Серов Ю. Э.



История клавирного искусства: от истоков до вершин барокко

Учебно-методическое пособие

ПРАВИТЕЛЬСТВО САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
Комитет по культуре Санкт-Петербурга
Санкт-Петербургское музыкальное училище
имени М. П. Мусоргского

Ю. Э. Серов

ИСТОРИЯ КЛАВИРНОГО ИСКУССТВА: ОТ ИСТОКОВ ДО ВЕРШИН БАРОККО

Учебно-методическое пособие для студентов
музыкальных училищ и колледжей искусств по специальности
53.02.03 «Инструментальное исполнительство» (вид «Фортепиано»)

Санкт-Петербург
Наукоемкие технологии
2026

УДК 78.03(075)
ББК 85.315.4я7
С32

Рецензенты:
Н. С. Ганенко, кандидат искусствоведения, профессор;
Н. В. Данилова, кандидат искусствоведения, доцент

С32 **Серов, Ю. Э.**
История клавирного искусства: от истоков до вершин барокко: учебно-методическое пособие / Ю. Э. Серов. – СПб.: Наукоемкие технологии, 2026. – 42 с.

ISBN 978-5-00271-168-0

Учебно-методическое пособие представляет собой сжатый план-конспект 12 лекций по истории клавирного (фортепианного) искусства от момента зарождения клавишных инструментов в XIV веке до вершин эпохи барокко, представленных творчеством И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и Д. Скарлатти. Учебный материал структурирован в доступной и лаконичной форме, что позволяет учащимся эффективно систематизировать знания, освоить специальную музыковедческую терминологию и качественно подготовиться к сдаче экзамена или зачета. Издание снабжено необходимой справочной информацией, облегчающей восприятие историко-теоретического и музыкального материала. Пособие адресовано студентам музыкальных училищ и колледжей искусств, обучающимся по специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство» (вид «Фортепиано»). Книга также может быть успешно использована в учебном процессе на музыкальных отделениях гуманитарных вузов и адаптирована для занятий со студентами-иностранцами консерваторий, испытывающими трудности в освоении профессионального русского языка.

Печатается по решению Педагогического совета
Санкт-Петербургского музыкального училища
имени М. П. Мусоргского

© Серов Ю. Э., 2026
© Санкт-Петербургское музыкальное
училище имени М. П. Мусоргского, 2026

ISBN 978-5-00271-168-0

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 4

Период зарождения клавирного искусства
и эпоха ранних табулатур (XIV–XV вв.) 5

Клавирная музыка фламандских полифонистов и английских
вёрджиналистов. «Британский Орфей» Генри Пёрселл 9

Раннее итальянское барокко: венецианская традиция и
реформы Дж. Фрескобальди 13

Зарождение немецкого клавира и кристаллизация жанра сюиты 16

Северонемецкий клавирно-органный стиль (XVII в.) 19

Французская клавесинная школа:
«Большой стиль» и программная миниатюра 22

Французские клавесинисты эпохи Высокого Барокко:
Ф. Куперен и Ж. Ф. Рамо 25

Итальянское и испанское клавесинное искусство: рождение сонаты 27

Сонаты Д. Скарлатти в контексте европейского клавирного искусства 29

Г. Ф. Гендель: монументальный клавирный стиль 32

И. С. Бах: «Хорошо темперированный клавир» 34

Большие циклы И. С. Баха и закат эпохи барокко 38

Список литературы 41

Предисловие

История клавирного искусства — это не просто перечисление музыкальных стилей и рассказ о том, как усложнялся внутренний механизм инструментов. Прежде всего, это основа, на которой строится мышление современного исполнителя. Данное пособие представляет собой интенсивный курс из 12 лекций. Его главная цель — соединить сухую теорию с живой исполнительской практикой на рояле. Прослеживая путь фортепианной музыки от ее зарождения до вершин барокко, автор стремился уйти от скучного академизма. Создан понятный, логичный и профессиональный путеводитель по старинной клавишной культуре, который станет надежным навигатором для студентов музыкальных училищ и колледжей искусств.

Изучение этого исторического периода имеет важнейшее значение, так как современный пианист ежедневно сталкивается со сложной эстетической и технологической задачей. Мы вынуждены исполнять на мощном современном рояле музыку, которая изначально создавалась для инструментов с совершенно иной механикой и акустикой — для клавесина с его регистровым переключением звуковых пластов или для клавикорда с его тихим, интимным звуком. Чтобы перенос этой старинной ткани на современный инструмент не превращался в стилистическую ошибку, исполнителю необходимо досконально знать устройство и природу звука старинных инструментов, правила барочной артикуляции, способы расшифровки украшений и законы многоголосия. Изучение данного курса помогает успешно соединить исторические знания с живой практикой, обучая музыканта осознанно и научно обоснованно подходить к интерпретации любого старинного нотного текста.

Материал пособия выстроен в строгой хронологической и концептуальной последовательности, разделенной на 12 лекций. Начиная с истоков — появления первых клавишных механизмов и ранних трактатов, — курс последовательно раскрывает панораму европейских национальных школ. Студенты познакомятся со строгой полифонией английских вёрджинелистов, колористическими новациями итальянской школы, изысканной культурой французского клавесинизма и глубоким интеллектуализмом немецкой традиции. Завершается цикл анализом вершин барокко — искусства И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и Д. Скарлатти, в чьем творчестве клавир окончательно утвердил свой самодостаточный статус.

Пособие адресовано учащимся-пианистам и теоретикам музыкальных училищ и колледжей искусств, а также молодым педагогам, стремящимся обновить методическую базу. Простота и ясность изложения здесь сочетаются с высокой плотностью профессиональной информации, что позволяет использовать книгу как для аудиторных занятий, так и для самостоятельной работы.

Период зарождения клавирного искусства и эпоха ранних табулатур (XIV–XV вв.)

Становление самостоятельного струнно-клавишного искусства на рубеже XIV–XV веков явилось результатом гениального инженерно-технологического синтеза позднего Средневековья и раннего Ренессанса. Этот процесс основывался на соединении рычажной системы клавиатуры (мануала), заимствованной у средневекового органа, со струнным резонаторным корпусом, который эволюционировал из старинных щипковых и смычковых инструментов — монохорда, псалтериума и лютни. Для профессионального исполнителя принципиально важно дифференцировать инструменты этой эпохи по способу звукоизвлечения, так как именно специфика механики определяла артикуляционный, динамический и фактурный профиль ранней клавирной литературы.

Древнейшим, переходным звеном в этой эволюции признан эшикье (*Echiquier*), возникший в XIV веке. Несмотря на то, что ни одного физического экземпляра данного инструмента до наших дней не сохранилось, архивные документы описывают его как камерный струнный инструмент с клавишным механизмом прыгающего или толкающего типа. Источниковедческим и социокультурным маркером существования эшикье служит запись в расходных книгах французского короля Иоанна II Доброго (*Jean II le Bon*) от 1360 года. Данная фиксация была сделана во время его пребывания в английском плену в Савойском дворце (*Savoy Palace*), когда монарх получил инструмент в подарок от Эдуарда III (*Edward III, King of England and Lord of Ireland*). Эта архивная запись является первым в мировой истории задокументированным свидетельством бытования струнно-клавишного предка клавесина.

В XV веке происходит четкое разделение клавишного инструментария на два фундаментальных типа: ударно-зажимной и щипковый. К первому типу относится клавикорд (*Clavichord*), механика которого устроена таким образом, что при нажатии клавиши плоский металлический штифт — тангент — резко прижимается к струне снизу и остается в контакте с ней до тех пор, пока исполнитель удерживает клавишу. Тангент одновременно заставляет струну вибрировать и делит её длину, определяя высоту звука. Клавикорд обладал тихим, интимным тембром, но являлся единственным инструментом дофортепианной эпохи, способным реагировать на силу пальцевого давления внутри уже взятой ноты. Это позволяло использовать уникальный исполнительский прием *Bebung* — утонченное клавишное вибрато.

Второй, щипковый тип механики воплотился в клавесине (*Clavicembalo / Harpsichord*). Нажатие его клавиши приводило в движение вертикальный деревянный толкатель — прыгунок, на котором закреплялся плектр из вороньего перышка или кусочка кожи, зацеплявший и щипавший струну. Звук клавесина отличался яркостью, полетностью и серебристым обертоновым богатством, но акустически быстро угасал. Скорость и сила нажатия на клавишу на клавесине никак не влияли на громкость, что полностью исключало возможность постепенного *crescendo* или *diminuendo*. Данная технологическая особенность обу-

словила появление так называемой террасной динамики (резкого сопоставления звуковых планов за счет переключения мануалов и регистров), а также повлекла за собой развитие плотной орнаментики (мелизматики), которая выполняла конструктивную функцию продления быстро затухающего звука.

Камерными пространственными модификациями клавесина стали спинет (*Spinet*) и вёрджинел (*Virginal*). В конструкции вёрджинела струны располагались параллельно клавиатуре, а точка щипка находилась ближе к середине струны. Это обеспечивало инструменту специфический густой, слегка гнусавый, «флейтовый» тембр, ставший основой для ранней английской клавирной литературы.

Впервые сами слова «клавикорд» и «клавесин» (в значении струнно-клавишного инструмента) появляются одновременно в знаменитом поэтическом произведении «Аптека любви» (*Der Minne Regel*), написанном немецким поэтом и магистром искусств Эберхардом Чернинским (*Eberhard Cersne von Minden*). В тексте этого трактата, датированного 1404 годом, автор перечисляет музыкальные инструменты, звучащие при дворе, и прямо называет среди них *Clavicordium* и *Clavicymbalum*, разделяя их как уже существующие и самостоятельные виды.

Древнейшее и самое точное изображение раннего клавира сохранилось в пластическом искусстве Германии. Это знаменитый Минденский алтарь (*Mindener Altar*, 1425 г.), созданный для собора Святого Петра в городе Минден. Ныне находится в Музее Искусств и Ремесел в Гамбурге (*Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*). На одном из барельефов алтаря изображен ангел, играющий на маленьком крыловидном клавесине (вертикальном или настольном спинете). На скульптуре отчетливо видна ранняя прямоугольная клавиатура и расположение струн, что доказывает активное бытование инструмента в первой четверти XV века.

Первое подробное техническое описание механики, устройства прыгунков и точный геометрический чертеж клавесина и клавикорда составил выдающийся французский ученый, астроном и врач Анри Арно (*Henri Arnaut de Zwolle*). В своем рукописном латинском трактате (ок. 1440 г.) он детально зарисовал четыре различных типа клавишных механизмов, включая щипковый клавесинный *прыгунок* и лютневую раскладку струн в корпусе. Этот манускрипт стал первой инженерной энциклопедией клавиростроения.

Формирование клавирной музыки отражало значительные сдвиги в социальной структуре и философии европейского общества. Секуляризация культуры и утверждение идеалов гуманизма в эпоху Возрождения привели к постепенному ослаблению доминирующего положения церкви как единственного центра профессионального искусства. На смену средневековому теоцентризму пришел ренессансный антропоцентризм, сформировавший колоссальный спрос на светское, домашнее музицирование. Клавир стал главным символом автономии частного пространства, свободного от рамок строгого церковного ритуала. Параллельные процессы урбанизации и рождение сильного третьего сословия (бюргерства, городского патрициата) создали прочную экономическую базу для развития инструментализма. Наличие вёрджинела или

клавесина в доме превратилось в обязательный маркер престижа, культурного ценза и финансового благополучия буржуазной семьи.

Этот процесс ускорила настоящая медиа-революция — изобретение Оттавиано Петруччи (*Ottaviano Petrucci*) в 1501 году технологии нотопечатания подвижными металлическими литерами. Музыка из уникальной, труднодоступной рукописи превратилась в тиражируемый товар, что обеспечило мгновенную диффузию композиторских и исполнительских стилей по всей Европе. Кроме того, клавишные инструменты органично вписались в ренессансный кодекс домашнего этикета. Они стали первыми академическими инструментами, социально одобряемыми для женщин. Сидение за клавиром, в отличие от игры на скрипке, лютне или флейте, не искажало осанку и идеально соответствовало строгим нормам благородной женской пластики того времени.

Музыка исследуемого периода фиксировалась в табулатурах — особых графических системах записи, использовавших буквы, цифры и специфические знаки длительностей. Эта система была полностью отделена от привычной нам пятилинейной мензуральной или тактовой нотации. Табулатурный метод фиксировал не столько абстрактную высоту звука, сколько конкретные позиции пальцев на клавиатуре (мануале) или грифе, являясь по своей сути прикладной инструкцией для исполнителя.

Старейшим в мире дошедшим до нас памятником клавирной музыки является английский «Робертсбриджский кодекс» (*Robertsbridge Codex*, ок. 1360 г.). Его текст содержит наиболее ранние инструментальные переложения — интабуляции (переложения вокальных оригиналов для клавира или органа) — французских вокальных мотетов Филиппа де Витри (*Philippe de Vitry*), а также светские инструментальные танцы (*estampie*). Нотация кодекса двухголосна и носит смешанный характер: верхний, интонационно подвижный виртуозный голос записан привычными нотами на линейном стане, в то время как нижний (теноровый) голос зафиксирован латинскими буквами.

Другим важнейшим текстологическим источником является монументальная немецкая «Буксхаймская органная книга» (*Buxheimer Orgelbuch*, ок. 1460–1470 гг.), включающая в себя более 250 литургических обработок и светских песен. Этот манускрипт наглядно иллюстрирует феномен колорирования — насыщения вокального первоисточника густыми виртуозными пассажами, трелями и мордентами. Поскольку ранние инструменты (особенно клавесин, спинет и вёрджинел) не обладали продолжительным звучанием, композиторы использовали мелкое ритмическое дробление фактуры и орнаментику как конструктивный фактор. Это позволяло искусственно продлевать акустическую жизнь аккордов и удерживать звуковые устои.

Парадокс раннего этапа клавирной истории заключается в том, что имена исполнителей-виртуозов были широко известны всей просвещенной Европе, но их творческое наследие дошло до нас преимущественно в анонимных манускриптах. Запись клавирной музыки долгое время воспринималась не как фиксация священного авторского замысла, а как схема или материал для последующей импровизации. Тем не менее, музыкальная наука выделила

основополагающие фигуры, зафиксировавшие исторический переход от устной импровизационной практики к письменной академической традиции.

Франческо Ландини (*Francesco Landini*, ок. 1325–1397) — итальянский композитор, поэт и философ. Будучи слепым с детства, Ландини достиг легендарной виртуозности в игре на портативном органе (*organetto*). Современники утверждали, что под его пальцами «пели даже птицы». В контексте клавирной истории Ландини признан первопроходцем метода интабуляции: он первым начал перекладывать сложные вокальные многоголосные баллады и мадригалы для исполнения одним музыкантом на клавишном инструменте, заложив основы независимого инструментального и фактурного мышления новейшего времени.

Конрад Пауман (*Konrad Paumann*, ок. 1415–1473) — мюнхенский органист, лютнист и композитор, признанный прародителем немецкой клавирной школы. Слепой от рождения Пауман обладал феноменальным полифоническим даром; его авторитет был столь высок, что император Фридрих III (*Friedrich III. von Habsburg*) возвел его в рыцарское достоинство. Пауман является автором трактата *Fundamentum organisandi* («Основы организирования», 1452 г.), ставшего первым в истории систематическим учебником композиции, импровизации и аппликатуры для клавишных инструментов. Музыкальный материал Паумана, вошедший в том числе в «Буксхаймскую органную книгу», демонстрирует окончательный переход от сугубо церковного пения к самостоятельным светским прелюдиям (*Preambula*) и вариациям.

Иоганн фон Люнебург (*Johann von Lübeck*, ум. 1473) — немецкий органист и переписчик нотных манускриптов. Его имя напрямую связывают со специфическим стилем раннего варьирования духовных песнопений. В частности, в «Табулатуре ильзенбургского монаха» (*Die Ilsenburger Orgeltabulatur*, ок. 1450–1460 гг.), его записи демонстрируют суровую контрапунктическую технику Нижней Саксонии. Этот специфический метод линеарного развертывания подготавливал конструктивную почву для будущих масштабных органных и клавирных реформ эпохи зрелого барокко.

Шарль Анжуйский (*Charles d'Anjou*, 1414–1472) — французский принц крови и один из крупнейших европейских покровителей раннего клавиростроения. Хотя он не был композитором, в его личных архивах зафиксированы имена первых профессиональных клавиристов Франции XV века. По его прямому заказу создавались усовершенствованные модели эшикье и ранних клавесинов, а его придворные музыканты — «мастер Анри» (*maître Henri de Saxe*), «органист Пьер» (*Pierre de la Court, organiste*) — создавали первые французские светские клавирные обработки бургундских шансон таких авторов, как Гийом Дюфаи (*Guillaume Du Fay*) и Жиль Беншуа (*Gilles Binchois*).

Клавирная музыка фламандских полифонистов и английских вёрджиналистов. «Британский Орфей» Генри Пёрселл

На рубеже XVI–XVII веков Южные Нидерланды (Фландрия) переживали эпоху бурного экономического и торгового подъема. Город Антверпен превратился в мировую столицу клавиростроения. Этот статус закрепился за городом благодаря деятельности уникальной династии мастеров Рюккерс (*Ruckers*), основателем которой стал Ганс Рюккерс (*Hans Ruckers*, ок. 1540–1598 гг.). Инструменты их работы (клавесины, вёрджинелы, спинеты) ценились по всей Европе за свой уникальный, богатый обертонами, «серебристый» акустический тембр.

Именно в мастерских Рюккерсов был усовершенствован клавесин с двумя независимыми клавиатурами — мануалами. Первоначально второй мануал использовался исключительно в прикладных целях (для быстрой транспозиции). Однако композиторы мгновенно превратили эту конструктивную деталь в мощное средство художественной выразительности. Появление двух мануалов позволило реализовывать на клавесине эффекты «эхо» (сопоставление идентичных музыкальных фраз на разных мануалах), принцип «террасной динамики» (резкое контрастное переключение регистров *forte* и *piano*), независимое полифоническое ведение голосов, когда один голос исполнялся на ярком мануале, а другой — на более глухом.

Ян Питерсзон Свелинк (*Jan Pieterszoon Sweelinck*, 1562–1621), работавший в Амстердаме, стал ключевой фигурой, соединившей строгую полифоническую науку франко-фламандской вокальной школы (*Ars perfecta*) с новейшими инструментальными технологиями. Прозванный современниками «Амстердамским Орфеем», Свелинк создал уникальный исполнительский и педагогический метод, воспитав плеяду немецких органистов и клавесинистов, что предопределило появление Северонемецкой школы.

Высшим достижением полифонического мастерства и конструктивного мышления Яна Питерсзона Свелинка стала его Хроматическая фантазия (*Fantasia chromatica*, *d-moll*). В этом сочинении композитор фактически преодолел рыхлую, мозаичную структуру ренессансного ричеркара, совершив качественный эволюционный скачок к созданию строгого инструментального полифонического цикла и прямого, выверенного прототипа баховской фуги. В основе структуры произведения лежит сквозное интонационное развертывание единой лаконичной хроматической темы-ядра. Данный тематический комплекс последовательно проводится через сложнейшую систему контрапунктических модификаций и композиторских техник строгого стиля, среди которых важнейшее значение имеют: увеличение (*Augmentatio*) — проведение исходной темы укрупненными длительностями (целыми и половинными нотами), выполняющими роль гармонического и конструктивного каркаса; уменьшение (*Diminutio*) — проведение темы мелкими длительностями (восьмыми и шестнадцатыми), насыщающее музыкальную ткань внутренней моторной энергией и виртуозным пассажным движением; стретта (*Stretta*) — каноническое, имитационное наслоение темы самой на себя с сокращенным временным

интервалом вступления голосов, что позволяет аккумулировать колоссальное драматургическое напряжение в предкаденционных зонах формы.

Наряду с реформами в области строгого контрапункта, Свелинк заложил основы светского клавирного цикла вариаций. В качестве тематического первоисточника он избирал не строгие духовные песнопения, а популярные городские, народные и светские бытовые песни Франции, Германии и Фландрии, превращая их лаконичные куплетные структуры в масштабные, драматургически контрастные инструментальные полотна. Хрестоматийными и наиболее репрезентативными образцами этого жанра в его наследии признаны циклы вариаций на тему французской светской песни *Est-ce mars* («Марс ли это?») и на тему немецкой песни *Mein junges Leben hat ein End* («Моя юная жизнь подходит к концу»).

Композиционная логика этих сочинений строится по принципу постепенного уплотнения и усложнения фактурной ткани: простая, прозрачная бытовая мелодия от вариации к вариации последовательно «прорастает» виртуозными пассажами, изысканными мелизматическими фигурациями, имитационными перекличками и самостоятельными полифоническими подголосками. Данный метод клавирного варьирования позволил Свелинку окончательно эмансипировать инструмент, полностью освободив клавирную фактуру от сковывающих рамок вокального диапазона и хорового мышления прошлых эпох.

Параллельно нидерландской традиции в елизаветинской Англии конца XVI века сформировалась мощная и самобытная школа английских вёрджиналистов. Их главным технологическим завоеванием стало создание фигурированного стиля. Композиторы отказались от простого копирования вокальных линий и начали мыслить сугубо клавирными формулами: стремительными пассажами (тиратами), размашистыми ломаными арпеджио, репетициями одной ноты и плотными аккордовыми наслоениями.

Творческий облик и эволюция школы английских вёрджинелистов определились деятельностью трех ее ключевых представителей, каждый из которых привнес в клавирную музыку уникальный вектор развития. Главой и признанным авторитетом школы являлся **Уильям Бёрд (*William Byrd*, 1543–1623)** — непревзойденный мастер крупной формы, сумевший органично соединить строгую академическую традицию католического вокального контрапункта с яркой звукоизобразительной программностью и английскими народно-бытовыми истоками.

Противоположный, радикально-новаторский полюс школы представлял **Джон Булл (*John Bull*, 1562–1628)** — величайший виртуоз своей эпохи, чьи технологические изыскания по сложности предвосхищали клавесинную фактуру Доменико Скарлатти. В своих сочинениях он активно и целенаправленно использовал экстремальные для того времени приемы: пространственные широкие скачки, скрещивание рук и предельно быстрые пассажные тираты.

Наконец, поздний этап развития школы олицетворял **Орландо Гиббонс (*Orlando Gibbons*, 1583–1625)**, чьему индивидуальному стилю были свойственны глубокий психологизм, утонченное лирико-философское созерцание и строгое, благородное полифоническое голосоведение.

Основу жанровой системы и исполнительского репертуара вёрджинелистов составлял контрастный танцевальный двухчастный цикл, ставший важнейшей исторической вехой на пути к классической барочной сюите. Первым звеном этого цикла выступала павана (*Pavana*) — величественный, торжественный, подчеркнуто медленный танец в четном размере. В качестве динамического и метрического противовеса к ней примыкала гальярда (*Galliarda*) — стремительный, прыжковый, подвижный танец в трехдольном размере, который конструировался композиторами на том же интонационном и гармоническом каркасе, что и предшествующая павана, образуя ранний вариационный тип.

Главными текстологическими памятниками, зафиксировавшими этот пласт музыкальной культуры, стали рукописные и печатные антологии. Крупнейшим рукописным сводом эпохи признана «Вирджинальная книга Фицуильяма» (*Fitzwilliam Virginal Book*) — грандиозная коллекция, включающая около 300 пьес и отражающая панораму творчества всех ведущих мастеров Англии. Элитарным образцом персонального меценатского манускрипта служит «Книга леди Невилл» (*My Ladye Nevells Booke*, 1591 г.), аккумулирующая клавирные шедевры Уильяма Бёрда. Рубежной вехой в истории нотоиздательского дела стал сборник «Партения» (*Parthenia*, 1613 г.) — первое в истории Англии печатное издание клавирной музыки, зафиксировавшее избранные сочинения Бёрда, Булла и Гиббонса, набранное с помощью гравюр на медных досках.

На страницах этих изданий, помимо строгих контрапунктов и бытовых танцев, получила мощный импульс ранняя клавирная программность, отражающая урбанистические и исторические реалии елизаветинской эпохи. Хрестоматийным и наиболее репрезентативным примером здесь служит программный цикл У. Бёрда «Битва» (*The Battell*). Сочинение представляет собой мозаичную сюиту, сотканную из кратких иллюстрированных пьес с характерными авторскими подзаголовками, среди которых «Марш к битве» (*The Marche to the Fight*), «Сражение началось» (*The Battels joyned*) и «Отступление» (*The Retreat*), где средствами вёрджинельной фактуры натуралистично имитируются сигналы труб, грохот барабанов, бряцание оружия и движение войск.

Развитие вёрджинела в елизаветинской Англии конца XVI — начала XVII веков носило преимущественно элитарный, закрытый домашний характер, поскольку публичной концертной жизни в её современном понимании тогда ещё не существовало. Инструмент являлся неотъемлемой частью утонченного придворного быта и аристократического досуга: умение играть на вёрджинеле входило в кодекс этикета высшего сословия и считалось обязательной добродетелью благородных дам, включая саму королеву Елизавету I (*Elizabeth I, Queen of England and Ireland*). Фокусом музыкальной жизни Англии этого периода служила Королевская капелла (*Chapel Royal*) в Лондоне,

где Уильям Бёрд и Орландо Гиббонс демонстрировали свои виртуозные клавирные фантазии и вариации узкому кругу монархов и придворных интеллектуалов.

На исходе XVII столетия самобытные завоевания английской клавирной школы нашли свое реформаторское завершение в творчестве «Британского Орфея» — **Генри Пёрселла (*Henry Purcell*, 1659–1695).** Занимая престижнейшие посты органиста Вестминстерского аббатства (*Westminster Abbey*) и Королевской капеллы, Пёрселл вывел изолированную английскую островную клавирную культуру в общеевропейский художественный контекст. Его клавирное наследие сосредоточено в посмертно изданном его вдовой сборнике «Выборка уроков для клавесина или спинета» (*A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet*, 1696 г.), включающем в себя Восемь сюит (традиционно именовавшихся в Англии «уроками» — *Lessons*), а также ряд программных миниатюр: граундов (*Grounds*), чакон и трубадных пьес (*Trumpet tunes*).

Клавирное письмо Пёрселла базируется на уникальном сочетании трех национальных школ. Унаследовав от английских вёрджинелистов (У. Бёрда, О. Гиббонса) приверженность к плотной линеарной фактуре, синкопированной ритмике и меланхолическому тону, Пёрселл радикально обновил эту традицию. Под влиянием господствовавшей при дворе Карла II (*Charles II, King of England, Scotland and Ireland*) моды он импортировал из Парижа изысканную французскую орнаментику и принципы разорванного стиля (*style brisé*), а у итальянских мастеров перенял ясность гомофонно-гармонической фактуры и пластичность вокальной кантилены.

Восемь сюит Пёрселла (*Suites*, Z. 660–667) представляют собой лаконичные трех- и четырехчастные произведения, ставшие важнейшим промежуточным звеном на пути к баховскому универсализму. Базой пёрселловского цикла служит контрастная пара: строгая, полифонизированная Аллеманда (*Almand*) в размере 4/4 и подвижная, упругая по ритму французская Куранта (*Corant*) в размере 3/4. В качестве финалов композитор использовал живые светские интермедии — Сарабанду (*Saraband*), Минуэт (*Minuet*) или стремительный Хорнпайп (*Hornpipe*) — традиционный английский матросский танец с острым пунктирным ритмом и синкопированными смещениями акцентов, ставший ярчайшим примером британского национального фольклора в академической музыке.

Подлинной вершиной клавирного мастерства Пёрселла признаны его пьесы на неизменный бас — граунды (*Grounds*), среди которых хрестоматийное значение имеет Граунд до минор (*Ground in C minor*, Z. D221). В этом сочинении Пёрселл переносит в интимное клавесинное пространство колоссальный драматургический масштаб своих знаменитых театральных плачей (таких как ламент Дидоны из оперы *Dido and Aeneas*). На протяжении многократных проведений сурового, неумолимо нисходящего трехтактового басового основания (*basso ostinato*) в левой руке, правая рука развертывает импровизационную, патетическую кантилену ораторского типа, насыщенную щемящими диссонансами, «вздохами» и хроматическими ходами.

Раннее итальянское барокко: венецианская традиция и реформы Дж. Фрескобальди

Музыкальная культура Италии на рубеже XVI–XVII веков стала подлинной колыбелью раннего клавирного барокко — уникального исторического пространства, в котором разворачивался интенсивный и глубокий процесс автономизации чисто инструментального, клавишного мышления от тотального господства вокально-хоровых канонов и строгой эстетики полифонии прошлого. Первоначальным и наиболее мощным катализатором этой эстетики выступила авторитетная Венецианская школа, топографически и творчески сосредоточенная вокруг собора Святого Марка (*Basilica di San Marco*), чья уникальная пространственная акустика и традиция многохорности (*cori spezzati*) предопределили рождение нового типа концертности.

Выдающиеся венецианские мастера — органисты и композиторы **Клаудио Меруло (*Claudio Merulo*, 1533–1604) и Андреа Габриели (*Andrea Gabrieli*, 1533–1585)** — совершили важнейшую реформу основополагающих доклассических инструментальных жанров: токкаты, ричеркара и канцоны. Долгое время эти жанры во многом оставались либо утилитарным придатком к литургии, либо механическим переложением вокальных оригиналов. В эпоху позднего Ренессанса именно Венеция с ее уникальной политической независимостью и культурным богатством стала идеальной лабораторией для рождения чистой, автономной инструментальной музыки.

Клаудио Меруло сочетал в себе таланты музыканта-виртуоза, педагога и успешного нотоиздателя. Выиграв в 1557 году престижный конкурс на место органиста в соборе Святого Марка, он на три десятилетия стал одним из главных музыкальных авторитетов Венецианской республики. Позднее, в 1586 году, его переманил к своему двору герцог Пармский из династии Фарнезе (*Ranuccio I Farnese*). Меруло кардинально реформировал традиционно монотонную, сухую, сугубо импровизационную и аккордовую фактуру ранней токкаты (*Toccata*). Он первым в истории клавирной музыки применил архитектонический принцип разделения и контрастного чередования свободных, виртуозно-пассажных, импровизационных зон с развернутыми интермедиями, выдержанными в строгом полифоническом контрапункте. Эти интермедии превращали беглую импровизацию в глубокое интеллектуальное высказывание, а уникальная манера игры и аппликатура Меруло легли в основу знаменитого трактата Джироламо Дируты (*Girolamo Diruta*) «Трансильванец» (*Il Transilvano*: часть I — 1593 г., часть II — 1610 г.). Написанная в форме живого диалога между автором и трансильванским дипломатом Иштваном де Йосикой (*István de Jósika*), эта работа стала первым в мировой истории специализированным методическим пособием по игре на клавишных инструментах, первой в истории школой клавирной игры.

В итоге Меруло не просто усложнил форму токкаты, но заложил прочный конструктивный и драматургический фундамент для будущих барочных

циклов типа прелюдии и фуги или фантазии и фуги. Позднее эти идеи переняли Джироламо Фрескобальди и Ян Питерсзон Свелинк, что в итоге привело к вершинам клавирного творчества Иоганна Себастьяна Баха.

Если Меруло олицетворял собой строгую рациональность и виртуозность, то Андреа Габриели (родившийся в Венеции) был мастером красок и пространственных эффектов. Он не сразу добился признания: первая попытка занять пост органиста в Сан-Марко в 1557 году окончилась неудачей, и место досталось именно Меруло. Несколько лет Габриели провел в путешествиях по Германии и Чехии, служа при дворе баварского герцога Альбрехта V (*Albrecht V. von Bayern*) и заведя дружбу с Орландо ди Лассо (*Orlando di Lasso*). Этот международный опыт обогатил его стиль, и, вернувшись, в 1566 году он все же занял место второго органиста собора Сан-Марко. Работая в одном соборе, Меруло и Габриели не конкурировали, а дополняли друг друга. Именно Габриели стал мастером венецианского многохорного стиля, когда хоры и ансамбли располагались на противоположных галереях собора, создавая уникальный для того времени стереофонический эффект. Под пером венецианских мастеров глубокую трансформацию пережили и другие ключевые жанры. В свою очередь, ричеркар (*Ricercar*) претерпел эволюцию от рыхлой, многотемной вокальной структуры, которая изначально строилась как прямое подражание мотету, к строгому, интеллектуальному, линеарному голосоведению и монотематизму.

Андреа Габриели очистил ричеркар от лишней декоративности, превратив его в монументальную пьесу, где одна тема последовательно развивалась во всех голосах, непосредственно подготавливая рождение фуги. Жанр канцоны (*Canzona*), изначально унаследовавший форму французской светской вокальной песни (*Chanson*), в процессе инструментализации обогатился упругой, подчеркнуто инструментальной синкопированной ритмикой, ясностью тематизма и четко очерченной контрастно-составной структурой. Канцона у Габриели превратилась в яркую ансамблевую пьесу, став непосредственным предвестником барочной трио-сонаты и классической сонатной формы.

Высшей точкой развития раннего итальянского барокко и подлинной революцией в области клавирного письма стало творчество выдающегося органиста собора Святого Петра в Риме **Джироламо Фрескобальди (*Girolamo Frescobaldi*, 1583–1643)**. Его важнейший печатный органно-клавирный сборник и одновременно теоретический трактат «Музыкальные цветы» (*Fiori musicali*, 1635 г.), содержащий трехчастные органные мессы (*Messa della Domenica, Messa degli Apostoli, Messa della Madonna*) и дидактические версеты (от латинского *verset* или итальянского *versetto* — *«стишок»*, краткие органные или клавирные пьесы, которые в эпоху Возрождения и барокко заменяли в католическом богослужении отдельные стихи псалмов, гимнов или частей мессы), явился абсолютной вершиной полифонической науки своего времени. Историческое значение этого труда подтверждается тем фактом, что именно на нём впоследствии обучался Иоганн Себастьян Бах, который, будучи молодым музыкантом, собственноручно переписал эту сложнейшую партитуру для детального изучения законов строгого контрапункта.

Главное историческое завоевание Фрескобальди заключалось в радикальном агогическом и метрическом раскрепощении исполнительского процесса, полностью изменившем философию интерпретации клавирной музыки. В знаменитых авторских предисловиях к своим сборникам тональных прелюдий, канцон и токкат (в частности, во втором издании *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo*, 1616 г.) маэстро сформулировал революционные правила «свободной метрики» (*senza battuta*). Он концептуально предписал пианистам и органистам не подчиняться механической, жесткой тактовой пульсации, фактически легализовав раннее барочное *rubato*. Фрескобальди утверждал, что музыкальное время должно гибко, органично следовать за эмоциональным содержанием, сменой аффектов и драматургическими поворотами текста — замедляясь в каденциях, декламационных речитативах и зонах острых диссонансов, но ускоряясь в виртуозных гаммообразных пассажах. Подобный подход напрямую предвосхитил экспрессивную романтическую и модернистскую эстетику новейшего времени.

Помимо важнейших реформ импровизационного, фантазийного стиля, Фрескобальди заложил композиционные основы вариационно-циклической формы, выступив одним из главных создателей жанра клавирной партиты (*Partita*). Под его пером партита эволюционировала из прикладного набора танцев в развернутый, высокохудожественный цикл вариаций на неизменный гармонический бас или популярную светскую вокально-поэтическую тему. Хрестоматийными образцами этого направления стали его циклы *Partite sopra l'aria di Ruggiero* («Партита на тему Руджеро») и *Partite sopra la Romanesca* («Партита на тему Романески»), в которых изощренный барочный полифонизм, линеарные фигурации и скрытое двухголосие соединялись с острой, упругой танцевальной ритмикой.

Эстетика и музыкальный язык этой переломной эпохи опирались на специфические ладовые устои, находившиеся в состоянии динамического напряжения на стыке старинной церковной модальности и зарождающейся классической мажоро-минорной функциональности. Этот феномен, признаваемый в современном музыковедении как «хроматическая тональность», характеризовался свободным использованием всех двенадцати звуков хроматической системы вокруг единого, четко ощущаемого тонального центра.

Отсутствие жестких рамок классического функционального квинтового круга и тонико-доминантовых оппозиций позволяло Фрескобальди насыщать клавирную и органную ткань смелыми, экспрессивными хроматическими ходами, неожиданными модуляционными сдвигами на далекие ступени и терпкими, долго не разрешающимися перекрещиваниями голосов. Всё это придавало итальянскому клавирному искусству раннего барокко неповторимый, глубоко драматический оттенок патетического ораторского высказывания, звуковой рельефности и беспрецедентной импровизационной свободы.

Исполнительская деятельность Джироламо Фрескобальди не ограничивалась Римом; его трансцендентная виртуозность оказала мощное прямое воздействие на развитие клавирных культур других европейских стран. Между-

народное признание маэстро как эталонного клавишного виртуоза сформировалось благодаря его длительным зарубежным поездкам и гастролям, разрушавшим локальные художественные границы.

Важнейшей вехой в этом контексте стало его пребывание во Фландрии (1607–1608 гг.), где Фрескобальди служил при дворе архиепископа в Брюсселе. В этот период Брюссель и Антверпен являлись ключевыми европейскими центрами клавиростроения и полифонической мысли. Выступления итальянского виртуоза произвели колоссальное впечатление на местных мастеров. Именно здесь состоялся его творческий диалог с нидерландской и английской традициями. Историки музыки предполагают, что в Антверпене произошла личная встреча Фрескобальди с Яном Питерзоном Свелинком и Джоном Буллом, что привело к уникальному эстетическому взаимообмену: итальянская импровизационная экспрессия соединилась с технологиями северных школ. В Антверпене же Фрескобальди опубликовал свой первый крупный печатный труд — сборник пятиголосных мадригалов (*Il primo libro de' madrigali a cinque voci*, 1608 г.), зафиксировавший его международный статус.

Другим важнейшим этапом международной экспансии его исполнительского стиля стал флорентийский период (1628–1634 гг.), когда Фрескобальди по личному приглашению великого герцога Фердинанда II Медичи (*Ferdinando II de' Medici*) занял пост придворного органиста во Флоренции с беспрецедентно высоким жалованием. Его флорентийские концерты на клавесине и органе привлекали аристократов и музыкантов со всей Европы. Игра Фрескобальди демонстрировала абсолютную свободу в претворении светских жанров, соединяя изысканный придворный этикет с бурной, почти театральной экспрессией.

Паневропейская слава Фрескобальди-исполнителя привела к тому, что его резиденция в Риме в последующие годы превратилась в международный центр паломничества молодых музыкантов. К нему стекались ученики со всех концов Европы, стремившиеся перенять его уникальную пальцевую беглость и метод «свободной метрики». Главным и наиболее выдающимся зарубежным воспитанником Фрескобальди стал великий немецкий виртуоз Иоганн Якоб Фробергер, который специально приехал из Вены в Рим и обучался у итальянского наставника с 1637 по 1641 год. Через Фробергера исполнительские принципы, агогика и виртуозные приемы Фрескобальди были напрямую импортированы в Австрию, Германию и Францию, став фундаментом для развития всей европейской клавирной музыки эпохи зрелого барокко.

Зарождение немецкого клавира и кристаллизация жанра сюиты

В первой половине XVII столетия на территории раздробленной Германии, истощенной разрушительными последствиями Тридцатилетней войны, формирование клавирной культуры шло по двум географическим и конфессиональным векторам. Если на севере страны (в Любеке, Гамбурге, Люнебурге) под влиянием протестантского хорала ковалась строгая, линеарно-структурированная

органная школа, то южнонемецкая традиция, сосредоточенная вокруг католической Вены и придворного центра Габсбургов (*Haus Habsburg*), развивалась в условиях теснейшего художественного контакта с южноевропейской культурой. В силу геополитических и религиозных связей Вена в этот период являлась главным импортером итальянского художественного стиля.

Южнонемецкие мастера ориентировались на светское, утонченное клавесинное и камерное органное письмо, где полифоническая наука строгого стиля органично вступала в диалог с виртуозными пассажными тиратами, театральным пафосом и импровизационной свободой. Именно в этих географических и социокультурных условиях возникла историческая необходимость в личности, способной совершить межнациональный синтез и объединить разрозненные европейские достижения в единую, универсальную систему клавирного мышления.

Центральной фигурой южнонемецкой традиции и одним из величайших реформаторов доклассического клавира стал **Иоганн Якоб Фробергер (*Johann Jakob Froberger*, 1616–1667)**. Уроженец Штутгарта, он долгие годы служил придворным органистом при императорском дворе в Вене, однако подлинный масштаб его гения сформировался благодаря его интенсивным международным путешествиям. В истории музыки Фробергер признан уникальным, ключевым связующим звеном между великими национальными школами Италии, Франции и Германии эпохи зрелого барокко.

С 1637 по 1641 год Фробергер по личному распоряжению императора Фердинанда III (*Ferdinand III. von Habsburg*) находился в Риме, где обучался у великого Джироламо Фрескобальди. У своего наставника немецкий мастер перенял метод «свободной метрики» (*senza battuta*), раннее барочное *rubato*, виртуозную пассажную технику и законы «хроматической тональности». Эти итальянские принципы Фробергер блестяще воплотил в своих сольных клавирных токкатах и каприччио, насыщая их ораторской декламационностью и терпкими диссонансами.

В 1652 году Фробергер прибыл в Париж, где вошел в тесный творческий контакт с родоначальником французской клавесинной школы Жаком Шамбоньером (*Jacques Champion de Chambonnières*) и выдающимися лютнистами эпохи, включая Дени Готье (*Denis Gaultier*). Фробергер глубоко проникся спецификой французского разорванного стиля (*style brisé*), унаследованного клавесином от лютни, и виртуозно освоил французскую изысканную орнаментику. Именно под влиянием парижских мастеров французская танцевальная миниатюра была переосмыслена им как глубокий, психологически тонкий академический жанр. Интегрировав итальянский драматический пафос и французскую изысканную танцевальную культуру в немецкую строгую контрапунктическую почву, Фробергер создал универсальный интернациональный клавирный стиль, предопределивший пути развития европейской музыки вплоть до эпохи И. С. Баха.

Главным историческим завоеванием Фробергера в области музыкальной структуры стала кристаллизация и жанровая стабилизация классической четырехчастной танцевальной сюиты. До Фробергера инструментальные танцы

объединялись в циклы бессистемно, в произвольном порядке и количестве. Фробергер первым выстроил строгую, точно выверенную четырехчастную модель, основанную на драматургическом, метроритмическом и темповом контрасте четырех национальных танцев, объединенных единством тональности. Последовательность частей, зафиксированная в его поздних рукописных сборниках (и изданная посмертно в 1693 году в Майнце), стала эталоном барочного циклического мышления:

Аллеманда (*Allemande*, с франц. — *«немецкий»*): традиционный немецкий танец-шествие, открывающий цикл. Характеризуется подчеркнуто спокойным, умеренным темпом (*Moderato*), четырехдольным размером (4/4 или 2/2), затактовым вступлением (обычно одной шестнадцатой) и плотной, полифонизированной фактурой. Аллеманда выполняет функцию интеллектуального вступления, экспонирующего основное тонально-эмоциональное состояние цикла.

Куранта (*Courante*, с франц. — *«бегущая»*): подвижный французский или итальянский танец, контрастирующий с аллемандой. Характеризуется быстрым темпом (*Allegro* или *Animato*), трехдольным размером (3/4 или 3/2), обилием синкоп, капризным ритмическим рисунком и полифоническими перекличками голосов. Куранта вносит в цикл элемент моторного движения и ритмической игры.

Сарабанда (*Sarabande*): старинный танец испанского или восточного происхождения, претерпевший серьезную эволюцию от неистовой пляски до траурного шествия. Характеризуется подчеркнуто медленным, величественным темпом (*Largo* или *Adagio*), трехдольным размером (3/4 или 3/2) и обязательным ритмическим акцентом (удлинением) на второй доле такта. В структуре сюиты сарабанда является смысловым, лирико-философским и трагедийным центром, требующим от исполнителя максимальной глубины интонирования и плотного, объемного звука.

Жига (*Gigue*, от англ. — *«скрипка»*): стремительный, прыжковый танец англо-ирландского происхождения, завершающий сюиту. Характеризуется предельно быстрым темпом (*Presto* или *Vivace*), сложным триольным размером (6/8), 9/8 или 12/8) и активным использованием триольных фигураций. Жига у Фробергера часто выстраивается в форме фугированного (имитационного) трехголосия, выполняя функцию блестящего, виртуозного и динамичного финала.

Иоганн Якоб Фробергер оставил внушительное творческое наследие, которое, помимо изобретения классической танцевальной сюиты (в его каталогах они фигурируют под общим названием «Партиты» — *Partitas*), охватывает практически все ведущие академические жанры эпохи зрелого барокко. Его наследие традиционно классифицируется на две основные группы: свободные (импровизационные) и строгие (полифонические) жанры.

В композиторском каталоге Фробергера сохранилось 25 сольных фортепианно-органных токкат. Токкаты Фробергера — это монументальные, драматические циклы, выстроенные на резком контрасте свободных пассажных зон

(насыщенных виртуозными тиратами) и строгих полифонических интермедий. Фробергер стал основоположником глубокого психологического программного направления в немецкой клавирной музыке, предвосхитив лирику эпохи романтизма. Он писал уникальные, скорбные мемориальные пьесы (часто облекая их в форму аллеманд или ламентов), посвященные трагическим историческим событиям или смерти близких людей.

Хрестоматийными шедеврами этого жанра признаны: «Плач, написанный в Париже на смерть Бланроше» (*Plainte faite à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche*) — сочинение, посвященное гибели его друга, французского лютниста Шарля Флёри, сеньора де Бланроше (*Charles Fleury, sieur de Blancheroche*), который упал с лестницы и разбился насмерть. В финале этой пьесы Фробергер виртуозно имитирует на клавесине затихающий удар погребального колокола и падение. «Плачевная аллеманда на смерть Фердинанда IV» (*Lamento sopra la dolorosa morte di Ferdinando IV, Re de Romani*) — траурная эпитафия на смерть молодого римского короля, сына его покровителя императора Фердинанда III. Пьеса наполнена острыми, щемящими хроматическими ходами и неразрешающимися секундами. «Размышление о моей собственной смерти» (*Méditation sur ma mort future*) — интимное, глубоко философское клавирное эссе, написанное композитором незадолго до кончины, ставшее первым примером экзистенциальной лирики в клавирной музыке.

В строгих жанрах Фробергер, следуя традиции Свелинка, проявляет себя как мастер контрапункта, развивая традиции нидерландской школы через канцоны, каприччио, ричеркары и фантазии. Канцоны и каприччио представляют собой подвижные многочастные пьесы с контрастной сменой метра, в то время как 14 сохранившихся ричеркаров — это интеллектуальные произведения, предвосхищающие баховские фуги, а масштабные фантазии основаны на непрерывном тематическом варьировании.

Северонемецкий клавирно-органный стиль (XVII в.)

Северонемецкая клавирно-органная школа XVII века, географически охватывающая крупные вольные ганзейские города (Гамбург, Любек, Бремен) и центры Нижней Саксонии (Люнебург), представляет собой один из самых мощных и самобытных пластов европейской музыкальной культуры эпохи барокко. В отличие от южнонемецких регионов, ориентированных на католическую Вену и придворный итальянский блеск, северогерманский ареал развивался под знаком укоренившейся лютеранской традиции. Протестантизм сформировал уникальный статус церковного органиста: он являлся не просто служащим при церкви, а ключевой фигурой общественной и духовной жизни города, организатором публичных концертов и духовных состязаний. Экономическая мощь ганзейского бюргерства позволяла возводить в городских соборах монументальные, многорегистровые органы с развитой педальной клавиатурой, что коренным образом повлияло на масштаб, плотность и архитектонику музыкального письма.

В недрах этой традиции полифоническая наука Яна Питерсзона Свелинка, воспитавшего отцов-основателей школы, органично слилась с экспрессивной итальянской импровизационностью, образовав уникальное художественное целое. Творчество выдающихся мастеров северонемецкого стиля — **Дитриха Букстехуде (*Dieterich Buxtehude*, 1637–1707), Винсента Любека (*Vincent Lübeck*, 1654–1740)** и **Георга Бёма (*Georg Böhm*, 1661–1733)** — продемонстрировало выход инструментальной музыки на беспрецедентный уровень драматургической сложности, виртуозного размаха и интонационной глубины. Каждый из этих авторов олицетворял уникальную грань ганзейского барочного мышления.

Дитрих Букстехуде выступил как главный философ и монументалист школы. Занимая престижный пост органиста церкви Святой Марии в Любеке (*Marienkirche*), он превратил этот город в духовный центр всей Северной Европы благодаря своим знаменитым концертам — «Вечерним музыкам» (*Abendmusiken*). Масштаб его исполнительской славы был столь велик, что в 1705 году молодой Иоганн Себастьян Бах прошел пешком около четырехсот километров из Арнштадта в Любек, чтобы лично перенять его исполнительский метод.

Винсент Любек репрезентировал наиболее радикальный, экспрессивный и технологически сложный полюс школы. Будучи главным органистом собора Святого Николая в Гамбурге (*St. Nikolai*), он тесно сотрудничал с великим мастером Арпом Шнитгером (*Arp Schnitger*), создававшим гигантские многорегистровые инструменты. Беспрецедентный масштаб и драматургическая сложность северонемецкой музыки (у Д. Букстехуде, В. Любека, И. С. Баха) были бы физически невозможны без органостроительной революции, совершенной Шнитгером. Он создал особый тип большого северогерманского барочного органа, который стал главным акустическим эталоном эпохи. Его мастерские в Гамбурге и Магдебурге обеспечили инструментами крупнейшие соборы ганзейских городов.

Георг Бём, работавший в церкви Святого Иоанна в Люнебурге (*Johanniskirche*), выступил в роли выдающегося новатора, обогатившего суровый северонемецкий стиль утонченными французскими влияниями. Бём стал создателем уникального жанра — светской хоральной партиты для клавесина соло. В таких сочинениях, как вариационные циклы *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* («О, как быстротечна, о, как ничтожна [жизнь человека]») и *Auf meinen lieben Gott* («На Бога уповаю в любви»), он виртуозно пересадил строгие лютеранские духовные напевы на изысканную фактурную почву парижских клавесинистов, насытив ткань французской орнаментикой, линеарными подголосками и разорванным стилем. Именно Бём оказал решающее личное и творческое воздействие на юного Баха в люнебургский период его жизни.

Главным и наиболее радикальным эстетическим завоеванием северонемецкой школы стало теоретическое обоснование и практическое воплощение фантазийного стиля — *Stylus phantasticus*. Впервые классифицированный и теоретически обоснованный в важнейшем латинском труде иезуитского ученого-энциклопедиста Афанасия Кирхера (*Athanasius Kircher*) «Универсальная

музургия» (*Musurgia Universalis*, 1650 г.), этот феномен получил дальнейшее глубокое развитие в трактате немецкого композитора и теоретика Иоганна Маттезона (*Johann Mattheson*) «Совершенный капельмейстер» (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739 г.).

Если Кирхер определил *Stylus phantasticus* («фантастический стиль») как «самый свободный и ничем не скованный метод композиции, не подчиненный ни вербальному слову, ни каноническому мелодическому субъекту», то Маттезон окончательно закрепил этот концепт за сольным светским клавирным искусством. Он подчеркивал, что главная цель данного стиля — «демонстрация чистого исполнительского гения и изобретательности», переводя импровизационную практику в плоскость высокой академической науки.

В контексте современного музыковедения *Stylus phantasticus* рассматривается как прямой предвестник исполнительского экспрессионизма XX века. Музыкальная ткань произведений, выдержанных в рамках этого направления, строится на резких, мозаичных сменах эмоциональных аффектов: свободные, патетические декламационные речитативы мгновенно сменяются строгими полифоническими фугированными интермедиями; стремительные, сквозные пассажи, прорезающие весь диапазон клавиатуры, внезапно обрываются генеральными паузами или вводятся в зоны терпких, застывших, неразрешающихся хроматических диссонансов.

Свободная импровизационность северонемецкого стиля не была хаотичной: она опиралась на виртуозное владение риторическими фигурами и скрытым многоголосием. Композиторы создавали иллюзию спонтанного, сиюминутного рождения музыки. Драматический пафос, неожиданные модуляционные сдвиги, дерзкие перекрещивания голосов и суровый колорит северонемецких токкат и прелюдий придавали этой музыке оттенок трагического экзистенциального монолога, отражавшего мироощущение человека, пережившего катастрофы Тридцатилетней войны.

Вершиной конструктивного мышления северогерманских мастеров стала кристаллизация развитого барочного диптиха (прелюдии и фуги) и монументальных вариационных циклов на неизменный бас (*basso ostinato*). В творчестве Букстехуде и Любека жанр, публиковавшийся под общим названием «Прелюдия» (*Praeludium*), представлял собой сложнейшую многочастную сквозную форму, основанную на принципе контрастно-составного чередования. Типичная северонемецкая прелюдия (например, прелюдия Букстехуде *g-moll*, BuxWV 149) состоит из пяти разделов: свободное импровизационное вступление (*Stylus phantasticus*) – первая фуга – средний импровизационный раздел – вторая фуга (часто на тему-трансформацию первой фуги в другом метре) – виртуозная, патетическая кода. Фуги северонемецкого стиля отличаются высокой контрапунктической сложностью, использованием стретт, инверсий тем и упругой, токкатной, инструментальной ритмикой.

Величайшим образцом монументального вариационного конструктивизма школы является Пассакалия ре минор (*Passacaglia in d*, *BuxWV 161*) Дитриха Букстехуде — произведение, которым восхищался и которое детально изучал И. С. Бах (влияние этой пьесы очевидно в его собственной органной

Пассакалии *c-moll*). Структура этого сочинения поражает математической строгостью: неизменная четырехтактовая тема в басу проводится ровно 28 раз, а сам цикл жестко разделен на четыре крупные тональные группы (по 7 проведений в каждой), разделенные модуляционными интермедиями, что символизирует барочную нумерологическую мистику и идею неумолимого бега времени.

Основой интонационного языка северонемецкой школы являлся протестантский хорал. Органные хоральные обработки (прелюдии, фантазии, партиты) составляли ядро церковного репертуара, однако именно северонемецкие мастера совершили важнейший исторический шаг, перенеся хоральные интонации и методы их варьирования в сугубо светский клавирный репертуар.

Ярким новатором в этой области стал Георг Бём, разработавший специфический тип хоральной партиты для клавесина соло. Он брал строгую лютеранскую духовную мелодию и подвергал её изощренному светскому варьированию в манере французских клавесиных сюит. Духовный напев насыщался изысканной французской орнаментикой, разорванным стилем и переводился в ритмические структуры светских танцев — аллеманды, куранты или сарабанды. Через этот синтез протестантский хорал потерял сухую догматичность и превратился в универсальный интонационный код, насытивший светскую клавирную музыку глубоким философско-символическим подтекстом и религиозной риторикой.

Французская клавесинная школа: «Большой стиль» и программная миниатюра

Становление и блистательный расцвет французской клавесинной школы (*L'école française de clavecin*) во второй половине XVII столетия протекали в уникальных идеологических и социокультурных условиях, определявшихся абсолютистской моделью государства Людовика XIV (*Louis XIV*). Перенос королевской резиденции в Версаль ознаменовал создание особой художественной экосистемы, подчиненной канонам «Большого стиля». В этой централизованной системе академическое искусство выполняло важнейшую государственную функцию — репрезентацию величия, незыблемого порядка и рафинированного вкуса французской короны. Музыкальная жизнь Версаля жестко регламентировалась: за монументальный оперно-театральный и оркестровый фасад отвечал Жан-Батист Люлли (*Jean-Baptiste Lully*), в то время как сфера клавесинного исполнительства замкнулась в элитарном пространстве королевских покоев.

Клавесин превратился в сакральный центр изысканного придворного досуга и придворного ритуала. Королевские декреты учредили престижную должность «Ординарного музыканта Королевской палаты» (*Musicien ordinaire de la Chambre du Roi*), обладавшую высочайшим социальным статусом. Клавесинные концерты и интимные утренние приемы (*Le Lever*) требовали от музыки безупречного соответствия придворному этикету и утонченности галантных манер (*les maximes de la politesse*).

Вместе с тем, именно этот строгий придворный кодекс породил уникальный парадокс французского клавесинного письма: будучи скованными рамками аристократического салона, композиторы отказались от монументального ораториального размаха и немецкой контрапунктической сложности, обратившись к программной миниатюре — изысканному, психологически тонкому и завуалированному музыкальному портрету, пейзажной зарисовке или галантному эссе, где за внешним блеском скрывался глубокий французский психологизм. Генезис французской клавесинной традиции неразрывно связан с именами выдающихся мастеров-виртуозов, заложивших фундамент национальной школы исполнительства.

Жак Шампион де Шамбоньер (*Jacques Champion de Chambonnières*, 1601–1672) — выдающийся первопроходец, официально признанный отцом-основателем французской клавесинной школы. Наследственный королевский музыкант, служивший еще Людовику XIII (*Louis XIII*), Шамбоньер обладал певучим стилем игры, который современники описывали как «чистое кружево». Он стал создателем первых развитых клавесинных пьес, очистив инструмент от тяжеловесной органной полифонии и привив ему изящный, галантный песенно-танцевальный тон. Издав в 1670 году свои знаменитые «Пьесы для клавесина» (*Pièces de clavecin*), он зафиксировал эталонные правила национальной орнаментики. Кроме того, Шамбоньер выступил как великий педагог, воспитав целую плеяду музыкантов, составивших славу французского барокко.

Луи Куперен (*Louis Couperin*, 1626–1661) — ученик Шамбоньера и родоначальник музыкальной династии Куперенов. Он быстро завоевал Версаль своим трагедийным, глубоким и экспрессивным дарованием. Заняв пост органиста церкви Сен-Жерве (*Saint-Gervais*) в Париже и придворного клавесиниста, он обогатил французскую миниатюру суровым драматическим пафосом. Высшим выражением его конструктивного новаторства стали уникальные нетактованные прелюдии (*Préludes non mesurés*), в которых ноты записывались без тактовых черт и фиксированных длительностей (одними целыми нотами), полностью доверяя временную, агогическую организацию пьесы интуиции и свободному импровизационному дыханию исполнителя.

Важно понимать, что клавесин во Франции не рождался из органа — он «вселился в тело» лютни. Во главе музыкальной иерархии начала XVII века стояли знаменитые королевские лютнисты — Жак Пинель (*Jacques Pinel*), Дени Готье (*Denis Gaultier*) и Эннемон Готье (*Ennemond Gaultier*). Лютня обладала интимным, утонченным, аристократическим тембром, но к середине века начала сдавать позиции клавесину из-за сложности настройки и ограниченного диапазона. Шамбоньер и Луи Куперен осуществили грандиозный технологический трансфер: они полностью скопировали у Пинеля и Готье приемы звукописи, исполнительские штрихи и жанровую систему, искусственно перенеся «душу лютни» на клавиатуру клавесина.

Перенос лютневой специфики на клавесин породил уникальную технологию французского клавирного письма, основанную на двух константах. Лютня по своей физической природе не способна взять плотный многоголос-

ный аккорд одновременно — лютнисты всегда брали ноты аккорда поочередно, расслаивая вертикаль на микроарпеджио и смещая вступление голосов во времени. Французские клавесинисты сделали *style brisé* («разорванный стиль») основой своего письма. В аллемандах и курантах Шамбоньера и Л. Куперена голоса (бас, тенор, сопрано) никогда не совпадают на сильной доле такта; они непрерывно «мерцают», запаздывают или предвосхищают друг друга, создавая иллюзию струящегося линеарного движения, скрытой полифонии и преодолевая сухую ударность клавесинной атаки.

Во французской музыке мелизмы (трели — *tremblemens*, морденты — *pincemens*, форшлаги — *ports de voix*) никогда не являлись внешним, салонным украшением. Орнаментика выполняла важнейшую акустико-конструктивную функцию. Поскольку клавесин обладал быстро затухающим звуком и не мог тянуть ноту, композиторы насыщали долгие звуки и опорные гармонические вертикали густой сетью мелизмов. Дробя длинную ноту на мелкие ячейки, мелизматика искусственно продлевала акустическую жизнь струны, поддерживала и окрашивала звучание изысканными обертонами. Французская мелизматика — это способ заставить клавесин петь.

В отличие от немецкой традиции, французские мастера выработали свободную, гибкую и открытую форму клавирного цикла, получившую название *Ordre* (с франц. — *«порядок»*, *«система»*). *Ordre* — это масштабное многочастное собрание пьес (их количество могло достигать двадцати в одном цикле), объединенных единством тональности, где строгие академические танцы свободно соседствовали с жанровыми картинками и портретами.

Конструктивным ядром каждого такого цикла являлись танцы-ординарии (базовые, обязательные танцы). Аллеманда (*Allemande*) — умеренное, серьезное вступление в размере 4/4, с густым использованием *style brisé*, экспонирующее тональный колорит сюиты. Куранта (*Courante*) — главный фаворит Версаля, любимый танец короля Людовика XIV. Французская куранта писалась в медленном, торжественном темпе в размере 3/2 или 6/4, поражая сложнейшей полифонической тканью, непрерывными синкопами и смещением ритмических акцентов. Французские мастера часто помещали две или три куранты подряд, за которыми следовала их виртуозная вариация — дубль (*Double*). Сарабанда (*Sarabande*) — благородный, медленный танец в размере 3/4 с характерным укрупнением и акцентом на второй доле такта, исполнявшийся в Версале с изысканным величием.

Вокруг этого ординарного ядра композиторы группировали легкие, светские, так называемые «галантные вставки»: жиги (*Gigues*), гавоты (*Gavottes*), менуэты (*Menuets*), ригодоны (*Rigaudons*), бурре (*Bourrées*), а также чисто программные миниатюры (например, знаменитая пастораль Шамбоньера «Пряха» — *La Loureuse*).

Французские клавесинисты эпохи Высокого Барокко: Ф. Куперен и Ж. Ф. Рамо

Высшей точкой развития национальной французской миниатюры первой трети XVIII века стало творчество **Франсуа Куперена (*François Couperin*, 1668–1733)**, занимавшего престижный пост придворного клавесиниста королей Людовика XIV (*Louis XIV*) и Людовика XV *Louis XV*). Центральное место в его наследии занимают четыре тома «Пьес для клавесина» (*Pièces de clavecin*), изданные соответственно в 1713, 1717, 1722 и 1730 годах, объединившие в себе 27 сюитных циклов, которые сам автор именовал ордрами (*Ordres*).

В отличие от немецкой барочной традиции, ориентированной на абстрактное контрапунктическое конструирование, Куперен превратил каждый ордр в галерею программных миниатюр. В предисловиях к своим сборникам композитор открыто декларировал свой творческие принципы: «При сочинении своих пьес я всегда имел в виду определенный сюжет, который подсказывали мне различные обстоятельства. Таким образом, названия соответствуют идеям, которые у меня возникали».

Философия купереновской программности базируется на трех основополагающих векторах. Композитор выступил как гениальный музыкальный живописец человеческих характеров и эмоциональных состояний. Его пьесы — это завуалированные портреты реальных придворных дам, исторических лиц или аллегорических типов. Хрестоматийным примером служит рондо «Сестра Моника» (*Sœur Monique*), рисующее нежный, целомудренный и слегка ироничный образ молодой монахини, а также пьеса «Драгоценная» (*La Précieuse*), метко высмеивающая салонную манерность версальских аристократок.

Музыкальная ткань сочинений Куперена часто насыщена сложными символическими подтекстами. Ярким примером является знаменитое рондо «Таинственные баррикады» (*Les Barricades Mystérieuses*), выдержанное в «разорванном стиле». Непрерывное волнообразное движение голосов и постоянное пальцевое удержание клавиш создают мерцающий, вибрирующий обертоновый шлейф, метафорически воплощая идею непреодолимых тайн человеческой души.

Куперен виртуозно переносил на клавиатуру клавесина пластику живой природы, движений и звуков окружающего мира. Таковы его знаменитые зарисовки «Бабочки» (*Les Papillons*) с их капризной артикуляцией, и виртуозное рондо «Будильник» (*Le Réveille-matin*), где средствами клавесинной фактуры — за счет сухих репетиций и колючих трелей — с юмором имитируется звон механических часов.

В 1716 году Франсуа Куперен опубликовал фундаментальный теоретический и методический труд «Искусство игры на клавесине» (*L'Art de toucher le clavecin*), ставший первой полноценной школой фортепианно-клавесинной игры в истории французской музыки. В этом трактате мастер обобщил свои

педагогические принципы, уделив первостепенное внимание практическим аспектам.

До Куперена европейская клавирная традиция базировалась на использовании преимущественно трех средних пальцев, фактически исключая большой (первый) палец из пассажного движения на черных клавишах. Куперен ввел первый палец в активный исполнительский обиход. Он разработал революционный прием подкладывания первого пальца (*le passage du pouce*) при исполнении гаммообразных последовательностей, а также систематизировал метод беззвучной подмены пальцев на одной клавише (*substitution*), что позволило пианистам достигать безупречного, певучего связного интонирования (*legato*) в сложнейших полифонических пластах фактуры без опоры на педаль.

Куперен требовал от учеников абсолютной естественности аппарата, мягкости кисти и независимости пальцев. Он категорически запрещал форсировать звук, утверждая, что клавесин требует не силы удара, а изысканного «прикосновения» (*toucher*).

Младший современник Куперена, великий оперный реформатор и теоретик **Жан-Филипп Рамо (*Jean-Philippe Rameau*, 1683–1764)** вывел французскую клавесинную музыку из замкнутого пространства аристократического салона на широкую театральную сцену. В отличие от потомственного версальского придворного Куперена, Рамо долгое время оставался провинциальным органистом (работал в Авиньоне, Клермоне, Дижоне, Лионе) и завоевал Париж лишь в зрелом возрасте, соединив суровую строгость провинциальной полифонической школы с дерзким радикализмом столичного театрального Просвещения. Его клавесинные сборники — «Первая книга пьес для клавесина» (*Premier livre de pièces de clavecin*, 1706 г.), «Пьесы для клавесина» (*Pièces de clavessin*, 1724 г.) и «Новые сюиты пьес для клавесина» (*Nouvelles suites de pièces de clavecin*, 1728 г.) — зафиксировали рождение принципиально нового, динамичного, оркестрового типа пианизма.

Рамо мыслил клавиатуру клавесина как полноценную оперно-симфоническую партитуру. Его знаменитая программная пьеса «Курица» (*La Poule*) — это не просто бытовая зарисовка, а драматический, экспрессивный скерцозный номер, где за счет жестких аккордовых репетиций, острых пунктирных ритмов и ломаных арпеджио натуралистично и гротескно передается птичье кудахтанье. Оркестровой монументальностью поражают и его грандиозные вариационные полотна, такие как «Гавот с вариациями» (*Gavotte et six doubles*), где изящная барочная мелодия постепенно уплотняется, превращаясь в мощные, полифонически насыщенные звуковые фрески.

Рамо обогатил национальный пианизм беспрецедентными техническими вызовами. В рондо «Циклопы» (*Les Cyclopes*) он впервые во Франции применил прием непрерывного скрещивания рук и стремительные октавные и аккордовые скачки, имитируя удары молотов в кузнице, предвосхищая фактуру Д. Скарлатти и Ф. Листа. В свою очередь, его знаменитый шедевр «Дикари» (*Les Sauvages*), вдохновленный выступлением вождей североамериканских индейцев в парижском театре Итальянской комедии в 1725 году, пора-

жает упругой, варварской моторной ритмикой. Особым утонченным психологизмом отмечены его портретные зарисовки, такие как рондо «Египтянка» (*L'Égyptienne*), требующее от исполнителя предельной артикуляционной гибкости.

В отличие от своего старшего современника Франсуа Куперена, создававшего бесконечные, многочастные галереи миниатюр, Рамо подошел к структуре клавирного цикла с позиций строгой рациональности и оперной драматургии. Его клавирное наследие сгруппировано всего в несколько значительных сюит, распределенных по трем сборникам. Структура сюит Рамо наглядно отражает процесс постепенного вытеснения традиционных бытовых танцев-ординарий (аллеманды, куранты) развернутыми характерными и театрализованными пьесами. Пространство сюиты превращается в сквозное драматическое действие, сотканное из масштабных «галантных вставок» и чисто оркестровых по своей природе номеров. Например, хрестоматийная сюита *ми минор* (1724 г.) включает в себя изысканное рондо «Тамбурин» (*Tambourin*) и пасторальный шедевр «Перекликание птиц» (*Le Rappel des Oiseaux*), где Рамо использует виртуозную пальцевую репетиционную технику для воссоздания эффекта эха. Структура этих циклов строится не по принципу случайного «порядка», а по законам нарастания виртуозного и эмоционального напряжения к финалу, что превращает сюиты Рамо в прямых предшественниц классического сонатно-симфонического цикла.

Рамо вошел в историю науки как создатель классической европейской гармонической системы, сформулированной в его эпохальном «Трактате о гармонии» (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722 г.). Он впервые научно обосновал понятия основного тона, обратимости аккордов и жесткой функциональной триады (тоника – субдоминанта – доминанта). Его собственные клавесинные пьесы (например, «Триоли» — *Les Triolets*) служили практической лабораторией для этой теории: они выстроены на ясной, выверенной мажоро-минорной логике, широком использовании септаккордов и смелых модуляционных ходов, что знаменовало окончательный уход музыки от старинной модальности Средневековья к классическому веку Просвещения.

Итальянское и испанское клавесинное искусство: рождение сонаты

В первой половине XVIII века в итальянском клавесинном искусстве разворачивался масштабный процесс перехода от многочастных полифонических циклов (канцон, партит) к автономной сонатной формы. Этот процесс шел по пути постепенного уплотнения структуры, укрупнения тематического материала и выстраивания четких тональных оппозиций.

Рубежной фигурой на этом пути стал **Бернардо Паскуини (*Bernardo Pasquini*, 1637–1710)** — крупнейший римский органист и клавесинист, работавший в тесном контакте с Арканджело Корелли и Алессандро Скарлатти. Паскуини совершил важнейший шаг, перенеся структурные принципы ита-

льянской скрипичной сонаты (*sonata da chiesa*) и оперной арии в сольную клавирную литературу. Его клавирные сонаты (*Sonate per cembalo*) продемонстрировали уход от полифонической вязкости к прозрачной, гомофонно-гармонической фактуре, где ведущая певучая мелодия в верхнем голосе поддерживалась легким функциональным басом. Паскуини также вошел в историю как создатель уникальных сонат для двух клавесинов (*Sonate a due cembali*), зафиксированных в виде двух независимых линий цифрованного баса, что требовало от обоих исполнителей высочайшего мастерства мгновенной импровизации и контрапунктического диалога.

Следующий этап развития жанра связан с творчеством его ученика, выдающегося представителя римской школы **Доменико Циполи (*Domenico Zipoli*, 1688–1726).** Его знаменитый сборник «Органное и клавесинное сонатное искусство» (*Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo*, 1716 г.) стал одной из самых издаваемых и популярных книг эпохи. Клавесинные сонаты Циполи, облеченные в форму четырехчастных сюитных циклов (состоящих из прелюдии, аллеманды, сарабанды и жиги), поражали современников утонченной кантиленой итальянского типа, ясностью функциональной гармонии и лаконизмом. Циполи фактически очистил клавирную ткань от тяжеловесной мелизматики, сделав ставку на «жемчужную» пальцевую беглость, прозрачность голосоведения и четкие тональные каденции, что предвосхищало рождение раннего классического стиля.

Параллельно итальянским реформам на Иберийском (Пиренейском) полуострове развивалась глубоко самобытная национальная клавирная традиция, долгое время сохранявшая изоляцию от общеевропейских галантных веяний. Основоположником и непревзойденным мастером испанского золотого века стал слепой придворный органист и клавесинист Филиппа II (*Felipe II de España*) **Антонио де Кабесон (*Antonio de Cabezón*, 1510–1566).** Его обширное композиторское наследие, изданное посмертно его сыном в сборнике «Музыкальное сочинение для клавира, арфы и лютни» (*Obras de música para tecla, harpa y vihuela*, 1578 г.), заложило основы всей иберийской школы.

Центральным жанром в творчестве Кабесона и его последователей стало тиенто (*Tiento*, от испанского *tentar* — «щупать», «исследовать»). По своей конструктивной сути тиенто являлось прямым иберийским аналогом итальянского ричеркара или фантазии, но обладало ярко выраженной национальной спецификой. Тиенто выстраивалось как сложнейшая, интеллектуальная четырехголосная полифоническая ткань, основанная на строгом монотематизме и искусном использовании имитаций. В отличие от итальянской хроматической тональности, испанское тиенто опиралось на архаичные церковные лады, в частности на фригийский оборот, что придавало музыке суровый, трагический и созерцательный колорит, глубоко связанный с эстетикой испанского религиозного мистицизма. Кабесон также стал создателем первых развитых циклов вариаций — диференсиас (*Diferencias*), где в качестве темы использовались популярные светские песни, постепенно насыщавшиеся виртуозными пассажными фигурациями (*glosas*).

В первой половине XVIII века иберийское клавесинное искусство пережило мощный стилистический взрыв, вызванный тридцатилетним пребыванием в Лиссабоне и Мадриде великого Доменико Скарлатти. Под его прямым влиянием сформировался уникальный тип иберийской одночастной сонаты, в которой строгая барочная полифония Южной Европы органично и слилась со стихией местного народного фольклора.

Выдающимся представителем португальского клавесинизма стал **Карлуш Сейшас (*Carlos Seixas*, 1704–1742)**, служивший придворным органистом и капельмейстером в Лиссабоне и работавший в теснейшем контакте со Скарлатти. В своих многочисленных одночастных и многочастных сонатах (*Sonatas para clavicórdio*) Сейшас продемонстрировал подлинно виртуозный размах. Его стиль — это сплав итальянской пассажной техники (широкие скачки, скрещивание рук, репетиции) с меланхоличным португальским лиризмом. Сейшас активно насыщал строгую барочную форму интонациями португальских городских напевов, элементами народных танцев и специфической острой синкопированной ритмикой, предвосхищая появление предклассического «чувствительного стиля».

В Испании вершиной этого синтеза стало творчество **падре Антонио Солера (*Padre Antonio Soler*, 1729–1783)** — иеромонаха бенедиктинского монастыря Святого Лаврентия в Эскориале (*El Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial*). Солер оставил после себя более 120 сольных клавесинных сонат. В этих сочинениях монастырское уединение и превосходное знание контрапункта парадоксальным образом соединились с буйной стихией испанской улицы. Сонаты Солера характеризуются интенсивным использованием испанской народной танцевальности: ритмов фанданго (*Fandango*), хоты (*Jota*) и сегидильи (*Seguidilla*). Рамо и Скарлатти вдохновили Солера на перенос в клавесинную фактуру приемов игры на испанской гитаре. За счет жестких, хлестких аккордовых комплексов (аккордов-кластеров), стремительных репетиций одной ноты и внезапных хроматических сдвигов клавесин под его пальцами имитировал щелканье кастаньет и гитарное бряцание (*rasgueado*).

Самым значительным сочинением Солера признано его знаменитое Фанданго (*Fandango*), где на протяжении сотен тактов над непрерывным, гипнотическим остинатным басом развертывается экстатический виртуозный танец, требующий от исполнителя предельного напряжения технического аппарата.

Сонаты Д. Скарлатти в контексте европейского клавирного искусства

Джузеппе Доменико Скарлатти (*Giuseppe Domenico Scarlatti*, 1685–1757) — один из самых радикальных новаторов в истории клавирной музыки, чей индивидуальный стиль предвосхитил виртуозные завоевания эпохи классицизма и романтизма. Рожденный в Неаполе в один год с И. С. Бахом и Г. Ф. Генделем, Доменико долгое время находился в тени своего великого отца, создателя неаполитанской оперной школы Алессандро Скарлатти

(*Alessandro Scarlatti*). Ранний период его биографии (Неаполь, Рим, Венеция) был связан преимущественно с традиционными церковными и оперно-ораториальными жанрами. Важнейшей вехой этого этапа стало знаменитое исполнительское состязание в Риме (1709 г.), где Скарлатти разделил триумф с Генделем: немецкий мастер был признан непревзойденным в игре на органе, тогда как Скарлатти завоевал статус абсолютного короля клавесина.

Однако подлинная перемена в жизни Скарлатти произошла в 1719 году, когда он навсегда покинул Италию, заняв пост капельмейстера при португальском королевском дворе в Лиссабоне, где его главной ученицей стала инфанта Мария Барбара Португальская (*Maria Bárbara de Bragança*). После её замужества и переезда в Мадрид в 1729 году Скарлатти до конца жизни связал свою судьбу с испанским двором. Оказавшись в географической изоляции от главных музыкальных центров Европы, композитор погрузился в стихию иберийской народной культуры. Именно здесь, в Мадриде Скарлатти совершил свой творческий подвиг, создав уникальную серию из 555 сольных клавесинных сонат, навсегда изменивших траекторию развития мирового клавирного искусства.

Прижизненная издательская судьба наследия Скарлатти была скромной: подавляющая часть его сонат сохранилась в виде роскошных рукописных манускриптов, переписанных для королевы Марии Барбары. Единственным авторским печатным изданием, осуществленным при жизни композитора, стал сборник «Упражнения для клавесина» (*Esercizi per gravicembalo*, 1738 г.), включавший в себя первые 30 сонат (K. 1–30). В предисловии к публикации Скарлатти обратился к слушателю с призывом, полностью отражающим философию его пианизма: «Живешь ли ты в мире или занимаешься наукой, не жди от этих композиций глубокого научного плана; это лишь забавный и искусный обман чувств, цель которого — приучить тебя к смелой и уверенной игре на клавесине».

Главным завоеванием Скарлатти стало создание уникальной одночастной клавесинной сонаты (часто обозначенной в каталогах как *Sonata* или *Essercizio*). Композитор отказался от многочастной структуры старинной сонаты и канонов танцевальной сюиты. Сонаты Скарлатти выстроены в развитой старинной двухчастной форме с четким тональным планом. Первая часть осуществляет движение от главной тональности к доминантовой (или параллельному мажору) через зону интенсивного фактурного и мотивного развития. Вторая часть зеркально отражает этот процесс, возвращаясь из доминантовой сферы в основную тональность.

Музыковедческий анализ выдающегося американского клавесиниста, музыковеда и крупнейшего в мире исследователя творчества Скарлатти Ральфа Киркпатрика (*Ralph Kirkpatrick*) доказал, что Скарлатти фактически предвосхитил классическую сонатную форму венского типа: во многих его сонатах четко очерчены рельефная поющая главная партия, контрастная связующая зона и яркая, виртуозная побочно-заключительная партия, проходящая в репризе в основном тоне. Более того, Киркпатрик обосновал концепцию «парности сонат»: Скарлатти сознательно группировал свои сонаты по две

(реже по три) в одной тональности, выстраивая их по принципу драматургического и темпового контраста (*быстро – медленно* или *драматично – галантно*), создавая тем самым прообраз будущей многочастной классической сонаты.

Скарлатти совершил беспрецедентный прорыв в области исполнительской техники, предложив миру фактурные вызовы, которые опередили свое время на столетие и стали нормой лишь в трансцендентном пианизме Ференца Листа. Пространство клавиатуры было освоено им с абсолютной свободой. Ключевыми факторами его стиля стали следующие технические приемы.

Скрещивание рук: правая рука могла внезапно бросаться в самый глубокий басовый регистр, ведя там упругую тему, в то время как левая рука исполняла виртуозные пассажи в верхнем регистре, что требовало от исполнителя идеальной пространственной координации и свободы плечевого пояса; стремительные репетиции одной ноты: Скарлатти разработал специфическую технику сверхбыстрого повторения одного звука разными пальцами (аппликатурные сетки типа *3-2-1* или *4-3-2-1*); пространственные широкие скачки: фактура сонат изобилует мгновенными прыжками через две-три октавы, рука исполнителя должна была совершать молниеносные «полеты» из одного края клавиатуры в другой на предельной скорости, что полностью разрушало ренессансный принцип позиционной игры.

Скарлатти смело вводил в гармоническую вертикаль так называемые аккаччату́ры (*acciaccature*) — «вдавленные», соприкасающиеся диссонирующие ноты, которые не разрешались, а исполнялись как единый, терпкий звуковой комплекс, поражающий современников своей гармонической новизной.

Гениальность Скарлатти проявилась в том, что все его технические новшества не были сухим трюкачеством — они являлись результатом удивительного перевода звуков испанской улицы и быта на язык академического клавесина. Композитор действовал как чуткий этнограф, впитывая интонации андалусийского, кастильского и мадридского фольклора. Почти вся пассажная и аккордовая ткань сонат пронизана гитарной техникой. Скарлатти перенес на клавесин знаменитый прием раскуа́до (*rasgueado* — хлесткий веерный удар пальцами по всем струнам) посредством плотных аккордов-кластеров, а также прием пунтеа́до (*punteado* — сольное пальцевое щипковое извлечение звуков) через колючие, артикулированные прыгающие пассажи. Сухие пальцевые репетиции и синкопированные ритмические акценты в его сонатах — это прямая звукопись, воспроизводящая щелканье кастаньет и дроби каблуков в огненных народных танцах — фанданго, хоте и сегидилье.

Во многих сонатах (например, K. 492 или K. 513) исследователи четко фиксируют звуковые сигналы королевских охотничьих рожков, переклички военных труб, колокольный звон мадридских соборов и даже меланхоличные, гортанные напевы андалусийских погонщиков мулов со специфическим восточным хроматическим колоритом (*cante jondo*). Скарлатти стер границу между элитарным придворным искусством и народной почвой, насытив барочную форму энергией реальной жизни.

Г. Ф. Гендель: монументальный клавирный стиль

Клавирное наследие **Георга Фридриха Генделя (*George Frideric Handel*, 1685–1759)** представляет собой уникальный полюс клавирной музыки Высокого Барокко. Рожденный в один год с И. С. Бахом и Д. Скарлатти, Гендель создал исполнительский и композиторский стиль, принципиально отличающийся как от интимно-полифонического академизма Баха, так и от ювелирного, мелкофактурного пассажного стиля Скарлатти.

Главной эстетической доминантой генделевского клавирного мышления является оркестровая, крупноштриховая природа его пианизма. Как оперный и ораториальный композитор, импресарио и дирижер, Гендель мыслил клавесин не в плоскости камерного салонного музицирования, а категориями крупных звуковых блоков, масштабных пластов и фресковых контрастов, перенося на инструмент мощь симфонического оркестра и монументальность ораториального хора. Слово «штрих» в данном музыковедческом контексте используется в широком, метафорическом значении, заимствованном из живописи: Гендель «рисует» звуковую картину широкими, смелыми, рельефными мазками, где мелкие детали и пассажи полностью подчинены глобальной архитектонике и движению формы. Фактура его сочинений соткана не из бисерной пальцевой техники, а из массивных аккордовых вертикалей, октавных удвоений баса, плотных аккордовых наслоений и регистровых переключений типа *tutti* и *solo*, что требовало глубокого погружения в клавиатуру и предвосхищало монументальный пианизм И. Брамса и С. Рахманинова.

Гендель вошел в историю музыки как один из величайших импровизаторов эпохи. Его клавирное творчество было неразрывно связано с его публичной исполнительской деятельностью в Лондоне, где его импровизации на клавесине в антрактах собственных ораторий собирали восторженную публику. Театрально-ораториальный размах его импровизационного стиля проявился в том, что клавирный текст для Генделя никогда не был застывшим, догматичным каноном: нотная запись являлась лишь конспектом, генеральным планом, который в момент живого исполнения насыщался мощной энергией, драматическими каденциями, патетическими ораторскими восклицаниями и неожиданными гармоническими модуляциями.

Интонационный язык Генделя представляет собой идеальный паневропейский синтез трех ведущих национальных школ барокко, где немецкая полифоническая наука вступила в органичный диалог с итальянским мелодизмом и французской декоративностью. Фундамент этого универсализма был заложен в Галле, где юный композитор получил серьезное музыкальное образование под руководством Фридриха Вильгельма Цахова (*Friedrich Wilhelm Zachow*) — выдающегося органиста церкви Марии (*Marktkirche Unser Lieben Frauen*), ставшего единственным профессиональным наставником Генделя по композиции и клавишно-органной игре. Именно Цахов, заставлявший ученика переписывать и анализировать партитуры мастеров Франции, Италии и Германии, привил ему виртуозное владение техникой строгого стиля.

В результате клавирные фуги Генделя (в частности, из его лондонского сборника 1720 года) демонстрируют безупречную логику и строгость голосоведения. Однако, в отличие от интимно-философского и сосредоточенного полифонизма Иоганна Себастьяна Баха, немецкий контрапункт у Генделя всегда приобретает светский, ораториальный и открытый характер. Его полифоническая ткань сочетается с упругой, волевой, «шагающей» моторной ритмикой ганзейского типа и рельефным басовым каркасом. Это полностью освобождает клавирную фактуру от церковной догматики, насыщая полифоническую форму драматической энергией театрального действия, что требует от современного пианиста крупноштрихового, оркестрового мышления и безупречной ритмической точности.

Долгие годы, проведенные во Флоренции, Риме и Венеции, привили Генделю абсолютное владение оперным стилем *bel canto*. Медленные части его сюит (сарабанды, адажио) — это чистейшие итальянские оперные арии, перенесенные на клавир, требующие пластичного, певучего, вокального интонирования. Французский «Большой стиль» Версаля отразился в генделевских торжественных увертюрах и изысканной системе мелизматики, которую он использовал как конструктивное средство для динамизации и продления клавесинной звучности.

Основой клавирного каталога Георга Фридриха Генделя, известного в международной науке как *HWV* (*Handel-Werke-Verzeichnis*), служат два значительных опуса, зафиксировавших высшие достижения его оркестрово-монументального клавирного стиля.

Первым столпом этого наследия являются «Восемь больших сюит» (*Suites de pièces de clavecin*, *HWV* 426–433), изданные в 1720 году в Лондоне. Этот сборник стал первым официальным авторским изданием, предпринятым Генделем для защиты своей интеллектуальной собственности от пиратских контрафактных публикаций амстердамского издателя Роже (*Estienne Roger*). В знаменитом авторском предисловии композитор гордо и бескомпромиссным тоном заявлял: «Я был вынужден опубликовать эти пьесы, так как их искаженные и неточные копии разлетелись по всему миру. Надеюсь, оригинальный текст послужит на пользу молодым музыкантам».

Композиционная структура этих сочинений полностью ломает строгий, утилитарный четырехчастный канон Иоганна Якоба Фробергера (*Allemande – Courante – Sarabande – Gigue*), превращая каждую сюиту в индивидуальный крупномасштабный драматургический проект. Многие циклы открываются не традиционной аллемандой, а большими парадными французскими увертюрами (*Ouverture*) или импровизационными прелюдиями в суровом северогерманском духе *Stylus phantasticus*, как это представлено в Сюите №3 *d-moll* или Сюите №7 *g-moll*. Внутреннее пространство циклов насыщено внушительными полифоническими фугами (Сюиты №2, №4, №8) и виртуозными вариационными формами. Хрестоматийным шедевром стал финал Сюиты №5 *E-dur* — знаменитые вариации «Гармоничный кузнец» (*The Harmonious Blacksmith*), в которых простая, пасторальная песенная тема подвергается значительному

фактурному уплотнению, последовательно переходя от плавного движения восьмых к стремительным пассажам шестнадцатых и триолей.

Вторым памятником генделевского пианизма выступает знаменитая Чакона (*Chaconne in G major*, *HWV* 435), включающая в себя 62 вариации. Это сочинение по праву признано вершиной генделевского вариационного конструктивизма и фрескового, крупноштрихового мышления. На протяжении 62 контрастных преображений неизменного восьмитактового гармонического басового основания Гендель развертывает колоссальную оркестровую драму, предвосхищающую клавирные концепции И. Брамса.

Фактура Чаконы поражает своим разнообразием: от суровых, плотных аккордовых пластов и скрытого двухголосия до стремительных, сквозных пассажей-тират, прорезающих все регистры клавесина. Подобный масштаб превращает эту пьесу в первый в мировой истории подлинно концертный опус, полностью освободивший клавирную музыку от рамок домашнего быта и выведший её на большую эстраду.

И. С. Бах: «Хорошо темперированный клавир»

Иоганн Себастьян Бах (*Johann Sebastian Bach*, 1685–1750) при жизни завоевал статус абсолютного, непревзойденного титана органной и клавирной игры. Известный исторический документ — свидетельство его берлинского ученика Иоганна Фридриха Агриколы (*Johann Friedrich Agricola*) — фиксирует, что «когда Бах садился за орган, инструмент под его руками и ногами превращался в поющий оркестр, а его виртуозность вызывала у слушателей священный трепет». Бах обладал феноменальным даром мгновенной полифонической импровизации: он мог, едва бросив взгляд на предложенную ему незнакомую тему, тут же развернуть на её основе четырех- или пятиголосную строгую фугу, каприччио или пассакалию.

Исполнительское мастерство Баха-виртуоза и его собственный метод извлечения звука опирались на несколько новаторских технологических приемов, которые коренным образом изменили европейскую исполнительскую практику. До Баха в немецкой и итальянской школах господствовала архаичная позиционная аппликатура, практически исключавшая большой (первый) и мизинец (пятый) пальцы из пассажного движения, особенно при игре на черных клавишах. Гаммы исполнялись перекрещиванием трех средних пальцев (обычно схемой *2-3-4-3-4*). Бах, обладавший небольшой, но гибкой кистью, изменил эту систему. Как писал его сын Карл Филипп Эмануэль Бах (*Carl Philipp Emanuel Bach*) в трактате «Опыт истинного искусства игры на клавире» (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen,* 1753–1762), «мой отец заставил служить искусству первый палец, который до него лишь мешал игре». Бах узаконил приемы подкладывания первого пальца и перекладывания пальцев в виртуозных пассажах, что позволило пианистам беспрепятственно исполнять сложнейшие хроматические последовательности во всех тональностях.

Бах полностью отказался от ренессансной манеры «выпрямленных пальцев». Его педагогический метод требовал, чтобы пальцы находились в собранном, округлом, полусогнутом состоянии, а их подушечки мягко, но обостренно соприкасались с клавишей. Извлечение звука происходило не за счет размашистого удара сверху или давления тяжелого веса руки, а исключительно за счет изолированного, автономного скольжения фаланги пальца к себе. Этот прием позволял Баху добиваться невероятного по тем временам «жемчужного» туше, превращая сухой, ударный щипок клавесина в непрерывную, поющую вокальную кантилену.

Бах являлся авторитетнейшим в Германии экспертом по акустике и инженерии клавишных инструментов. Его часто приглашали для экспертизы и приемки новых больших органов по всей стране (в Касселе, Лейпциге, Галле, Дрездене). Более того, он активно экспериментировал со светским инструментарием. Он лично усовершенствовал конструкцию лютневого клавесина (*Lautenwerk*), стремился обогатить звучание клавикорда и стал одним из первых немецких музыкантов, кто лично тестировал и критически оценивал самые первые прототипы молоточкового фортепиано Готфрида Зильбермана (*Gottfried Silbermann*).

Для глубокого осмысления зрелого клавирного стиля Баха необходимо изучить предваряющую его базу. Эту функцию в академическом репертуаре выполняют циклы Двухголосных инвенций (*Inventionen*, BWV 772–786) и Трёхголосных инвенций, оригинально озаглавленных автором как Синфонии (*Sinfonien*, BWV 787–801). Окончательно оформленные композитором в 1723 году в Кётене, эти малые циклы имели строгое практическое и педагогическое назначение.

На титульном листе автографа Бах сформулировал цель данных сочинений как развернутое руководство, призванное обучить молодых музыкантов и любителей клавира: «отчетливому и чистому исполнению двух независимых голосов»; «правильному и успешному продвижению в освоении трех общающихся голосов»; «выработке певучего, связного туше» — согласующееся с вокальной природой полифонического «взаимного пения» голосов; «развитию прочного вкуса к высокой науке композиции и созданию сильных, развивающихся мыслей-изобретений». Музыковедческий анализ Инвенций и Синфоний доказывает, что они представляют собой уникальную композиторскую лабораторию полифонических форм, в которой Бах последовательно отработал приемы, развернутые затем в «Хорошо темперированном клавире».

Вершиной мирового клавирного искусства и абсолютным памятником эпохи Высокого Барокко является «Хорошо темперированный клавир» (*Das Wohltemperirte Clavier*, BWV 846–893), охватывающий два монументальных тома, каждый из которых состоит из 24 прелюдий и фуг, написанных во всех существующих мажорных и минорных тональностях. Первый том был завершен Бахом в 1722 году в Кётене, второй — спустя два десятилетия, в 1744 году в Лейпциге. Титульный лист первого тома провозглашал, что этот труд создан «для пользы и употребления жаждущей учиться музыкальной молодежи, равно как и для препровождения времени тех, кто в этой науке уже преуспел».

ХТК — это не просто педагогический сборник, а грандиозная энциклопедия, обобщившая все известные барочные жанры, стили и аффекты (от строгих церковных месс до светских придворных танцев и оперных речитативов), его создание явилось прямым ответом на сложнейшую научно-теоретическую проблему рубежа XVII–XVIII веков — глубокий акустический кризис и назревшую необходимость реформации систем настройки клавишных инструментов.

До этого периода в европейской исполнительской практике господствовали архаичный чистый (пифагорейский) строй и различные варианты среднетоновой темперации. В этих акустических системах опорные, центральные тональности (такие как *C-major*, *G-major*, *F-major*) обладали идеально чистыми, акустически безупречными терциями и квинтами, однако этот баланс достигался за счет серьезного искажения интервалов на периферии квинтового круга.

Исполнение сложной профессиональной музыки в тональностях с большим количеством ключевых знаков было физически и эстетически невозможным. При попытке модулировать в эти сферы инструмент извлекал резкую, фальшивую, «воющую» акустическую дисгармонию, признанную в европейской музыке как феномен «волчьей квинты». Этот непреодолимый барьер жестко сковывал композиторское мышление, консервируя клавирный репертуар в рамках нескольких простейших ладотональных зон.

Выход из этого исторического тупика математически обосновал выдающийся немецкий органист, композитор и музыкальный теоретик Андреас Веркмейстер (*Andreas Werckmeister*, 1645–1706). В своем знаменитом трактате «Музыкальная темперация» (*Musikalische Temperatur*), изданном в 1691 году в Франкфурте и Лейпциге, он впервые ввел в европейский научный обиход концепцию «хорошо темперированных строев» (*wohl-temperierte Stimmungen*).

Важно понимать: Веркмейстер (а вслед за ним и Бах) не создавал абсолютно равную темперацию, утвердившуюся лишь в XIX веке, при которой октава механически делится на двенадцать математически идентичных полутонов, полностью нивелирующих акустические различия между ладами. Система Веркмейстера базировалась на искусном, неравномерном перераспределении акустической погрешности между наименее употребляемыми квинтами.

Гениальность Иоганна Себастьяна Баха проявилась в том, что он выступил величайшим практиком этой научной революции. Написав два развернутых цикла, состоящих из прелюдий и фуг во всех 24 существующих мажорных и минорных тональностях, Бах эмпирически доказал безграничные художественные, колористические и модуляционные возможности хорошо темперированного строя. Он превратил математический расчет Веркмейстера в живую вселенную звуков, навсегда раздвинув ладогармонические горизонты европейской цивилизации и заложив прочный фундамент для последующего рождения классико-романтического тонального мышления.

Музыкальный язык «Хорошо темперированного клавира» носит глубоко концептуальный, сакральный характер, требуя от современного исполнителя

не просто технической беглости, а глубокого анализа нотного уртекста (от немецкого *Urtext — «первоначальный текст»*). Бах мыслил категориями музыкальной риторики, уходящей корнями в античное ораторское искусство и протестантскую теологию. Каждая интонация, интервальный шаг и фактурная фигура выполняли в баховском стиле роль устойчивого семантического знака (музыкального символа), образуя сложную систему, которую просвещенные слушатели его эпохи считывали мгновенно.

Этот интонационный код Высокого барокко базировался на двух фундаментальных константах. Во-первых, это генетическая связь с протестантским хоралом. Темы многих прелюдий и фуг цикла не являются абстрактными мелодическими конструкциями; они сотканы из узнаваемых цитат, микропопевок или скрытых интонационных контуров общеизвестных лютеранских духовных напевов. Хрестоматийным примером служит тема Фуги *c-moll* из I тома, интонационно родственная и семантически отсылающая к покаянному хоралу *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* («Из глубокой нужды взываю я к Тебе»), в то время как стремительная, драматичная Фуга *e-moll* из того же тома пронизана интонационным ядром хорала *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* («Ах, как мимолетна, ах, как ничтожна [жизнь человека]»), метафорически воплощая образ огненной пасти смерти. Наличие подобного скрытого смысла превращает сольные клавирные пьесы в глубокие, интимные теологические размышления о вере, грехе, искуплении и неизбежности исхода.

Во-вторых, это структурное использование музыкально-риторических фигур, которые Бах виртуозно адаптировал для клавирной фактуры как важнейшие конструктивные и драматургические факторы. Ключевое семантическое значение в ХТК имеют следующие фигуры: *Anabasis* (Анабасис) — восходящий, устремленный вверх регистровый пассаж, символизирующий воскресение, триумф духа, вознесение или восхождение на Голгофу; *Catabasis* (Катабасис) — нисходящее движение голосов, знаменующее смирение, падение, погребение, увядание или земную скорбь; *Passus duriusculus* (Пассус дуриускулус) — хроматический ход (традиционно на кварту вниз), являющийся универсальным барочным символом крестных страданий, физической боли, грехопадения и плача; *Exclamatio* (Эксклямацио) — резкий, подчеркнутый интервальный скачок на сексту вверх, выполняющий в линеарной ткани функцию прямого драматического, ораторского восклицания; Фигура Креста (*Crucifixus*) — уникальный графический и интонационный символ, состоящий из четырех нот, которые при визуальном соединении на нотном стане образуют крест за счет перекрещивания линий движения (первый тон — высокий, второй — низкий, третий — средний высокий, четвертый — средняя точка разрешения). Эта фигура лежит в конструктивной основе тем сакральных фуг первого тома ХТК — пятиголосной *cis-moll* и четырехголосной *f-moll*, требуя от пианиста обостренного интонационного контроля каждого полутона.

Большие циклы И. С. Баха и закат эпохи барокко

Клавирные сюитные циклы Иоганна Себастьяна Баха представляют собой высшую точку и одновременно грандиозный итог многовекового развития танцевальной сюиты в Европе. Бах взял за основу четырехчастную модель Иоганна Якоба Фробергера (Аллеманда – Куранта – Сарабанда – Жига) и превратил её в сложнейшую, высокохудожественную композиционную форму. Эволюция баховского сюитного мышления шла по пути неуклонного уплотнения фактуры и интеграции различных национальных стилей.

Французские сюиты (*Französische Suiten*, BWV 812–817) представляют собой непревзойденный образец камерного клавирного универсализма эпохи Высокого Барокко. Созданные преимущественно в кётенский период (1717–1723 гг.), первые пять из этих шести сюит были вписаны композитором в домашний манускрипт — «Нотную тетрадь Анны Магдалены Бах» (*Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*, 1722 г.), что изначально предопределило их утонченный, линеарно-прозрачный, мягкий и галантный характер. Вопреки позднейшему издательскому наименованию (возникшему в кругу учеников мастера для удобства классификации), эти сочинения не являются сугубо французскими по своему стилю. Бах осуществил в них новаторский межнациональный синтез, органично соединив французскую рафинированную мелизматику и пластичную текучесть разорванного стиля (*style brisé*) с певучестью итальянской оперной кантилены (*bel canto*).

Композиционная структура этих циклов отличается лаконизмом и строгой логикой. В отличие от Английских сюит, Французские полностью лишены развернутых вступительных прелюдий и сразу открываются полифонизированной Аллемандой (*Allemande*), за которой следует подвижная Куранта (причем Бах чередует здесь живую итальянскую *Corrente* в размере 3/4 и более академическую французскую *Courante* в размере 3/2). Смысловым лирико-философским ядром каждого цикла выступает сосредоточенная Сарабанда (*Sarabande*), а завершается сюита стремительной Жигой (*Gigue*), которая у Баха практически всегда оформляется как виртуозная трехголосная фуга.

Главной же стилистической приметой Французских сюит является обилие и разнообразие помещенных между сарабандой и жигой изысканных светских интермедий — «галантных вставок». Ткань этих циклов насыщена утонченными ритмами французского придворного балета, среди которых важное значение имеют грациозный Менуэт (*Menuet*), упругий Гавот (*Gavotte*), энергичный Бурре (*Bourrée*), пасторальный Лур (*Loure*), торжественный Полонез (*Polonaise*) и певучая гомофонная Ария (*Air*).

Английские сюиты (*Englische Suiten*, BWV 806–811), также созданные преимущественно в кётенский период, представляют собой движение от интимного домашнего лиризма к оркестровой монументальности и концертному блеску. Происхождение их названия, зафиксированное в ранних копиях учеников, в частности, в рукописи Иоганна Кристиана Баха (*Johann Christian Bach*) как сочинения, написанные «для знатного англичанина» (*fait pour les Anglois*), отражает масштабность их замысла, ориентированного на традиции

лондонских публичных концертов. Каждая из этих шести сюит открывается развернутой Прелюдией (*Prélude*), которая конструируется Бахом не как свободная импровизация, а по строгим законам итальянского инструментального концерта (*concerto grosso*). Внутри этих прелюдий исполнитель сталкивается с рельефным, «театральным» чередованием массивных, полнозвучных оркестровых разделов (*tutti*) и виртуозных, сквозных пассажных реплик солирующих инструментов (*solo*).

Ткань последующих частей-ординарий в Английских сюитах значительно плотнее, полифоничнее и виртуознее, чем во Французском цикле. Интонационный каркас Аллеманды и Куранты насыщен непрерывным имитационным плетением голосов, а финальная Жига превращается в трансцендентную по технической сложности фугу. Особым лирико-драматическим центром Английских сюит выступает Сарабанда. В Сюитах №2 *ля минор* и №3 *соль минор* Бах снабжает эти медленные, трагические шествия развернутыми авторскими орнаментальными вариациями, в которых исходная кантилена полностью растворяется в изысканной, кружевной вязи французского типа мелизматики. Система «галантных вставок» здесь также носит более весомый, благородный характер: наряду с Менуэтом и Гавотом, Бах вводит суровый бретонский Паспье (*Passepied*) и пасторальный Мюзет (*Musette*), где левая рука имитирует волыночный бурдонный бас.

Шесть партит (*Sechs Partiten*, BWV 825–830), опубликованные Бахом между 1726 и 1730 годами отдельными листами, а в 1731 году объединенные в монументальный печатный сборник «Клавирные упражнения. Часть I» (*Clavier-Übung I*), знаменуют собой высшую, завершающую стадию эволюции баховской сюиты и философский итог развития доклассического клавира в Европе. В этих грандиозных циклах, часто именуемых в старинных каталогах Германскими сюитами, Бах окончательно преодолел бытовую, прикладную танцевальную природу жанра, превратив каждую часть в самостоятельное, интеллектуальное полифоническое эссе. Композиционная структура Партит поражает своей уникальностью: стремясь подчеркнуть индивидуальный драматургический замысел каждого цикла, Бах ни разу не повторился в выборе вступления. Шесть Партит открываются шестью принципиально разными типами барочных прелюдий: изящная светская Преамбула (*Praeambulum* в Партите №5), гомофонно-певучая Прелюдия (*Praeludium* в №1), строгое трехчастное каприччио — Фантазия (*Fantasia* в №3), оперно-драматическая Симфония (*Sinfonia* в №2), парадная французская Увертюра (*Ouverture* в №4) и импровизационно-фугированная Токката (*Toccata* в №6).

Жанровый состав Партит подвергся радикальному обновлению и театрализации. Традиционное ядро из аллеманды, куранты (в которых Бах вновь виртуозно разграничивает французскую *Courante* и итальянскую *Corrente*), сарабанды и жиги насыщается сложнейшим контрапунктом, включая зеркальные каноны, скрытое двухголосие и сквозное тематическое развитие. Пространство сюиты обогащается новыми, капризными по ритмике светскими

пьесами века Просвещения — дерзким Скерцо (*Scherzo*), изысканной Бурлеской (*Burlesca*), подвижным Каприччио (*Capriccio*) и виртуозным Рондо (*Rondo*).

Вершиной баховского клавирного конструктивизма и абсолютным шедевром мирового вариационного искусства являются знаменитые «Гольдберг-вариации» (*Goldberg-Variationen*, BWV 988), изданные в 1741 году как «Клавирные упражнения. Часть IV» (*Clavier-Übung IV*). Написанный по заказу российского посланника в Саксонии графа Германа Карла фон Кайзерлинга (*Graf Hermann Carl von Keyserlingk*) для исполнения его домашним клавесинистом Иоганном Готлибом Гольдбергом (*Johann Gottlieb Goldberg*), этот цикл представляет собой сочинение, поражающее строгой математической логикой и скрытой нумерологической мистикой барокко. Бах пишет 30 вариаций не на мелодию, а на 32-нотный остинатный бас (*basso ostinato*) начальной Арии. Общее количество частей цикла (Ария + 30 вариаций + Ария da capo = 32) строго соответствует числу звуков басового каркаса. Все 30 вариаций жестко разделены на 10 триад. Каждая третья вариация в цикле представляет собой Канон (*Canone*). При этом Бах выстраивает каноны по строгому математическому восхождению интервалов: Вариация №3 — канон в унисон, Вариация №6 — канон в секунду, №9 — в терцию, и так далее, вплоть до Вариации №27 — канона в нону. Каждая триада внутри себя содержит: 1) характерный или танцевальный жанр (аллеманда, жига, французская увертюра), 2) виртуозную арию-интермедию для двух мануалов клавесина со скрещиванием рук, 3) строгий канон. Точным водоразделом цикла служит Вариация №16, написанная в форме Французской увертюры, начинающей вторую половину драмы.

Вместо финального тридцатого канона (который должен был быть каноном в дециму) Бах остроумно выстраивает Кводлибет (*Quodlibet*, с лат. — *«что угодно»*), в котором на монументальную басовую гармонию Арии одновременно и полифонически изощренно накладываются интонации двух популярных немецких шуточных народных песен: «Я так долго не был с тобой» *(Ich bin so lang nicht bei dir g'west)* и «Капуста с репой меня прогнали» (*Kraut und Rüben haben mich vertrieben*). Этот шаг символизирует возвращение к земной, живой человеческой природе, подготавливая катарсическое, первозданное возвращение исходной *Aria da capo* в тишине финала.

Публикация «Гольдберг-вариаций» и создание таких поздних академических циклов, как «Музыкальное приношение» (*Musikalisches Opfer*) и «Искусство фуги» (*Die Kunst der Fuge*), совпали с фундаментальным сдвигом в европейском художественном сознании. Великая, суровая и интеллектуальная эпоха полифонического Барокко стремительно уходила в прошлое, уступая место веку Просвещения с его культом простоты, естественности и чувствительности.

Список литературы

1. **Алексеев, А. Д.** История фортепианного искусства : учебник для музыкальных вузов : в 3 ч. / А. Д. Алексеев. — 3-е изд., доп. — Москва : Музыка, 1988. — Ч. 1. — 415 с.
2. **Бадура-Скода, Е. и П.** Интерпретация клавирной музыки И. С. Баха / Е. и П. Бадура-Скода ; перевод с немецкого В. А. Шляпникова. — Санкт-Петербург : Композитор, 2021. — 384 с.
3. **Браудо, И. А.** Об изучении клавирных сочинений И. С. Баха в музыкальной школе / И. А. Браудо. — 5-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2018. — 96 с.
4. **Галацкая, В. С.** Музыкальная литература зарубежных стран : учебное пособие для музыкальных вузов / В. С. Галацкая. — Москва : Музыка, 2014. — Вып. 1 : Эпоха барокко. — 368 с.
5. **Дирута, Д.** Трансильванец : диалог о сонатной и органной игре (Венеция, 1593) / Д. Дирута ; предисловие, перевод с итальянского и комментарии М. В. Юсуповой // Старинная музыка. — 2012. — № 1/2. — С. 34—48.
6. **Друскин, М. С.** Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Германии XVI—XVIII веков / М. С. Друскин. — 2-е изд. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2023. — 284 с.
7. **Куперен, Ф.** Искусство игры на клавесине (1716) / Ф. Куперен ; перевод с французского Я. И. Мильштейна. — Москва : Музыка, 1973. — 64 с.
8. **Ливанова, Т. Н.** История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник для консерваторий : в 2 т. / Т. Н. Ливанова. — 3-е изд. — Москва : Музыка, 1983. — Т. 1 : От истоков до Баха и Генделя. — 696 с.
9. **Лобанова, М. Н.** Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. — 2-е изд., испр. и доп. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2013. — 352 с.
10. **Мильштейн, Я. И.** Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения / Я. И. Мильштейн. — Москва : Классика-XXI, 2002. — 356 с.
11. **Розеншильд, К. К.** Музыкальное искусство Франции XVII века / К. К. Розеншильд. — Москва : Музыка, 1968. — 232 с.
12. **Свелин, К. А.** Интабуляция в эпоху Ars nova: проблемы нотации и исполнительства / К. А. Свелин // Научный вестник Московской консерватории. — 2019. — Т. 38, № 3. — С. 112—125.
13. **Швейцер, А.** Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер ; перевод с немецкого Я. С. Друскина. — Москва : Классика-XXI, 2016. — 816 с.
14. **Bach, C. P. E.** Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (1753) = Опыт истинного искусства игры на клавире / C. P. E. Bach ; Herausgegeben von L. Hoffmann-Erbrecht. — Kassel : Bärenreiter, 2018. — 135 S.
15. **Kirkpatrick, R.** Domenico Scarlatti / R. Kirkpatrick. — Princeton : Princeton University Press, 1983. — 485 p.

Учебное издание

Серов Юрий Эдуардович

История клавирного искусства: от истоков до вершин барокко

Учебно-методическое пособие

Издается в авторской редакции
Печатается из оригинал-макета, подготовленного автором
Главный редактор *В. М. Коровин*

В оформлении обложки использована картина
Яна Вермеера «Девушка за вёрджинелом» (1672)

Издательство «Наукоемкие технологии»
ООО «Корпорация «Интел Групп»
https://publishing.intelgr.com
E-mail: publishing@intelgr.com
Тел.: +7 (812) 945-50-63
Интернет-магазин издательства
https://shop.intelgr.com/

Подписано в печать 18.08.2026.
Формат 60×84/16
Объем 2,625 п.л.
Тираж 500 экз.

ISBN 978-5-00271-168-0

