесина.

В предисловии к партитуре Двойного концерта Картер особо обговаривает необходимость адаптировать все звуковые нюансы сочинения к возможностям разных регистраций клавесина. Ранние исполнения произведения обходились без усиления клавесина, используя лишь возможности рассадки исполнителей и хорошей акустики залов. Однако, недостаточная сила звука клавесина в совместном звучании с ансамблем вскоре потребовала создания вариантов исполнения произведения с подзвучкой солиста, которая контролировалась и по необходимости изменялась в процессе игры. Действительно, отзывы о трудностях восприятия звука клавесина в Двойном концерте мы находим в самых первых откликах после премьеры сочинения. Критик Рональд Эйер (Eyer) в отзыве «Новая музыка в музее» (New York Herald Tribune, 7 сентября 1961 года) писал: «Это провокационное сочинение только с одним большим недостатком [...] и это роль, в которой оказался клавесин. Звук инструмента, в основном, слишком тонкий, чтобы играть ведущую роль в громком и часто ударном ансамбле. Когда я услышал его одного в его каденции, это было мило» [6, с.113].

Сам Картер также критически относился к этой проблеме: «В отличие от других моих композиций, эта представляет множество особых проблем исполнения, основной из которых является сам клавесин. Инструмент всегда непредсказуемого объема, который варьируется от зала к залу, а также от инструмента к инструменту – на самом деле я был настолько в курсе во время работы, что все остальные инструменты, как правило, вовсе останавливались или играли мягко в своих тусклых регистрах когда играет клавесин. Эти

меры предосторожности не мешали ему быть потерянными и требовать усиления при многих условиях, но как мягкий член диалога 'piano e forte', он не может быть усилен очень сильно. Баланс и точность удара, его затухание, его острота должны быть разработаны с большой осторожностью, в противном случае работа будет погружаться в пучины путаницы, так это было в ряду случаев, особенно когда зал слишком резонансен» [6, с.113-114].

Как и многие другие авангардные сочинения для клавесина, Двойной концерт Картера по максимуму задействует весь тембровый потенциал инструмента, что находит отражение в частой смене регистраций. Это произведение создано и может быть исполнено лишь на современном педальном инструменте. Клавесин в Двойном концерте – несомненно, главное действующее лицо. Именно его богатый и сложный тембр находится в центре звучания, еще более оттеняемый контрастным тембром фортепиано и инструментального ансамбля, который то вторит клавесину, то противоречит ему.

Форма Двойного концерта отражает желание Картера «дойти до физических истоков музыкального звука» [6, с.109]. Концерт начинается и заканчивается невысотной перкуссией и постепенным введением высотных звуков в обоих ансамблях и, далее, солистов, но, в конце концов, все вновь распадается в хаос в начале коды. Этот процесс организован при помощи симметрии. Ее центром является *Adagio* – точка максимальной согласованности между двумя солистами и их ансамблями, его окружают *Allegro scherzando* и *Presto*, которые соответственно приводят и уводят музыкальное развитие от общей согласованности. *Introduction*, в которой звуковой мир Концерта постепенно выстраивается из хаоса невысотных звуков, находит отражение в *Coda*, где идет обратный процесс. И хотя Двойной концерт Картера далек от концертной традиции,

он не лишен такой важной ее составляющей, как каденции. В Концерте свои каденции имеют оба солирующих инструмента.

Двойной концерт Картера – пример использования клавесина в рамках ярко авангардного сочинения. Особенно важно здесь подчеркнуть не просто солирующую, а ведущую роль инструмента. От начала замысла до конечной реализации идеи в рамках конкретных форм Картер исходит именно от возможностей и потенциала клавесина. И, как многие другие представители авангарда, реализует в своем сочинении весь богатейший спектр возможностей клавесина.

Широкое обращение композиторов Европы и Америки XX столетия к возрожденному клавесину в рамках именно концертного жанра – явление яркое и во многом закономерное. Оно было продиктовано необходимостью показа «нового» инструмента и его возможностей в условиях современного музыкального пространства. Большие концертные залы, новые традиции, иные композиторские, исполнительские и слушательские установки и многие другие факторы, возникшие за почти 2 столетия забвения клавесина, поставили инструмент и обратившихся к нему исполнителей и композиторов перед необходимостью вновь завоевывать место на концертной эстраде. Возвращение клавесина в большой музыкальный мир произошло в первой трети XX века в ожидаемом облике обновленного старинного инструмента именно в череде неоклассических концертов. Жанр концерта остался «на плаву» и в период имиджевой перестройки инструмента в 40-50-е гг., связанной с поиском новых граней инструмента, и в 60-90-е гг. – время расцвета авангардного клавесина. Таким образом, мы можем с полной уверенностью назвать жанр концерта одним из наиболее ярких, привлекательных и репрезентативных жанров современного клавесинного репертуара.

### Библиография:

1. Дулат-Алеев В.Р. Современная теория музыки: проблемы и перспективы дисциплинарной матрицы // Журнал Общества теории музыки. 2014 / 4а(8а). С. 1-7.
2. Фиалко О.В. Клавесин в XX веке: галерея имиджей // Музыка и время. 2013. № 9. С. 68-72.
3. Фиалко О.В. Жанр концерта в современном клавесинном репертуаре: Фалья, Пуленк, Мартину (1920-1930-е гг.). // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 1(51), часть I. С. 198-201.
4. «Хенрик Миколай Гурецкий» / Польский музыкально-информационный центр, Союз польских композиторов, ноябрь 2001 г. С. 34 // Электронный ресурс: [www.culture.pl](http://www.culture.pl). Дата обращения 10.04.2012.

5. Palmer L. Harpsichord in America: A Twentieth-Century Revival. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989. 202 p.
6. Lo Chau-Yee. Endangered Species. The Harpsichord and its New Repertoire since 1960. The University of Leeds School of Music, 2004. 200 p.

**References (transliterated):**

1. Dulat-Aleev V.R. Sovremennaya teoriya muzyki: problemy i perspektivy distsiplinarnoi matritsy // Zhurnal Obshchestva teorii muzyki. 2014 / 4a(8a). S. 1-7.
2. Fialko O.V. Klavesin v KhKh veke: galereya imidzhei // Muzyka i vremya. 2013. № 9. S. 68-72.
3. Fialko O.V. Zhanr kontserta v sovremennom klavesinnom repertuare: Fal'ya, Pulek, Martinu (1920-1930-e gg.). // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2015. № 1(51), chast' I. S. 198-201.
4. «Khenrik Mikolai Guretskii» / Pol'skii muzykal'no-informatsionnyi tsentr, Soyuz pol'skikh kompozitorov, noyabr' 2001 g. S. 34 // Elektronnyi resurs: [www.culture.pl](http://www.culture.pl). Data obrashcheniya 10.04.2012.
5. Palmer L. Harpsichord in America: A Twentieth-Century Revival. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989. 202 p.
6. Lo Chau-Yee. Endangered Species. The Harpsichord and its New Repertoire since 1960. The University of Leeds School of Music, 2004. 200 p.