

## ФОРМИРОВАНИЕ ФОРТЕПИАННОЙ КУЛЬТУРЫ АВСТРИИ XIX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЙ ВЕНСКОЙ МЕХАНИКИ

XVIII век в истории клавирного искусства связан с постепенным переходом от струнно-щипковых инструментов к инструментарию с иным способом звукоизвлечения – ударным, что давало возможности более гибко влиять на динамику.

Изобретение Бартоломео Кристофори (Cristofori, 1655–1731) было более удачным и самым ранним среди его единомышленников по созданию ударного действия механики – немца Кристофа Готлиба Шрётера (Schröter, 1699–1782) и француза Жанна Мариуса (Marius, 1717) [12, 13].

Изобретение Б. Кристофори по своим звуковым качествам уступало клавесину, достигшему к началу XVIII века своего наибольшего развития и потому не имело большого успеха у его соотечественников. Известно, что Б. Кристофори было создано четыре инструмента с механикой ударного действия [22].

О факте изобретения Б. Кристофори нового типа механики была опубликована статья поэта и археолога маркиза Франчески-Скипиона Маффея в журнале «*Del letterati d'Italia*» в 1711 году под названием «*Il gravicembalo col piano e forte inventato a Firenze da Bartolomeo Cristofori di Padova e descritto dal marchese Scipione Maffei di Vetonci*». Повторно статья была напечатана в 1719 году в полном издании сочинений (II т.) «*Rime e Prosa*», а в 1725 году переведена на немецкий язык Кенигом в «Музыкальной критике» Матесона [31].

Информация с полным описанием действия механики стала достоянием широкого круга заинтересованных этой темой инструментальных мастеров.

Следует отметить, что механика Б. Кристофори имела ряд существенных недостатков – неточное попадание молоточка на струну, обусловленную рикошетами во время прохождения пути от состояния покоя до удара по струне, а также застреванием молоточка между струнами. Кроме того, Б. Кристофори еще не отошел в своем сознании от системы переключения регистров, как это происходит в органе и клавесине, и потому во время игры на его инструменте для решения проблем динамики также надо было делать остановки [32].

Таким образом, последующее поколение клавирных мастеров работало над разрешением задач, связанных с улучшением работы механики инструмента.

Если вернуться к названию инструмента, то сам изобретатель еще не мог определиться с тем, как правильно назвать новый инструмент, и потому первый вариант был «*Gravicembalo col piano e forte*», то есть «большое чембало с тихим и громким (звучанием)». Часть этого названия – пиано и форте – долгое время, практически до середины XIX века стало названием для многих клавишных инструментов, трансформировав в одно слово – пианофорте.

Одним из первых мастеров, взявшихся за усовершенствование механики Б. Кристофори, был органный, клавесинный и клавикорный мастер Готфрид Зильберман (1683–1753). Казалось, что Г. Зильберман и его племянник Йоганн Генрих Зильберман (1727–1799) делают точные копии инструментов Кристофори, фактически без изменений, если бы не дополнение к механике демпферов и расчет более точного удара молоточка по струне. Итак, созданный новый подход к развитию фортепианной механики, известной под названием *Prellmechanik*, стал доминирующим в развитии строительства фортепиано до конца XVIII века.

Необходимо обратить внимание на то, что и Кристофори и Зильберман и более поздние изготовители инструментов других школ стремились создать инструменты, на которых можно создавать динамику без остановок для переключения регистров, что определило основное направление развития австрийской, а также и немецкой школ фортепианного строительства конца XVIII века и максимально приблизило его к звучанию клавиикорда – инструмента наиболее чувствительного к тонким нюансам динамики, какое было только возможно в то время [23].

Эстетические запросы времени, связанные с формированием новых стилей, стимулировали действия, направленные на создание нового поколения инструментов, отвечавших этим требованиям. Появляются сочинения, предназначенные для исполнения как на клавесине, так и на пианофорте. Среди таких сочинений представляют интерес 12 сонат Лодовико Джустини (Lodovico Giustini's Sonate da cembalo di piano e forte), в которых предполагается динамика *crescendo* и *decrescendo*, а также сочинения многих других авторов конца XVIII века, творившие не только в Вене, а и других европейских странах [21].

Австрийский инструментальный мастер Иоганн Андреас Штейн (Stein I.A., 1728–1792), работая в мастерской Г. Зильбермана развил идеи Кристофори и Зильбермана, объединив их и создал свою собственную версию механики – *escapement*. Суть принципа действия механики Й.А. Штейна заключается в том, что он точно рассчитал точку попадания молоточка по струне, и при этом каждая фигура имеет отдельный возврат – нажатая клавиша выталкивает молоточек и в момент, когда молоточек может изменить траекторию своего движения и «убежать» от струны, его подхватывает верхушка «метки» и поднимает молоточек, давая ему возможность быть свободным перед тем, как он коснется струны, и после удара он легко падает вниз, обретая состояние покоя до следующего нажатия клавиши. Й.А. Штейн использовал принцип подкидывания молоточка, особенностью которого были простота устройства и легкий ход клавиши. В дальнейшем механика с таким принципом действия (*escapement*) будет называться «венской» [12, 30].

Тщательно работая над своими инструментами и доводя их до совершенства И.А. Штейн, тем не менее, прислушивался к мнению музыкантов. Известен факт визита В.А. Моцарта к И.А. Штейну с целью выяснения причин некоторых дефектов, возникших во время игры на инструментах. Инструменты подвергались многочисленным опытам, которые приносили успешные результаты [1, 2, 3].

Кроме оригинальной системы механики, И.А. Штейн разработал много других изобретений, в том числе в 1758 году был построен удвоенный инструмент – «*vis-a-vis*», который представляет из себя комбинацию столообразного пианофорте, имеющую в одной конструкции два инструмента, которые имели независимые друг от друга струны, механику и резонансные деки, а в 1770 году – «мелодику» (маленькое пианофорте с флейтовым регистром), «струнную гармонику» – пианофорте исключительно с треххорными струнами, по которым ударяют при обычной игре, но при переключении регистра механизм двигает механику вбок и молоточки касаются только одной струны. В дальнейшем это изобретение стало основой для введения этого устройства в конструкцию фортепиано в качестве левой педали. В инструментах И.А. Штейна передвижение механики создавало в звучании эффект своеобразного тембра, напоминающего интонацию спинета [32].

Особенностью механики венских пианофорте являются чрезвычайно маленькие и легкие молоточки разной формы, обтянутые тонкой кожей, чувствительной к туше, что способствует деликатному способу звукоизвлечения, реагирующему на артикуляцию и нюансы. Как правило, И.А. Штейн делал свои молоточки полыми внутри так же, как и

Зильберман, или короткими и твердыми внутри. Из существующих инструментов Штейна, датированных от 1781–1783 годов все имеют круглые полые молоточки, как и инструменты И. Шидмайера (Schiedmayer, 1753–1805), который работал с Штейном с 1778 по 1781 год. Типичный для таких инструментов диапазон – 5 октав.

Наследственность в передаче профессии мастеров наблюдалась со времен создания органной и клавесинной школ строения инструментов. Такая же традиция сложилась и в среде мастеров пианофорте.

В семье И.А. Штейна сын Андреас основал в Вене фабрику пианофорте, дочь Наннета стала высокопрофессиональной мастерицей пианофорте, в дальнейшем выйдя замуж за А. Штрайхера стала собственницей фабрики пианофорте в Вене [13].

Наннета Штрайхер и ее муж А. Штрайхер общались с Людвигом ван Бетховеном, обговаривая проблемы инструментов. Бетховен стремился найти для исполнения своих сочинений такой инструмент, который мог бы отразить все его творческие устремления и потому вел постоянную борьбу за качество инструмента и требовал от создателей инструментов различного рода нововведений. Общаясь с семьей Штрайхер, Бетховен направлял их поиски в усовершенствовании конструкции инструмента в сторону усиления звучности, но при этом ему импонировали мягкость и податливость звука в сочетании с большей опорностью и вместе с тем эластичности в переходах от пианиссимо к фортиссимо с реализацией виртуозной насыщенности. Переписка Бетховена с Н. Штрайхер освещает круг вопросов, волновавших великого композитора. Проблемы, поставленные Бетховеном, касающиеся строительства инструментов, в дальнейшем повлияли на изменения звуковой палитры многих инструментов, а также на названия самих инструментов.

Бетховен обращается к издателю Штайнеру с просьбой больше не писать пианофорте. Под влиянием этих указаний и с усилением звучности инструментов в дальнейшем исчезает из обихода название пианофорте и навсегда входит фортепиано [5, 6, 7, 8].

Представляя свои инструменты широкому кругу публики, семья Штрайхер открыла в Вене концертный зал для проведения концертов, а также специальные демонстрационные помещения [30].

Можно предположить, что венские рояли становятся популярными так же, как и музыка, исполняемая на них. Огромный музыкальный материал способствует развитию фортепианного искусства в направлении большей выразительности под влиянием предклассических стилей. В нотном собрании семьи Разумовских представлены сочинения венских композиторов Иржи-Антонина Бенды, Франтишека Бенды, Леопольда Кожелуха, которые дают представление о стилистике и звуковой палитре своего времени, оживая в исполнении на исторических инструментах.

Кроме того, инструменты отвечали потребностям и вкусам общества, как бы отражая его, словно в зеркале, являясь элегантным оформлением жизни. Инструменты создавались так, чтобы занять достойное место в интерьере помещения и даже украсить его – ценных пород древесины: альпийского ореха, корня ореха, палисандра, груши, красного дерева и украшались декором из бронзы, перламутра, панциря черепахи, фаянса и др. Инструменты часто изготавливались в стиле модной в то время мебели – ампир и бидермейер [32].

Таким образом, спрос на инструменты возрастал и соответственно увеличивалось и их производство. Среди венских мастеров, развивавших Prellmechanik значительными стали достижения инструментального мастера Антона Вальтера (Walter) и И.И. Зайделя (Seidel I.I., 1759–1806), внесших дополнения, отличающиеся от нововведений Штейна, но оригинально решающие задачи звукоизвлечения.

Многие другие венские мастера, стремясь к развитию *Prellmechanik*, жившие до 1800 года не только в Австрии, но и в Германии, внесли свои изменения в конструкцию механики, стремясь тем самым добиться большей выразительности для возможностей исполнителей. Большинство сохранившихся инструментов демонстрируют множество изменений по отношению к конструкциям Штейна и Вальтера [23].

Известны и другие последователи дела Штейна и Вальтера, среди которых И. Шмидт из Зальцбурга, И.Л. Дулькен из Мюнхена, К. ф. В. Лемм-Брунsvик и И.И. Кениг-Брунsvик из Вены, И. Шидмайер из Эрианга. Вена и Штутгарт стали центрами изготовления пианofорте с *Prellmechanik*, на протяжении XIX века известной под общим названием «Венская механика».

Два десятилетия (до 1820 года) венские мастера использовали, внося свои изменения, конструкцию механики А. Штейна и А. Штрайхера, доводя ее до возможного совершенства по части устройства капсулы и механизма молоточка. В усовершенствованном виде «венский» механизм просуществовал почти до начала XX века.

После 1810 года количество производителей инструментов с «венской» механикой достигло 135, о чем свидетельствует список музыкальных мастеров, составленный Хауптом в 1960 году. В этом списке можно встретить имена, о которых уже сообщалось: Антона Вальтера, который приблизительно с 1817 по 1824 год работал вместе со своим приемным сыном Йозефом Шоффстосом (1767–1834); Йоганна Шантца (1762–1828), который продолжил дело умершего в 1791 году брата Вензеля и бизнес которого продолжил; Йозефа Ангста (1786–1842), Наннеты Штрайхер (1769–1833), Андреаса Штейна (1776–1842), который сотрудничал с сыном Н. Штрайхер – Йоганном Батистом (1796–1871), который продолжил дело своей матери после ее смерти.

В другом перечне производителей клавишных инструментов, составленном Матхаузом Мюллером (1770–1844) с нумерацией изобретений XVIII века можно снова увидеть имя Андреаса Штейна, а также Йозефа Бродмана (1771–1848) производство которого продолжил его ученик Игнац Безендорфер (1794 – 1859), а с 1828 года – его сын Людвиг Безендорфер (1835 – 1919), а также с 1859 года и Конрада Графа (1872 – 1851) [30].

Представляется, что несколько тенденций в развитии венских инструментов первой половины XIX века наметились еще в начале века – это увеличение диапазона; окончательно определился цвет накладок клавиш (тона белые, полутона черные), как на современной клавиатуре; увеличилось количество приспособлений в механике, вследствие чего клавиатура стала тяжелее, а натяжение струн увеличилось, что и определило некоторое повышение строя инструментов.

По нашим наблюдениям, ранние венские инструменты в настоящее время хранятся во многих музеях Европы: Н. Штрайхер (1811 г.) с педалями вместо коленных рычагов находится в Национальном музее Нюрнберга; Йозефа Бродмана (1812 г.) в Музее музыкальных инструментов Берлина; Йоганна Шантца (1800 г.) в Национальном музее истории Украины в Киеве, фортепиано И.Б. Штрайхера (1850 г.) в музее Киевского университета имени Бориса Гринченко, а также инструменты Конрада Графа и других венских мастеров в различных музеях мира.

На 1820 год типичный венский инструмент был длиной в 2,5 метра, ширина клавиатурной части – 1,25 метра с диапазоном шесть с половиной октав и педалями в количестве от 2 до 6. Некоторые типы, из соображения экономии места, создали группу со своеобразным декором «жираф», «пирамида», «лира», «ночной столик» орфика (маленькое

арфообразное фортепиано). Каждый из этих инструментов имел различную тембровую окраску и предназначенный ему избранный репертуар.

Во второй четверти XIX века многими мастерами были разработаны большие квадратные фортепиано с венской механикой, которые стали пользоваться особым успехом в Америке. 1820–1830 года были временем изобретений и усовершенствований, а именно в конструкции деки, капсул, клавиатуры, рамы и колков. В 1823 году Штрайхер запатентовал действие своей механики. Некоторые инструменты этого типа существуют и теперь, а в 1831 году мастер изобрел механику англо-немецкого типа, в которой традиционное действие венской механики объединено с принципом действия английской механики, что давало значительно большие возможности для исполнения масштабных сочинений со сложной виртуозной фактурой музыкального материала [30].

В 1839 году впервые в австрийском фортепиано появляется металлическая рама, которую благодаря Энедиху Ноксу внедрил Штрайхер. Фортепианная фабрика Е. Эрбара (1827–1905) постоянно использовала ее в своем производстве. Несмотря на то, что Англия значительно опережала в своих достижениях Австрию, все же в 1815–1820 годах основной тип венского фортепиано с его стройной конструкцией рамы и деки был больше способен выдержать натяжение струн, чем английский, при этом сохраняя благородный тон звучания инструментов [12].

Венские производители с начала 1820-х и до конца 1840-х годов не полностью отказались от использования деревянной рамы. Объединенная англо-венская конструкция остро дискутировалась. Исследования этой темы показывают, что немецкие композиторы Бетховен, Шуман и Брамс были сторонниками венских фортепиано и предпочитали играть именно на них.

К концу XIX века появилось много других производителей фортепиано во многих странах и венская система стала проигрывать им в определенных позициях, при этом все же сохраняя свою индивидуальность и верность времени своего расцвета.

Йозеф Фишгоф, председатель Всемирной выставки, в 1851 году ссылаясь в своей работе «*Versuch einer Geschichte des Clavierbaues*» (1853) на высказывания некоторых знатоков по поводу венских фортепиано, изготовленных на английский вкус, утверждали, что на них можно делать прекрасные нюансы и особенно выразительно играть.

Во второй половине XIX века основной моделью австрийского фортепиано становится модель Безендерфера, инструменты которой заслуживают особого внимания. С дня основания производства Безендорфера в 1828 году инструменты этой фабрики отличаются высоким качеством и особым тоном звучания, он становится авторитетным производителем не только в Австрии, но и на международном рынке музыкальных инструментов. В 1936 году эта фирма приняла участие в конкурсе, проводимом Би-Би-Си для выбора фортепиано для радиовещания, и победила в двух категориях [30].

После Второй мировой войны начинается активный процесс возрождения клавесина и появляется интерес к ранним моделям венских фортепиано с *Prellmechanik*, как к историческим для подлинности исполнения сочинений Гайдна, Моцарта, Бетховена. Делаются точные копии инструментов Штейна и его современников различными современными мастерами – Хью Гоугом и Адамом Буметтом (Англия), Филиппом Белтамом (США), Мартином Шольцом (Швейцария), Рюком и Нойпертом (Германия) и др. Американская копия венского фортепиано, сделанная фирмой Стенвей, на выставке 1967 года в Париже получила Золотую медаль [30].

Все эти факты подтверждают культурную значимость австрийских достижений в создании клавишных струнных инструментов.

В Украине, как и в других странах, существует проблема сохранения и реставрации клавишных инструментов, которые имеют художественную, мемориальную, историческую ценность и являются культурной ценностью государства. Многие старинные инструменты (XIX век) находятся в музеях, как месте пристанища, при этом не являясь экспонатом, а которые, если они не утратили своих звуковых качеств, используются для музицирования. Примером в этом явлении в музеях стали концерты великого музыканта Святослава Рихтера в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве. Особая атмосфера музеев благоприятствует восприятию музыки в их странах.

В европейских странах, Америке и России есть музеи музыкальных инструментов, в которых дается научная оценка музыкальным инструментам, представляющим культурную ценность и которые являются музейными экспонатами.

Очевидным есть, что в музеях Германии и Австрии представлены клавишные инструменты известных мастеров начиная с XVI века и которые практически все находятся в рабочем состоянии. При музеях имеются научные центры, сотрудники которых обслуживают инструменты и все они воспроизводят подлинное звучание, которое для современных посетителей является озвученной эпохой прошлого.

В связи с движением, возникшем в конце XIX века, связанным с возрождением музыки в ее подлинном звучании, представляется целесообразным сохранение старинных инструментов – проведение реставрационных работ в случае необходимости, для возвращения «голоса» инструмента и возможности исполнения сочинений современных инструментов авторов [19, 31].

В экспозиции Национального музея истории Украины в Киеве обратил на себя внимание экспертов-музыковедов экспонат, который находится среди старинной мебели в разделе «Украина XVIII–XIX веков». Внешне он существенно отличался от современных клавишных инструментов, потому был представлен на рассмотрении ученых музея и приглашенных музыковедов-экспертов.

На фаянсовой табличке в позолоченной бронзовой ювелирно изготовленной рамке, расположенной над клавиатурой надпись сообщала «Johann Schanz in Wien», а этикетке на деке (в левом углу) информировала о том, что «Johann Schanz burgt. Instrumentenmacher der Wien in der oberen Pfarrgasse in eigenen Hause №52», то есть «Иоганн Шанц, городской инструментальный мастер Вены, проживает на Верхнем проезде в частном доме №52».

Имя мастера пианофорте Иоганна Шанца уже упоминалось наряду с другими известными мастерами, создателями венской механики, и поэтому этот инструмент представляет научный и художественный интерес. Осмотр инструмента показал, что он изготовлен в стиле ампира из ценных пород древесины (красного и черного дерева) и декорирован позолоченной бронзой, выполненной с ювелирным изяществом элементами модных в конце XVIII – начале XIX веков рисунков. **Корпус** инструмента имел множественные повреждения и большие потери декора. Отсутствовало pedalное устройство, предполагавшее наличие пяти педалей и также отсутствовал пюпитр. Габариты: длина прямого бока – 2,35 м, ширина клавиатурной части – 1,2 м. Ноги в количестве 4 штук в форме деревянной скульптуры – резьба ручной работы представляет мужские фигуры (позолоченные) экзотического вида: в одежде, напоминающей древних римлян в сандалиях и коротких туниках с венками из пальмовых листьев на голове – на которых устанавливается и закрепляется корпус. Нижняя часть корпуса (дно) плотно зашита деревом, что существенно влияет на акустику инструмента.

Наличие такового является характерным для конструкции клавесина. Выведенные из внутренней части корпуса рычаги, расположенные на внешней части дна, указывают на наличие количества педалей и расположение места педального устройства. Крышка инструмента состоит из четырех частей, соединенных «рояльными» петлями, а штица крышки закреплена основой в крышку так, что тонкий конец штицы упирается в стык корпуса и деревянной рамы.

**Клавиатура** инструмента имеет 6 октав с диапазоном – 4 F-f<sup>4</sup>. Размер клавиш меньше и уже современных. Тона – накладки из пластин слоновой кости, полутона – накладки из темного ореха.

**Механика** – классический образец венской с маленькими плоскими молоточками, покрытыми несколькими слоями кожи – белой и коричневой, твердые.

**Дека**, поврежденная множественными трещинами, показала свою толщину – 2 мм, и ее реставрация предполагала демонтаж, который дал возможность рассмотреть конструкцию внутренней части корпуса. Внутренняя часть (под декой) представляла собой разделенной «хребтом» посередине пространство, которое в свою очередь разделено на отдельные ячейки: 6 справа и 6 слева. В двух ячейках, примыкающих к прямому боку, расположен барабан с выведенным к педали рычагом. При нажатии педали рычаг приводит в движение брусок с войлочным мячом и тот бьет по деке. Именно в месте удара и были наибольшие повреждения деки.

Прямой бок инструмента нес на себе еще некоторые дополнительные детали – в центре расположена стойка с закрепленными на ней колокольчиками, которые также сообщались отдельным рычагом с педалью. Пять колокольчиков, настроенные по квинтам, от движения педали производили звучание целого оркестра колоколов.

Вблизи колокольчиков расположено еще одно устройство – планка из дерева, имеющая прослойку из меди, легко вибрирующую и пергамента. Соединенная рычагом с педалью, планка со всеми своими слоями опускается на басовые струны и производит своеобразный звук, напоминающий экзотический духовой инструмент

Почти все струны треххорные и только несколько – двуххорные. Все струны белого металла без обмотки, прямые и прямонатянутые.

**Колки** – скорее плоские, нежели квадратные, и нескольких размеров. Отсутствие в них отверстия для продевания через него струны не дает возможности фиксировать начальное кольцо струны на колке. Потому очень сложно хорошо выстроить инструмент. Строй – 415 Герц.

Еще одно устройство, создающее очень нежное звучание, напоминающее лютню – планка, расположенная между молоточками и струнами, также управляемая педалью. Тонкое шерстяное сукно при нажатии педали опускается на молоточки и они бьют по струне через сукно.

Оставшаяся в описании – 5-я педаль при нажатии передвигает клавиатуру в левый бок и инструмент начинает звучать очень певуче и нежно, «по-ангельски». Сами демпфера находятся в одной планке и каждый имеет свое узкое отверстие, а система демпферов напоминает систему шпрингеров клавесина.

Все наблюдения над инструментом дают основание определить время его изготовления – конец XVIII века. Полностью утраченные все его звуковые качества смогли вернуть проведенные реставрационные работы и постепенно инструмент зазвучал. На презентации после реставрации на пианофорте И. Шанца прозвучала музыка В.А. Моцарта. В особый восторг публику привел исполненный на нем «Турецкий марш». В тутти марша, когда бил

барабан, звенели колокольчики, опускалась дребезжащая планка, и все гремело и ликовало, казалось, что сами турки явились со всем своим инструментом и ликованием.

Отреставрированный инструмент вызвал большой интерес общественности. Возник вопрос, когда и при каких обстоятельствах он мог попасть в Киев и кто был его владельцем?

В книге регистрации культурных ценностей Национального музея истории Украины есть запись: «... переданы Киевским музеем российского искусства. Принадлежали Терещенку – украинскому сахарозаводчику и меценату».

Киевский музей российского искусства расположен в доме Федора Артемиевича Терещенка. Летом 1918 года дом был разгромлен, а имущество разграблено. Часть имущества была вывезена Иваном Николаевичем Терещенко в Петроград. Осталась мебель и музыкальный инструмент – пианофорте, которое сложно было перевезти. После 1918 года пианофорте было снесено в подвальное помещение дома, где инструмент находился до начала XXI века. Пребывание почти 80 лет во влажном подвальном помещении в разобранном виде – без нижней части, опираясь только в двух точках – клавиатурой и хвостовой, не могло не разрушить конструкции. Корпус инструмента выгнулся, просев в середине, а крайние части поднялись вверх. К сожалению, при проведении реставрационных работ этот дефект исправить не удалось.

С начала XIX века развивается клавирная культура не только в Европе и Америке, но и в Украине, входящей в то время в состав Российской империи. Создается собственное производство, а также открывается целая сеть магазинов, так называемых депо, которые предлагают свои изделия и иностранные.

Большой магазин по продаже музыкальных инструментов находился в Киеве на улице Крещатик №33. Там выставляли на продажу свои изделия известные изготовители из Петербурга – Карл Шредер, Яков Беккер и Фридрих Дидерикс, а также польская фирма Кернтгоф. В Одессе торговля происходила очень активно, количество магазинов (депо) было значительно больше (около 20-ти) и почти все они были расположены на центральной улице – Дерибасовской. Предлагались инструменты местного производства – Шена, Вицмана, М. Рауша, К. Гааза, а также зарубежного – И. Шанца, И. Плейеля и др. Венские рояли во второй половине XIX века завозились в большом количестве, но столь ранние встречаются значительно реже [34].

Кто мог играть на этом инструменте? Члены семьи, гости, приглашенные музыканты? Возможно, что так. Игра на клавире была неотъемлемой частью воспитания в семьях с достатком в XIX веке. Эта общая тенденция не могла не коснуться семьи Терещенко. Один из членов семьи – Александр Николаевич Терещенко был неизменным членом, а вскоре и заместителем председателя Киевского отделения Императорского Российского музыкального общества. На этом инструменте могли играть гости, которые посещали дом Терещенков – В.А. Пухальский, П.Д. Селецкий (композитор-любитель и киевский вице-губернатор), Р.М. Глиер и отец будущего писателя Владимира Набокова – В.Д. Набоков, управляющий делами Временного правительства А.Ф. Керенский [24, 25].

Реставрация и возникший к инструменту интерес подняли из забвения историю не только этого инструмента, но и целый пласт культуры и ее историю.

Живыми экспонатами музея Киевского университета имени Бориса Гринченко являются инструменты австро-венгерских мастеров – Лайоша Зайлера, Иоганна Батиста Штрайхера и его ученика Фридра Каллеса, объединенными в одну коллекцию под общим названием «100 лет венской механики (XIX век)».

Известно, что часть Правобережной Украины во времена расцвета, а затем и распада империи Габсбургов входила в восточную часть Австро-Венгрии. И теперь украинское Закарпатье сохранило культуру государства, в котором занимало определенное место – язык, кухню, архитектуру, остатки движимых культурных ценностей – мебель, музыкальные инструменты. Прекрасная природа озаряет все вокруг особым настроением восприятия уютных домиков, увитых виноградной лозой, простые вещи быта воспринимаются особенно приятно и неизменно присутствующий в центральной комнате инструмент, кажется, сам себе играет, создавая атмосферу благополучия и позитива. Но внешнее благополучие не всегда отражает внутренние факторы, заставляющие менять места проживания, а иногда и покидать их навсегда.

Приблизительно такие мотивы сложились вокруг пианофорте, изготовленного известным в Пеште инструментальным мастером Лайошем Зайлером в начале XIX века, прежде чем оно в начале XXI века переехало в Киев, преодолев непростую дорогу через перевал Карпатских гор и пройдя период реставрационных работ, оказалось в коллекции музея университета.

По всем параметрам изучения конструкции, инструмент пианофорте изготовлен до 1820 года. Дизайн инструмента выдержан во всех его деталях в стиле бидермейер. Использован массив древесины сортового ореха, украшенного интарсией и инкрустацией древесиной других пород, а также и бронзы. Габариты: длина прямого бока – 2,28 м, ширина клавиатурной части – 1,3 м, интарсия, выполненная бронзой в изящной манере с элементами растительного орнамента и женской фигурой в центре, гласит: «EZUST ERD. PENZ SEILER LAJOS, PESTEN» – инструментальный мастер Лайош Зайлер из Пешта. В городе Пешт до воссоединения в 1874 году с городом Буда процветали ремесла, а сам город был центром культуры Венгрии. Среди многих мастеров-изготовителей музыкальных инструментов имя Лайоша Зайлера было достаточно известным.

Инструмент имеет много общего в своей внутренней конструкции с инструментом Йоганна Шанца в частях: деки, молоточков, действия механики, клавиатуры, колков, деревянной рамы, струн и демпферной системы, но, как бы на несколько позиций с движением вперед, в ногу со временем – таким есть появление стальной распорки в конструкции деки. Прослеживается гармоничное сочетание внешней стилистики с внутренней. Ничего лишнего – нет барабанчика, колокольчиков и других экзотических дополнений, педальная лира с двумя педалями.

Инструмент, благодаря многолетнему благополучному пребыванию в одних руках, не имел серьезных повреждений, требующих серьезной реставрации, скорее косметическое, предполагающее замену сукна, истлевшего от времени в частях механики и удаление из ее недр мумии огромного шмеля, неизвестно как и когда попавшего в такое хранилище, чистка покрытия корпуса и нанесение на его поверхность шеллака [34].

В связи с празднованием столетия со дня основания Национального музея истории Украины в 2009 году инструмент был завезен в музей и для гостей, в том числе и директоров аналогичных музеев Англии, Германии, Франции, Австрии был организован концерт, в котором на пианофорте Лайоша Зайлера прозвучал цикл сонат композитора из Вены Леопольда Кожелуха, посвященных княгине Лихтенштейн из нотного собрания семьи Разумовских. Концерт имел успех, звучание инструмента – его тонкая и нежная интонация – очаровало слушателей.

Следующий инструмент, представленный в коллекции – фортепьяно Йоганна Батиста Штрайхера, сына Наннеты Штрайхер, урожденной Штейн, о чем сообщает текст этикетки, вклеенной в деку. Серийный номер инструмента 4524, год инструмента – 1850. Инструмент

изготовлен на королевской фабрике И.Б. Штрайхера в Вене. На выставках, проводимых в Вене, рояли фирмы получили золотые медали в 1835, 1839 и 1845 годах. Длина прямого бока – 2,3 м, ширина клавиатурной части – 1,38 м, диапазон – 7 октав 4А-а<sup>4</sup>. По сравнению с пианфорте Л. Зайлера, рояль И.Б. Штрайхера имеет существенные различия – молоточки механики значительно увеличились и количество металлических распорок прибавилось на одну, и их стало две, также появились металлические пластины как элементы рамы. Клавиатурная часть стала крупнее за счет длины клавиш, накладки тонов клавиш из слоновой кости, полутонов – из пластин панциря черепахи.

Дизайн корпуса объединяет несколько стилистических направлений: сочетаются некоторые черты стиля бидермейер с классикой, есть и прямой хвост, напоминающий хвосты клавесинов в эпоху барокко. Традиционно инструмент изготовлен из древесины ореха размыто-прозрачной фактуры, вскрытый шеллаком. По сравнению с современными инструментами этот кажется ниже и если за инструмент садится не ребенок, то ему некомфортно сидеть за таким инструментом.

Главный показатель изменений, произошедших за первую половину XIX века это то, что этот инструмент звучит значительно громче. Строй – 435 Герц, бетховенский.

Удалось ли реставраторам восстановить его художественное качество звука? За неимением аналога убедительно утверждать сложно.

Инструмент был найден в подвальных помещениях Киево-Печерской лавры в практически уничтоженном состоянии, и реставраторам пришлось проделать огромную работу по восстановлению его внешнего вида и всех частей конструкции, от которых зависит звукоизвлечение. Вероятно, его судьба сложилась так же трагично, как и его бывшего владельца, который, судя по найденным документам, спрятанным в рояле, был репрессирован, сослан и дальнейшая его судьба неизвестна.

По завершению реставрационных работ состоялся концерт из произведений Бетховена. Можно отметить, что музыка звучала очень естественно и казалась, что музыка и инструмент слились в одно целое. Звук инструмента глубокий, с внутренней мощью и бесспорно представляет интерес.

Завершает коллекцию венских роялей XIX века кабинетный рояль венского мастера Фридра Каллеса opus 1515, изготовленного в 1880 году.

Целесообразность присоединения этого рояля к коллекции объясняется тем, что Фридр Каллес является учеником И.Б. Штрайхера, о чем он сообщает в надписи на внутренней стороне клавиатурного клапа: «Schuler von I.B. Streicher K.K. Hof-Piano Forte Fabrikant in Wien». Его инструменты имели ряд правительственных наград за качество, а также медали выставок 1872 и 1879 годов.

Традиционно рояль изготовлен из фактурной древесины ореха, отделанной шпоном корня ореха с вставками различных видов древесины, вскрытых шеллаком. Характерным для декора венских роялей становится оформление внутренней стороны клавиатурного клапа в черный цвет и пюпитра, украшенного ажурной резьбой с рисунком растительного происхождения. Педальная лира с двумя педалями неизменно в своей форме. Длина прямого бока – 1,78 м, ширина клавиатурной части – 1,5 м, диапазон – 7 октав.

Несмотря на существенные изменения в деталях механики – молоточки больше, шире и обтянуты молоточковым фильцем, демпферная система хоть и имеет планки, объединяющие устройство, но каждый демпфер приобрел свободу движения и оснащен войлочной подушкой различных форм, приглушающих колебания струны. Струны – треххорные, двуххорные и однохорные, и количество струн с обмоткой существенно увеличивается.

Наряду с прямонатянутыми струнами часть басовых струн выделена в отдельную секцию скоса. В сопрановом регистре расположен каподастр и главное – наличие чугунной литой рамы с бронзовым покрытием. В целом, форма инструмента выглядит элегантно и притягательно. Вероятно, владельцем инструмента была такая же элегантная дама, запах изысканных ее духов распространился в атмосфере помещения, где проводилась реставрация.

Звуковые качества инструмента проявились не сразу. Долгое время обнаруживались скрытые дефекты внутри механики, но постоянная работа – игра и устранение дефектов – дали свои плоды, и инструмент наконец зазвучал, и не просто зазвучал, а прекрасно запел. Особое очарование приобретают сочинения романтиков – Шуберта, Мендельсона, Шопена – исполняемые на этом инструменте. Становится понятным предпочтение венским роялем романтиков.

В итоге можно заключить, наблюдения над инструментами прошедших поколений открывают удивительную картину богатства музыкальной культуры, в которой проявляется значимость всех составляющих процесса создания и воплощения музыкального образа. Этот процесс происходит в клавирной музыкальной культуре в объединении трех начал – создателя музыкального сочинения, исполнителя, способного осознать музыкальный образ и войти в такой контакт взаимопонимания с инструментом, который смог бы раскрыть во всей полноте поставленную цель – воплотить музыкальный образ. В этом процессе клавишные инструменты с венской системой механики занимают значительное место и XIX век для венских роялей является временем их расцвета.

Другие страны, производители фортепиано, также создавали свои инструменты другой стилистики и других систем механики, но теперь, пройдя путь различных взглядов по отношению к искусству прошлого, несмотря на всеобщий прогресс (?), нужно согласиться, что для воплощения музыкального образа необходимы сопутствующие компоненты, среди которых выбор инструмента занимает не последнее место.

#### Библиографический список

1. Аберт Г. Моцарт / Г. Аберт. – М. : Музыка, 1978. – С. 80 – 81, 85 – 86.
2. Аберт Г. Моцарт / Г. Аберт. – М. : Музыка, 1980. – 548 с.
3. Аберт Г. Моцарт / Г. Аберт. – М. : Музыка, 1985. – С. 518 – 519.
4. Берни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии, Голландии / Ч. Берни ; ред., вступит. статья и примечания С. Л. Гинзбурга. – М. : Музгиз, 1967. – 291 с.
5. Бетховен Л. в. Письма Бетховена : 1787 – 1811 / Л. в. Бетховен. – М., 1970. – 267 с.
6. Бетховен Л. в. Письма Бетховена : 1812 – 1816 / Л. в. Бетховен. – М. : Музыка, 1977. – 375 с.
7. Бетховен Л. в. Письма Бетховена : 1817 – 1822 / Л. в. Бетховен. – М. : Музыка, 1986. – 172 с.
8. Браудо Е.М. Бетховен и его время / Е.М. Браудо. – М., 1927. – С. 60 – 61.
9. Браудо Е. Клавикорд и клавесин / Е. Браудо // Музыкальный современник. – 1916. – № 6 (февраль). – С. 29–41.
10. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве / Н. Голубовская. – Л. : Музыка, 1985. – 143 с.
11. Давидов И.А. Бетховен : его жизнь и музыкальная деятельность / И.А. Давидов. – СПб, 1893. – 740 с.

12. Зимин П. История фортепиано и его предшественников / П. Зимин. – М., 1968. – 208 с.
13. Зимин П. Н. Фортепиано в его прошлом и настоящем / П. Н. Зимин. – М. : Музгиз, 1934. – 170 с.
14. Леонхардт Г. «Играя, я думаю сердцем» / Густав Леонхардт // Интервью «Газете». – 15.10.2002. – С. 4.
15. Маркус С. А. История музыкальной эстетики: с середины XVII до начала XIX века / С. Маркус. – Т. 1. – М. : Музгиз, 1959. – 316 с.
16. Музыкальная энциклопедия. – М., 1973. – Т. I, III, V.
17. Порушуючи музичну тишу // Демократична Україна. – 1992. – 22 вересня.
18. Рабинович А. Гайдн / А. Рабинович. – М., 1973. – 21 с.
19. Равдоникас Ф. Арпсихорд. Клавицитериум. Клавичембало / Ф. Равдоникас // Второй Международный фестиваль старинной музыки в Санкт-Петербурге, 16 сентября – 19 октября 1999 г. – С. 16–17.
20. Рубинштейн А.Г. Музыка и ее представители / А.Г. Рубинштейн. – М., 1892.–235 с.
21. Свириденко Н. С. Историчні аспекти осмислення музичної культури XVII–XVIII ст. / Н. С. Свириденко // Вісник ДАКККиМ. – К., 2010. – № 3. – С. 118–125.
22. Свириденко Н. С. Піанофорте – фортепіано (PIANOFORTE) Бартоломео Крістофорі та його винахід / Н. Свириденко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – К., 2003. – Вип. 11. – Ч. 1. – С. 130–137.
23. Свириденко Н. С. Піанофорте (PIANOFORTE) в Німеччині XVIII ст. / Н. С. Свириденко // Культура і сучасність. – К., 2005. – № 1.– С. 113–119.
24. Свириденко Н. С. Проблеми збереження та реставрації рідкісних клавішних професійних інструментів в Україні: рояль Йоганн Шанц Національного музею історії України / Н. С. Свириденко // Мистецтвознавчі записки. – К., 2008. – Вип. 13. – С. 207–213.
25. Свириденко Н. С. Проблеми збереження та реставрації рідкісних клавішних професійних інструментів в Україні: піанофорте Йоганн Шанц з колекції НМІУ / Н. С. Свириденко // Тематичний збірник наукових праць НМІУ. – К., 2009.– Ч. 2. – С. 137–144.
26. Свириденко Н. С. Фортепіано (PIANOFORTE) в Англії та Франції (від виникнення до XX ст.) / Н. С. Свириденко // Мистецтвознавчі записки. – К., 2004. – Вип. 5. – С. 142–151.
27. Степаненко М. Інструментальна музика / М. Степаненко, Б. Фільц // Історія української музики. – К., 1989. – Вип. 1. – С. 283–318.
28. Шекалов В. А. Новая жизнь старинной музыки : методические рекомендации лектору / В. А. Шекалов. – Л. : Знание, 1990. – 18 с.
29. Burney C. The Present State of Music in France and France and Italy / C. Burney. – London, 1771, 2/1773; ed. P. Scholes as Dr. Burne's Musical Tours. – London, 1959.
30. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / General Editor – Stanley Sadie. Oxford University Press. 2001.– P. 641–656.
31. Dolmetsch Arnold. The Interpretation of the Music of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries. Minola, NY : Dover Publications, Inc. 2005. – 518 p. : 19 cm (Handbooks of Musicians).
32. Maffei S. Nuova invenzione d'un gravecembalo col piano, e forte, aggiunte alcune considerazioni sopra gl'instrumenti musicali. Giornale tii'l ti'llerati u'Italiaю – Venice, 1711. – 144 s.
33. Rosamond E.M. Harding. The Piano-Forte : its Histoty traced to the great Exhibition of 1851. – Southampton : Camelot Press, 1978. – 450 p.
34. Архивные материалы Свириденко Н.С.