

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО  
ФАКУЛЬТЕТ ДОШКІЛЬНОЇ, ПОЧАТКОВОЇ ОСВІТИ І МИСТЕЦТВ  
КАФЕДРА МУЗИКОЗНАВСТВА, ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ТА  
ХОРЕОГРАФІЇ**

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

**Клавесинне мистецтво в контексті світової  
культури**

студентки 2 курсу ММ групи  
Напряму підготовки 025 Музичне мистецтво  
Костирі Анастасії Сергіївни  
Науковий керівник: д.п.н, професор  
Мозгальова Н.Г.

Національна шкала: \_\_\_\_\_

Кількість балів: \_\_\_\_\_

Оцінка: ECTS \_\_\_\_\_

Голова комісії: \_\_\_\_\_  
(прізвище, ім'я, по батькові)

Члени комісії: \_\_\_\_\_  
(прізвище, ім'я, по батькові)

\_\_\_\_\_  
(прізвище, ім'я, по батькові)

\_\_\_\_\_  
(прізвище, ім'я, по батькові)

м. Вінниця – 2019 р.

## Зміст

<b>Вступ</b> .....	3
<b>Розділ I Історія розвитку клавесинного мистецтва</b> .....	6
1.1 Поняття клавір. Виникнення і розвиток клавесину та клавесинного мистецтва.....	6
1.2 Творчість композиторів у галузі клавесинного мистецтва (Куперен, Рамо).....	10
1.3 Відродження клавесину у XIX-XX столітті.....	15
<b>Розділ II Роль Ванди Ландовської в відродженні та розвитку клавесинного мистецтва</b> .....	19
2.1 Історіографія творчого розвитку В.Ландовської.....	19
2.2 Особливості виконавського стилю В.Ландовської, як яскравого представника клавесинного мистецтва XIX–XX століть.....	30
2.3 Традиційне і новаторське у виконавській творчості В.Ландовської.....	46
<b>Висновки</b> .....	59
<b>Список використаних джерел</b> .....	62
<b>Додатки</b> .....	68

## Вступ

Сьогодні не викликає жодних сумнівів у необхідності вивчення і розповсюдження клавесинного мистецтва, адже виконання старовинних творів вимагає історичних та методологічних знань від виконавця. Багато дослідників переймалися темою клавесину та клавесинного мистецтва. Виконавці постійно шукали способи та методи виконання, які б відповідали авторському задуму виконуваних творів. Важливим моментом у клавесинному мистецтві є методологічний аспект, тобто – пояснення та вивчення творів учням музичних шкіл та училищ. Майже ніхто з дослідників не зауважував необхідність цілісного дослідження клавесинного мистецтва, для виявлення загальних зв'язків та методичних особливостей виконання творів на клавесині, що в свою чергу виявляє особливості виконання старовинної музики на фортепіано. Як результат, така важлива складова виконавського та методичного розвитку сучасних виконавців дослідження досить збіднено. А це у свою чергу не може не позначитися на якості, цілісному виконанні творів для клавесину, та методичних засад, на основі яких будується навчання майбутніх поколінь музикантів.

Важливий внесок в розвиток клавесинного мистецтва внесла відома польська виконавиця Ванда Ландовська.

Творчістю В.Ландовської переймалися дослідники з різних країн. Її спадщина є величезним скарбом при вивченні та виконанні старовинної музики.

Окрім цього, до сьогодні недостатньо визначено місце клавесинного мистецтва у світовій музичній культурі. Це зумовило вибір теми дослідження **«Клавесинне мистецтво в контексті світової культури»**.

**Об'єктом дослідження** є світове клавесинне мистецтво

**Предметом дослідження** є відродження, розвиток та функціонування клавесину та клавесинного мистецтва в світовій культурній практиці.

**Мета** – дослідити та продемонструвати цінність клавесинного мистецтва для світової музичної культури. Означена **мета** викликала необхідність вирішення наступних **завдань**:

1) дослідити генезу становлення клавесину, як провідного музичного інструменту XVI-XVIII століття

2) визначити специфіку клавесинного мистецтва,

3) дослідити роль В.Ландовської, як фундаторки відродження клавесину у XIX-XX століттях;

4) вивчити погляди В.Ландовської на інтерпретацію музики для клавесину.

**Теоретичними засадами** даної роботи є теорія культурного регіону і культурологічні концепції, що роз'яснюють дане явище, зокрема, щодо всесвітньої культури (І.Гердер, А.Тойнбі, М.Бубер, Д.Антонович, М.Грушевський, Л.Левчук, М.Попович та ін.); біографічні та історичні дослідження у музикознавстві (М.Пекеліс, О.Зінкевич, С.Тишко, С.Мамаєв, І.Петровська та ін.); історико-теоретичні концепції піанізму (Д.Рабинович, Г.Коган та ін.); концепції музичної інтерпретації та художньої техніки (В.Москаленко, М.Давидов), культурологічна концепція виконавської форми (Б.Асаф'єва), стильова концепція взаємодії класичного та аklasичного (П.Муляр).

**Наукова новизна** дослідження полягає у наступному: вперше

– в контексті теорії та методики музичного навчання зроблена спроба комплексно дослідити світове клавесинне мистецтво;

– визначено роль В.Ландовської, як фундаторки відродження клавесину у XIX-XX століттях;

– у процесі детального дослідження проаналізовано педагогічну та концертну діяльність В.Ландовської, виявлено її погляди на інтерпретацію творів І.Баха, Ф.Куперена, Ж.Рамо, Й.Гайдна, В.Моцарта.

**Практичне значення** дослідження полягає у можливості використання її матеріалів у лекційних курсах вищих навчальних закладів: історії світової та вітчизняної культури, історії музики, історії фортепіанного мистецтва; окрім цього, деякі положення диплому можуть бути корисними для концертуючих виконавців і педагогів-піаністів.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Робота виконана згідно плану науково-дослідної роботи кафедри музикознавства інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського на 2016–2020 роки.

**Апробація результатів диплому.** Основні положення дослідження обговорювались на Регіональних науково-практичних конференціях (2017, 2018, 2019 рр.) кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. За темою диплому опубліковано 2 статті у збірнику матеріалів конференції

**Структура дипломної роботи.** Робота складається із вступу, двох основних розділів, висновків, списку використаних джерел. Обсяг роботи – 73 сторінки. Список використаних джерел – 70 найменувань. Додатки – 6 сторінок.

## **Розділ I Історія розвитку клавесинного мистецтва**

### **1.1 Поняття клавір. Виникнення і розвиток клавесину та клавесинного мистецтва.**

Трактування поняття «клавір» не раз зазнавало серйозних історичних змін, ставши досить мінливим поняттям. В залежності від історичного розвитку інструментів і інструментального мислення музикантів, воно змінювалося, модифікувалося і тим самим відбивало національну специфіку різних країн. Таке уживане в нашій термінології слово «клавір» прийшло з німецької мови. Там воно завжди мало широкий узагальнений зміст і служило для позначення різноманітних клавішних інструментів. В Німеччині у XVI до першої половини XVII століття поняттям «клавір» називали й клавикорд, і орган, і клавесин. Пізніше орган було з нього вилучено, а ось новий на той час інструмент фортепіано — навпаки зараховано. У наші дні німці називають клавіром лише фортепіано, а фортепіанну музику відповідно клавірною. Схожим виразом в англійській мові є «keyboard instruments».

На відміну від згаданих німецької та англійської, французька та італійська в ранній добі не розмежовували їх застосування, тому вказівки про інструмент були досить приблизними на той час. В українській музичній термінології на етапі початкового поширення клавішно-струнних інструментів збірного поняття для цієї групи не існувало. Побутували декілька різних назв, але найбільш відомою була назва клавикорди. Пізніше був введений, як збірний, але хронологічно та видово обмежений, звичний нам сьогодні термін «клавір». Під ним малося на увазі — обмежена група струнно-клавішних музичних інструментів XVI-XVII століття, до якої орган і сучасне фортепіано не належать. На жаль, у сучасному його трактуванні також трапляються розходження, особливо коли справа стосується конкретних історичних випадків, де нав'язати точне тлумачення практично неможливо. Поняття ж схоже на німецьке або англійське, що змогло б об'єднати всю історію для клавішних інструментів одним словом в нашій

мові немає. Саме з цим пов'язані термінологічні труднощі, які виникають у багатьох дослідників та музикознавців при вивченні даної теми. Отже, слово клавір як поняття трактується – збірна назва сімейства ранніх струно-клавішних інструментів головними представниками якого є клавесин та клавикорд.

Улюблені інструменти ренесансних музикантів – клавесин та клавикорд, пройшли довгий шлях формувань та вдосконалень, адже струни й клавіші, головні складові інструментів, виникли неодноразово та існували окремо одна від одної тривалий час. Першим струнним інструментом заведено вважати лук первісної людини. Пізніше з додаванням струн і резонатору до нього з'явилася арфа. На протязі загального історичного розвитку зазнавали модифікації й способи добування звуку зі струни, створюючи при цьому нові інструменти. Так, наприклад, струнно-щипкові арфа, кіфара та ліра були відомі вже 5000 років до нашої ери в Єгипті. В Асирії струнно-ударні інструменти вживалися три с половиною тисячі років до нашої ери, а в Індії з'являються струнно-смічкові інструменти у 1500-1000 років до нашої ери.

Через більш складний механізм, додавання та використання клавіш в музичних інструментах відбувалося значно пізніше. Їх виникнення пов'язане з винаходом органу. Перший орган було збудовано в Олександрії приблизно 250 років до нашої ери, його винахід пов'язують з іменем грецького механіка Президія. Цей механізм вважається першим у світі клавішним багатозвучним інструментом. На початку нашої ери орган поширюється в країнах, що входили до складу Римської імперії, пізніше, після занепаду Риму будівництво органів зберігається у Візантії звідкіля проникає, і в Західну Європу, і в Київську Русь. В Україні зображення первісного органа знаходиться на території Криму. Воно створене на внутрішній стінці кам'яного саркофага наприкінці I століття нашої ери (на той час Боспорське царство).

Загальне формування клавіатури до того виду, який звичний нам, відбувалося дуже повільно, фактично розтягнувшись на багато століть. І лише в XIV столітті з'являються перші клавійно-струнні інструменти, в тому числі клавесин. Він відноситься до сімейства клавіру та походить від струнно-щипкового інструменту цимбалів (псалтиря). Саме через це клавесин й відрізняється способом видобування звуку та його характером від клавикорда. Механізм видобування звуку (щипок) відбувається завдяки чіплянню різних за довжиною та налаштуваннями струн спеціальним язичком. Ступінь твердості матеріалу цього елемента визначає тембр й силу звуку, яка буде притаманна даному клавесину.

З часом було визначено два різновиди клавесину – клавесин (чембало, флюгель, арпсихорд, в Україні мали назву – клавіцимбали) та спінет (епінет, вірджинал). Перший різновид мав видовжену форму, схожу на майбутнє фортепіано, другий – менші розміри та повздовжню форму. Не дивлячись на яскравий, блискучий звук, металеву гостроту звучання і відносно мало співучість клавесин має характерні особливості, які завжди враховувалися при виконанні на цьому інструменті, і композиторами, і виконавцями. Через побудову інструмента виконавець має істотні обмеження – він не може впливати на якість і силу окремо зіграного звуку, також не може зіграти його голосніше чи тихше. На це не може вплинути, ні характер дотику, ні сила натиску на клавіші. Така особливість обумовила розвиток та створення клавесинів з декількома клавіатурами (окремо для рук – мануали, та ніг – педалі) що дозволяло надати звучанню різноманітності. Клавіатури можна було готувати заздалегідь, що спрощувало виконання творів на клавесині.

Кращими старовинними клавесинами вважалися інструменти з двома мануалами (мали звичну назву forte і piano). Вони відзначалися великою тембровою різноманітністю і мали динаміку, пізніше відомою як терасна. Усі старовинні клавесини, що збереглися до наших днів не подібні один на одного, що пояснюється індивідуальністю виготовлення клавесинів. Майстри



залишали загальний принцип незмінним, але в кожному інструменті виявляли свою власну винахідливість, тим самим зробивши кожний інструмент унікальним. Не дивлячись на це, спільною проблемою усіх майстрів аж до XVIII століття залишалися звуковий обсяг та стрій інструменту.

Звуковий обсяг клавесину постійно розширювався – на початок XVI століття він мав лише три октави, а вже в середині XVIII століття звичною була кількість в п'ять октав. У настроюванні інструментів труднощі виникали ще в ході фактурного і ладового збагачення музичного мистецтва. Поява багатоголосся та хроматизмів у музиці створювали фальшиві інтервали при звичному на той час настроюванні за чистими квінтами у піфагоровому строї. Тому музиканти були змушені вирівнювати інтервальні співвідношення між ступенями, тобто – темперувати увесь стрій. Ці пошуки блискучо були завершені у XVIII столітті з появою системи рівномірної темперції, представленої у клавірній творчості Й.С.Баха. Старовинний клавесин досяг вершини свого розквіту та популярності у Франції XVIII століття.

Остаточно сформований клавесин на той час це – багатотембровий інструмент з неповторним святково-іскристим звучанням та багатими можливостями різноманітної артикуляції. Саме ці можливості інструменту надихнули французьких музикантів на створення звукозображальних п'єс тим самим заснувавши цілу епоху французьких клавесиністів. Тембр клавесина, його придатність для багатоголосної музики, виразна висотна й ритмічна визначеність звуку зробили інструмент обов'язковим учасником великих і малих ансамблів. На жаль, з другої половини XVIII століття на хвилі нових музично-естетичних ідеалів популярність клавесину стала сильно зменшуватись. Не останню роль в цьому процесі зіграло створення нового клавішного-струнного, але молоточкового інструменту – фортепіано, яке зайняло провідне місце у подальшому розвитку музичного мистецтва, витіснивши з нього клавесин на ціле століття, аж до кінця XIX століття.

Таким чином, під поняттям «клавір» слід розуміти – збірну назву сімейства ранніх струно-клавішних інструментів головними представниками якого є клавесин та клавикорд. В свою чергу остаточно сформований клавесин це – багатотембровий інструмент з неповторним святково-іскристим звучанням та багатими можливостями різноманітної артикуляції, який не варто сприймати, недосконалим нащадком фортепіано. Саме ці можливості інструменту надихнули французьких музикантів на створення звукозображальних п'єс тим самим заснувавши цілу епоху французьких клавесиністів. Тембр клавесина, його придатність для багатоголосної музики, виразна висотна й ритмічна визначеність звуку зробили інструмент обов'язковим учасником великих і малих ансамблів.

## **1.2. Творчість французьких композиторів у галузі клавесинного мистецтва (Ф.Куперен, Ж.Ф.Рамо)**

Французькі клавесиністи – це плеяда чудових музикантів-композиторів, творчість яких подарувала нам численну кількість оригінальних творів для клавесину. Серед багатьох відомих прізвищ, таких як – Ж.Шамбоньєр (фундатор французької клавесинної музики), Л.Дакен, Ж.Ф.Дандр, Н.А.Лебег, Ж.А.д'Англебер, Ж.Ф.Дандріє, Ж.Дюфлі, особливе місце займають Франсуа Куперен та Жан-Філіп Рамо.

Франсуа Куперен (1668-1773) – композитор, органіст, клавесиніст, він є представником відомої родини музикантів, які не одне покоління займалися музикою професійно. На його рахунок органні меси, мотети, камерна музика, до якої відносяться 4 Королівських концерти и 10 Нових концертів (або «Примирені смаки») для секстету, тріо-сонати «Нації». Тріо-сонати Ф.Куперена «Парнас, чи Апофеоз А.Кореллі» («Le Parnasse ou l'apothéose de Corelli», 1724) та «Інструментальний концерт-апофеоз, присвячений безсмертній пам'яті незрівняного Пана де Люллі» («Concert instrumental sous le titre d'apothéose composé a la mémoire» immortelle de l'incomparable

Monseigneur de Lully», 1725) цікаві тим, що у тріо-сонаті «Парнас, чи Апофеоз А.Кореллі» композитор втілює італійську форму у французькій музиці. А в тріо-сонаті «Інструментальний концерт-апофеоз, присвячений безсмертній пам'яті незрівняного Пана де Люллі» Ф.Куперен втілює свою ідею поєднання стиля А.Кореллі та Ж.Б.Люллі. Тобто з одного боку він поєднує італійську мелодику з французькою манерою (на той час було багато суперечок про переваги французької та італійської музики). З іншого – надання своїм творам розповідного, програмного характеру. Визначне місце у його творчості займають мініатюри, які принесли йому світову відомість ще при житті.

Загалом нараховують близько 250 п'єс, які об'єднуються у цикли. Більшість з них увійшла до чотирьох збірників «Клавесинні п'єси» (1713р., 1716р., 1722р., 1730р.) Свої сюїти Ф.Куперен називав «Le Ordres» – послідовності, у них були викладені різні за характерами твори, які мали програмні назви. Туди входили танці – алеманда, сарабанда, куранта, жига; п'єси жанрово-зображального характеру – «Женці», «Молотобійці», «Вітряні млини»; жіночі портрети «Кохана», «Анжеліка», «Флорентійка», «Іспанка»; портрети друзів та родичів – «Форкере», «Гарньє»; поетичні замальовки – «Сестра Моніка» «Ніжна Нанетта»; картини природи – «Очерети», «Народження лілій»; карнавальні сцени – «Арлекіно», «Сатири», «Витівки фокусників»; риси людського характеру та настрої – «Ніжні томління», «Кокетство», «Сором'язливість», «Похмура»; образи птахів і комах – «Метелики», «Зозуля», «Бджоли». Не дивлячись на те, що п'єси були формально об'єднанні в сюїти, органічного зв'язку між ними не було. Лише в декількох сюїтах можна знайти об'єднання за допомогою єдиного програмного задуму. Наприклад, сюїта «Юні роки» складається з п'єс: «Народження музи», «Дитинство», «Дівчинка-підліток», «Принади або Привабливість». А сюїта «Доміно» з 12 п'єс, які зображують карнавальні маски.

Образна конкретність завжди була присутня у творах композитора, більше того сам автор написав у передмові до своєї першої збірки клавесинних творів: «При створенні всіх цих п'єс я завжди мав на увазі певний сюжет, який мені підказували різні обставини. Назви моїх п'єс відповідають моїм думкам, ідеям (idees). Мене, я сподіваюсь, звільнять від тлумачень і пояснень.» [67, с. 4] Також варто відзначити, що усі п'єси, які згуртовані у сюїти мають певні загальні принципи, яких вочевидь дотримувався автор. До них відносять – тональну єдність, відсутність повільної мелодії (що відрізняло їх від лютневих сюїт), завершення циклу поліфонізованою жигою, контрастність суміжних п'єс, орнаментування старої танцювальної сюїти поетичними зображальними мініатюрами.

Оригінальний стиль Ф.Куперена відрізняється витонченістю письма, багатством орнаментальних прикрас (мелізмів), французьким смаком, почуттям міри, ніжною грою кольорів і звуків. У його творах немає відкритих сильних почуттів чи перебільшеної експресії, а клавесинна фактура стає детальною, ажурною, легкою та повітряною. Важливим кроком до формування рондо та циклічності сонати у Ф.Куперена є створення контрасту всередині форми кожної окремої п'єси («заспів – приспів»).

Незвичайно багатий досвід композитора та виконавця дозволив Ф.Куперену створити чудовий, корисний трактат «Мистецтво гри на клавесині», 1716р. У ньому є багато цінних методичних вказівок, розшифрування мелізмів, опис орнаментики та аплікатури. Спираючись на його трактат, можна зробити висновок, що для Ф.Куперена важливим моментом, який міг забезпечити гарне виконання була не сила пальців, а їх гнучкість та повна свобода. Він вважав, що найкраще торкання клавіш (туше) досягається тоді, коли пальці, знаходячись на одному рівні з рукою (кисть і лікоть), літають над клавіатурою.

Цікаві та компактні пояснення загальних принципів у методиці виконання автора можна знайти у статті «Еволюція клавірного мистецтва XVII-XVIII ст. у творчості французьких клавесиністів» (Щербак О.Д., Лисіна

Н.І.): «Одночасно з Й.С.Бахом Ф.Куперен всебічно розвивав техніку першого (великого) пальця, використовуючи підкладання (замість попереднього перекладання), особливо при виконанні арпеджіо. Дуже важливого значення автор надавав вмінню грати мелізмами, – розбірливі, легкі, з супроводом на першій ноті, але завжди залежні від контексту. Він також обґрунтував необхідність ранніх занять на інструменті для дітей (починати треба в 6 – 7 років). Окрім дидактичного принципу наочності (педагогічного показу на клавіатурі) він увів принципи ступеневої поступовості, надійності і міцності навчання. Ф.Куперен запропонував також систему попередніх вправ для досягнення легкості, елегантності і вишуканості виконання.» [67, с.5] Діяльність Ф.Куперена відіграла величезну роль у формуванні поглядів його сучасників і наступних поколінь виконавців, композиторів у відношенні до клавесину та клавесинного мистецтва.

Жан-Філіп Рамо (1683-1764) – композитор, клавесиніст, органіст, скрипаль, музичний теоретик. Він став відомий лише у зрілі роки, хоча на його рахунок численна кількість творів різних жанрів: 3 тома клавесинних п'єс, декілька мотетів та сольних кантат, 29 сценічних творів (опери, опери-балети, пасторалі). Ж.Ф.Рамо був надзвичайним виконавцем-імпровізатором, у його клавесинних збірках було 5 сюїт, де танцювальні п'єси (алеманда, куранта, сарабанда, жига, менует) органічно поєднувалися з програмними, в яких яскраво була виражена характеристика предмету, явища чи людини.

Свої клавесинні збірки автор супроводжував методичними поясненнями у вступі: «Клавесинні п'єси з таблицею для прикрас», «Клавесинні п'єси з методами для техніки пальців», «Новий збірник клавесинних п'єс з приміткою відносно різних музичних жанрів». Клавесинні сюїти Ж.Ф.Рамо відрізняються від інших не тільки структурою та композицією циклу, а й контрастністю самого тематизму, який більше схожий на сонатний та навіть рондо-сонатний. Стиль композитора по театральному яскравий та помітний, чим відрізняється від більш

філігранного, витонченого стилю Ф.Куперена, але не менш талановито зображує.

Цікавий опис його клавесинного стилю можна зустріти у статті «Еволюція клавірного мистецтва XVII-XVIII ст. у творчості французьких клавесиністів» (Щербак О.Д., Лисіна Н.І.): «Фактура творів Ж.Ф.Рамо відходить від ювелірної витонченості творів Ф.Куперена, вона менш клавесинна, а в багатьох випадках випереджає фортепіанну, особливо за діапазоном і динамікою (наприклад, в п'єсі «Солонські простаки»). Аплікатура нагадує майбутню фортепіанну: міцна, майже ударна техніка звуковидобування, постава руки пов'язана з підкладанням 1-го пальця та його постійним застосуванням навіть на чорних клавішах. Не випадково у другому зошиті його клавесинних п'єс як додаток подано «Нову методику пальцевої механіки». В ньому Ж.Ф.Рамо зазначає: «Таємниця віртуозності міститься в пальцевому механізмі. Розвиток його гнучкості має йти через вправи для системи групових м'язів – єдиному шляху досягнення вершин артистизму.»[67, с.5] Крім сольних Ж.Ф.Рамо написав 11 концертів для клавесина у супроводі камерного ансамблю. У оперному жанрі композитор створює свої шедеври – «Іполліт та Арісія», «Кастор і Поллукс», «Дардан», «Галантна Індія», «Свята «Геби», «Платея».

Його тип опери відрізняється від італійської, він французький, як і його автор – музичний розвиток не зупиняється, перехід до речитативів від вокальних номерів плавний, рівний. Треба відзначити, що насамперед в операх Ж.Ф.Рамо вокальна віртуозність не займає того панівного місця, є багато оркестрових інтерлюдій, оркестр і хор займають таке ж важливе місце, як і вокал. Балетні сцени більші за часом, мелодія невідступно йде за текстом більше нагадуючи речитатив, аніж арію та точніше передає його зміст. Важливим та майже основним методом виразності стає гармонія, разом з можливостями сучасного йому оркестру, композитор досягає неймовірного зображального ефекту у хореографічних фрагментах його творів.

Варто відзначити той цінний вклад, який композитор зробив у плані музичної теорії та гармонії, за що він вважається одним з фундаторів класичного теоретичного музикознавства. У 1722 році вийшов його робота «Трактат о гармонії», вона була настільки відомою та плідною, що у багатьох підручниках ХХ століття використовували основи його теорії. У своїй роботі він узагальнив та довів терцовий стрій, обернення акордів, ввів поняття «гармонічного центру» (тоніки), субдомінантові та доміантові функції. Після цього Ж.Ф.Рамо опублікував ще ряд статей та книг на теоретичну тему (близько 15-ти) – «Нова система теорії музики» (1726 р.), «Дисертація про різні види акомпанементу» (1732 р.), «Походження гармонії» (1737 р.), «Спостереження над нашим музичним інстинктом» (1754 р.) та ін.

Отже, підсумовуючи усе вище сказане, можна сказати, що Ф.Куперен та Ж.Ф.Рамо зробили величезний внесок у розвиток клавесинного та світового мистецтва, їх діяльність відіграла величезну роль у формування поглядів їх сучасників і наступних поколінь виконавців, композиторів у відношенні до клавесину та клавесинного мистецтва.

### **1.3. Відродження клавесину у ХІХ-ХХ столітті**

Остання третина ХІХ століття ознаменувалася відродженням інтересу до старовинної музики і як наслідок відродженням виконавської, композиторської та дослідницької цікавості до клавесину. Інтерес до музичного минулого викликав попит на старовинну музику, що в свою чергу призвело до звернення к великій кількості документів (нотних рукописів, видань та ін.), речей музичної культури минулого і звичайно старовинним музичним інструментам, де особлива увага була прикута до клавесину.

Відродження клавесину можна поділити на 3 етапи, які можна стисло охарактеризувати їх загальними тенденціями у дані періоди: І – від колекціонування до виготовлення клавесинів (1888 – 1912 рр.), ІІ –

модернізація клавесину (1912 – 1949 рр.), III – нові ідеали автентичності (1949 – 1980 рр.).

Важливим моментом у відродженні клавесину, став той факт, що його виробництво було припинено, а кількість автентичних інструментів не відповідала потребам виконавців, які бажали мати свій інструмент. Адже за роки незатребуваності дерево старіє, трухлявіє і важливі елементи побудови, такі як наприклад, дека, майже неможливо відновити. Багато зі збережених інструментів мали лише декоративну та історичну роль, втративши якості концертного інструменту, інші перетворювали на фортепіано. Слід відзначити, що деякі події ще більше зменшили і без того невелику кількість клавесинів. Під час сильних холодів 1816 року після Великої французької буржуазної революції інструменти, які були конфісковані у дворянства і зберігалися у Парижській консерваторії були використані як дрова і спалені у вогні. Серед них було не менше сотні клавесинів. Таким чином, відсутність бажаної кількості інструментів призвела до сповільнення відродження, але у той же час підсилення інтересу до клавесину та клавесинного мистецтва.

Початком першого етапу відродження клавесину вважають 1888 рік, адже саме тоді дві конкуруючі французькі фірми – «Ерар» та «Плейель» виготовили перші «сучасні» клавесини. Вони були не реконструйовані чи реставровані, а заново створені за технологіями старовинних інструментів. Згідно документів за основу був використаний двомануальний клавесин Паскаля Таскена 1769 року. Також виготовлення інструментів починається в Англії (з 1896 р., А. Долмеч) та Німеччині (з 1899 р., В. Хірл та ін.).

Наступного 1889 року, французький піаніст Луї Д'ємер представив їх у «Історичних концертах» циклом клавесинних концертів, які відбувалися в той час, на Всесвітній виставці у Парижі. Вони були дуже успішні і спровокували активніший інтерес до клавесину. Цікавість до нового інструменту майже відразу виявили композитори, вони почали писати нові твори для клавесину, що в свою чергу підтримувало увагу до нього виконавців. Одними з перших можна вважати твори Жюля Масне. Так, два



вокальних твори: «Rien n'est que la France» – для голосу з арфою чи клавесином та «Epithalame» – для двох голосів, хору в унісон та клавесину, були опубліковані у 1891 році, в романі «Флореаль» Армана Сільвестра, французького поета та письменника. Не дивлячись на гомофонно-гармонічну фактуру та майже відсутність саме клавесинного в аккомпонементі, можна виявити деякі стилістичні особливості французьких композиторів XVIII століття.

Завершення та перехід до другого періоду відзначається появою нового типу клавесину. Фірма «Плеель» (під керівництвом та порадами В.Ландовської) створює модернізовану модель концертного клавесину – Grand Modèle de Concert, який має широкі технічні можливості, але сильно відрізняється від типових історичних зразків. Подальше становлення клавесину нерозривно пов'язано з життям і творчістю відомої піаністки та клавесиністки Ванди Ладновської. Саме вона виявила неабиякий вплив на цей процес.

Відкриття у 1913 році першого клавесинного класу у XX сторіччі в Берлінській Вищій музичній школі знаменувало собою офіційне визнання клавесину та початок професійної підготовки нових поколінь клавесиністів. Однією з перших випускниць берлінського класу клавесину стала Аліса Елерс (1887-1981), яка згодом стала наступницею В.Ландовської на цьому посту та викладала аж до 1933 року. В 1927 році вона гастролювала СРСР. З початком 1950-х років виконавиця почала викладати клас клавесину в Університеті Південної Каліфорнії. Серед її учнів також є – Е. Ван де Віле, Е. Харіх-Шнайдер, І. Неф, П. Олдріч, Р. Керкпатрік та ін. Не усі клавесиністи, які пропагували цей інструмент мали професійну освіту чи можливість навчатися у професіоналів, тому багато з них залишалися самоучками. Як приклад, варто відзначити Франциску Пелтон-Джонс (1863-1946). Це американська клавесиністка, яка багато уваги приділяла загальному антуражу своїх концертів. Вона дуже клопітливо підбирала свій костюм, стилізований, обстановку, освітлення сцени. Велика кількість критиків з

1910-х аж до закінчення виступів Пелтон-Джонс та її уходу зі сцени у 1937 році досить невітно називали виконавицю «як би клавесиністкою», у більшості обговорюючи її реквізити у своїх відгуках. Але наявність таких виконавців лише підкреслює величезну цікавість музикантів і слухачів до клавесину та старовинної музики у ХХ столітті.

Цей період можна відзначити сміливими експериментами у модернізації клавесину, інтенсивність його використання у неокласицизмі, географічне розширення процесу відродження клавесину – США, Південна Америка, СРСР. Третій період відродження починається в 1949 році, коли Френк Хаббард та Уільям Даудом, випускники Гарварду почали виготовляти клавесини у точній відповідності до їх історичних прототипів. Саме у цей час йде інтенсивне та більш досконале вивчення історичних клавесинів, співіснування абсолютно різних клавесинів та різних шкіл виконання на них. Клавесин проникає у нові, різні жанри музичного мистецтва, такі як – алеаторика, джаз, рок. З'являються клавесинні класи, конкурси, фестивалі, симпозіуми присвячені клавесину та клавесинному мистецтву.

Підсумовуючи сказане відзначимо, що остання третина ХІХ століття ознаменувалася відродженням інтересу до старовинної музики і як наслідок відродженням виконавської, композиторської та дослідницької цікавості до клавесину. Відродження клавесину виявило великий вплив на загальний хід історії музичного мистецтва, відродивши творчість старих майстрів та спровокувавши нову течію – неокласицизм.

## **Розділ II Роль Ванди Ландовської в розвитку клавесинного мистецтва**

### **2.1 Історіографія творчого розвитку В.Ландовської**

Для виявлення ролі Ванди Ландовської в розвитку клавесинного мистецтва необхідне глибоке вивчення історіографії її творчого розвитку. У вивченні даного питання існує деяка складність, обумовлена багатьма чинниками, серед яких треба виокремити, по-перше, заборону, накладену в радянські часи на повноцінне вивчення творчості зарубіжних виконавців; по-друге – багатоманітність географічних умов, що в яких проходила творча діяльність клавесиністки (біографія В.Ландовської має чіткий поділ на три періоди – вітчизняний, паризький та «емігрантський»; окрім того, усе життя її проходило у постійних гастролуваннях); по-третє – надзвичайність хронологічних рамок цієї біографії: життєвий шлях В.Ландовської не тільки охоплює значний часовий проміжок (1879–1959), а й припадає на століття великих всесвітніх катаклізмів (Перша та Друга світові війни, Жовтнева революція та ін.) й на декілька «епох» у розвитку мистецтва ХХ ст., і, нарешті, особливості національних вимірів творчої біографії піаністки, діяльність якої варто розглядати у контексті відразу декількох європейських традицій – польської, німецької, французької, а у роки еміграції – північноамериканської.

Ванда Ландовська (польск. Wanda Landowska) – польська піаністка та клавесиністка, народилась у єврейській сім'ї адвоката Маріана Ландовського та Евеліни Лаутенберг у Варшаві 5 липня 1879 року. Музикою вона почала займатися вже з чотирирічного віку. Її першим вчителем, був добродушний молодий чоловік, який дозволяв їй мимохідь продивлятися музику, яка приносила задоволення. Але найбільше задоволення їй приносила музика старих часів.

Відзначимо, що життя у Варшаві у 80-ті роки ХІХ сторіччя протікало спокійно та скромно. Але одного разу буденна монотонність була порушена анонсом про приїзд піаністки, учениці Ліста. За свідченням В.Ландовської:

«Вона відразу, не оголосив назви, почала грати п'єсу, котру я не знала. Її ритм та мелодійний малюнок вразили мене. Благородність мелодії нагадало мені якийсь відомий танець... Закінчивши, виконавиця встала та оголосила: «Це – «Тамбурин» Рамо». З тих пір я завжди граю цей «Тамбурин». Я згадую ту насолоду, яку я відчула, вперше почувши його багато років тому». Це була відома піаністка Софі Ментер – улюблена учениця Ференца Ліста, яка успішно гастролювала в цей час в багатьох країнах Європи. Окрім цього в програмі виконавиці були: одна з частин сонати Л.Бетховена, «Кампанелла» Ф.Ліста, та декілька його транскрипцій.

Через деякий час, після нетривалих занять з гарним, але не занадто вимогливим вчителем, батьки Ванди вирішили віддати її до більш професійних та досвідчених викладачів. Вона почала брати уроки у відомих варшавських музикантів Яна Клечінського та Олександра Михаловського. У 1896 році, коли Ванді Ландовській було 17 років, вона переїжджає до Берліна, де починає займатися композицією та контрапунктом у Генріха Урбана (з 1896 по 1900 роки) та бере уроки фортепіано у Моріца Мошковського і деяких інших музикантів. Саме тут, у Берліні, Ванда Ландовська вперше почула «Різдвяну ораторію» Й.С.Баха, яка справила на неї незабутнє враження.

У 1900 році В.Ландовська переїжджає до Парижу, де згодом проживе біля 13 років. Пізніше історики будуть називати його – першим паризьким періодом. За ці роки вона, як клавесиністка, здобула авторитет в паризьких музичних кругах.

У 1902 році у столиці Франції Венсан д'Енді засновує знамениту «Співацьку школу» («Schola Cantorum»), де Ванда Ландовська згодом отримає власний клас фортепіано.

У 1903 році відбувся її перший публічний концерт у якості клавесиністки. Варто відзначити, що за кілька років вона здобула авторитет в паризьких музичних кругах. Альберт Швейцер, який в 1905 році випустив свою книгу про Баха, високо оцінив мистецтво В.Ландовської. Він писав:

«Хто раз чув, як Ванда Ландовська грає Італійський концерт Й.С. Баха на чудовому плейелевском клавесині, який прикрашає її музичну кімнату, тому важко уявити собі, що його можна зіграти і на сучасному роялі» [61, с. 250] Клавесин, про який згадував А.Швейцер, був зроблений на замовлення Ландовської найбільшою паризькою фабрикою музичних інструментів «Плейель». Перші клавесини, зроблені на фабриці клавесиністку не задовольнили. «Для того, щоб вибрати найкраще поєднання регістрів та найбільш зручно розташувати їх, – пише О.Майкапар, – В.Ландовська разом з технічним керівником фірми «Плейель» відвідала один з найбільших європейських музеїв музичних інструментів в Кельні» [38, с. 18]

Виготовлення нового інструменту зайняло кілька років: тільки в 1912 році В.Ландовська продемонструвала новий великий концертний клавесин на бахівському фестивалі в Бреслау (нині Вроцлав, Польща). На відміну від першого клавесина новий інструмент мав так званий шістнадцятифутовий регістр, тобто ряд струн, налаштованих на октаву нижче звичайного. На кришці нового інструменту поміщена була табличка з написом: «Нижній регістр, так званий шістнадцятифутовий, був доданий у клавесинах «Плейель» починаючи з 1912 року на прохання і відповідно до порад Ванди Ландовської». Звучання цього чудового інструменту згодом було зафіксовано на багатьох грамплатівках Ванди Ландовської, зокрема на ньому записаний «Добре темперований клавір» Й.С. Баха.

В 1907 році Ванда Ландовська приймала участь в «Російських історичних концертах» С.Дягілева, відомих як «Російські сезони». Варто наголосити, що творчий підхід В.Ландовської до інтерпретації старовинної музики надихнули С.Дягілева на подальше використання творів старовинних майстрів у балетному мистецтві ХХ сторіччя (були створені балети на музику Д.Скарлатті («Жінки у гарному настрої»). «Жартівниці», фр. *Les Femmes de bonne humeur*), М.Монтеклера («Спокуса пастушки» фр. «*Les Tentations de la bergère*») та ін.

На початку ХХ сторіччя концертна діяльність В.Ландовської набирає усе більш широкий розмах, з 1906 року вона починає гастролювати країнами Європи. Здійснивши ряд успішних турне, молода піаністка та клавесиністка у 1907 році вперше відвдує Росію (згодом вона ще двічі побуває тут – в 1909 й 1913 роках). Ось що писав відомий музичний критик А.Оссовський про концерти Ванди Ландовської, після перших її гастролей: «Артистка з голови до ніг, художниця, прямо закохана в красу колишнього мистецтва і вміє заражати цією любов'ю всякого чуйного слухача. Для цього їй дан природою темперамент проповідника ...» [48, с. 205].

Неабиякий вплив на творчість В.Ландовської здійснила зустріч з видатним російським письменником Л.Толстим. У свій перший приїзд до Росії клавесиністка відвідала відомого письменника в Ясній Полянні. Існує багато свідчень про домашнє життя Л. Толстого та його рідних, але у спогодах В.Ландовської можна побачити відношення письменника до музики. Яскравий прикладом цього є їхня зустріч. У свій перший приїзд до Росії, у 1907 році, клавесиністка В.Ландовська відвідала в Ясній Полянні Л.Толстого. Секретар Толстого Н. Гусєв записав у щоденнику 23 грудня 1907 року: «Грає Ванда Ландовська на привезеному з собою інструменті – клавесині і на фортепіано. З усього, що вона грала, Льву Миколайовичу найбільше сподобалися старовинні французькі народні танці та східні народні пісні. Йдучи спати, Лев Миколайович на прощання сказав Ландовській (по-французьки): «Я вам дякую не тільки за задоволення, яке мені принесла ваша музика, а й за підтвердження моїх поглядів на мистецтво» [16, с. 111]

Дослідники відзначають, що гра В.Ландовської з технічного боку була бездоганною. У відомій книзі В.Лакшина «Інтерв'ю і бесіди з Львом Толстим», яка містить бесіди, інтерв'ю і репортажі російських та іноземних журналістів про зустрічі з Л.Толстим, опубліковані у російській періодичній пресі кінця ХІХ – початку ХХ століття, є інтерв'ю з Вандою Ландовською «Музика в Ясній Полянні». Вперше воно було надруковане в берлінському

журналі «Welt-Spiegel», а потім 29 лютого 1908 року у виданні «Ранок». «Відома піаністка Ванда Ландовська під час свого відносно недавнього артистичного турне по Росії була в Ясній Полянї у Л.Толстого. Повернувшись у Берлін, артистка розповіла про свої враження, винесені з цього відвідування» [31, с. 245]

Як вже зазначалось, внутрішнє, домашнє життя великого російського письменника описано усіма, хто бував у нього досить докладно. Нового, звичайно, розповідь нічого не вносить, але в ньому цікавим представляється характерна, маловідома подробиця: яку роль відіграє музика в домашньому житті Л.Толстого. У статті зазначалось, як склалося, що польська клавесиністка потрапила у гості до Л.Толстого: «Ванда Ландовська, концертуючи в минулому грудні в Москві і зустрівшись в одному з концертів з графинею Толстой, дружиною письменника, отримала запрошення приїхати на різдвяні свята в Ясну Полянчу». Ось, що пише В.Ландовська про свій приїзд до садиби Толстих: «Напередодні святвечора, – розповідає піаністка, – ми приїхали на станцію Щекино. Сани, надіслані за нами, вже чекали на нас. До садиби треба було проїхати з десятків верст. Погода була жахлива, справжня російська – зимова: морозна завірюха і сніжна заметіль у всій своїй принадної. На одні сани був поставлений мій клавесин, на інші – сіли ми. Нас закутали у люб'язно надіслані графом і графинею шуби; але, незважаючи на це, ми, завдяки 30-градусному морозу, прибули в садибу досить замерзшими. Коли ми рушили в дорогу зі станції, завірюха закрутила така, що саньми правив не кучер, а коні, що добре знали дорогу. Проблукавши кілька годин, вони привезли нас, врешті-решт, до дому великого письменника. Жага побачити велику людину була так могутня, а прийом, був так принадно чарівний, що негативні враження від небезпечної подорожі швидко розвіялися» [31, с. 245].

Далі піаністка відзначає: «За тиждень до нашого приїзду з графом стався нещасний випадок: він впав з коня і досить сильно розбився. Удари, однак, загоїлися скоро, і в дні нашого перебування про них не було й згадки.

Граф відчував себе чудово, проводячи щодня свої звичайні прогулянки, поїздки й займаючись великою кількістю кореспонденції» [31, с. 246].

За розповідями клавесиністки усі домашні збиралися до сніданку о 12 годині вранці. Потім години півтори вона грала для Л. Толстого, а після цього письменник йшов у кабінет працювати. Після обіду В.Ландовська знову приймалася за гру – годин до 7 вечора й продовжувала грати до 21–22 години.

За її свідченнями так проходив майже кожен день. Крім усього В.Ландовська відзначає музичні смаки та Л.Толстого: «Толстой особливо любить класичну музику: Гайдн і Моцарт – найулюбленіші його музиканти. З творів Бетховена користуються його симпатіями не всі. З композиторів післябетховенського періоду найбільший його улюбленець – Шопен. Класики – Бах, Гендель, Рамо, Скарлатті викликають у Толстому безмежне захоплення своїм натхненням. Толстий дуже любить старовинні французькі танці. Я кожен день повинна була грати їх йому. Серцю Толстого ближче всього народні музичні теми. Якийсь час він займався збиранням народних мотивів й частину їх надіслав П.Чайковському з проханням опрацювати у гайдновському і моцартівському дусі і стилі, але аж ніяк не в смаку Шумана або Берліоза» [31, с. 247].

Інколи великий письменник звертався до Ванди Ландовської з такими словами: «Насилу віриться, – говорив Л.Толстой, – що такі коштовності спочивають у бібліотеках і залишаються мало знайомими публіці. Музика цих композиторів забирає мене в інший світ... Я закриваю очі, і мені здається, що я живу в давно пройшовших століттях, що далеко пішли від мене, хоча я вже переступив за восьмий десяток» [31, с. 247].

В.Ландовська зазначала: «Він обожнював музику, вмів із захватом слухати її. Граючи, я спостерігала за цим сяючим старцем с сивим волоссям, ніжними й проникливими блакитними очами. Я могла спостерігати – як ніби відображене у дзеркалі – те хвилювання, яке музика викликала в ньому. Він насолоджувався нею, поринав у неї. Він міг мурчати від задоволення або ж



заходився веселим сміхом. Кожну п'єсу він відчував с такою силою, що це надавало йому нове життя. Толстой був слухачем-творцем. Мені доводилося грати письменнику по 5 годин, не перестаючи. І коли я висловлювала побоювання, що музика може вплинути на його нерви, Л.Толстий заперечував мені, що, навпаки, класики діють заспокійливо, далеко не так, як більшість новітніх творів. Коли з того, що я грала щось не подобалося йому, він делікатно, але цілком відверто це висловлював мені. Все, що я не грала, він аналізував з глибоким розумінням, як справжній музикант» [31, с. 248].

Безліч музичних зауважень, висловлених Л.Толстим, В.Ландовська записала як вкрай влучні музично-критичні зауваження. Також відома клавесиністка з повагою та деяким подивом відзначає музичну обізнаність та талановитість усієї родини Л.Толстого, розповідаючи, що у Ясній Полянї, культ музики стоїть дуже високо: «Толстой надзвичайно музичний і грає сам часто зі своєю дочкою в чотири руки. Графиня і всі її діти дуже музичні. Старший син, Сергій, композує, молодша дочка, Олександра, чудово виконує російські пісні, сама акомпануючи собі на балалайці, в той час як слухачі плескають у долоні, дівчиця Маклакова, сестра відомого депутата Державної Думи, пританцьовує при цьому». І далі В.Ландовська відзначає у своєму інтерв'ю: «Я ніколи не забуду днів, проведених в домі Л.Толстого, тих годин, коли грала я для нього» [31, с. 250]. Така розповідь піаністки В.Ландовської про ті кілька днів, які вона провела у будинку великої людини є свідченням того, що вони залишаться назавжди незабутніми днями в її житті.

Свої враження про зустріч з великим російським письменником В.Ландовська виклала в статтях «Толстой – музикант» і «Візит до графині Толстой» (обидві надруковані в журналі «Ретта»). Але це були не перші літературні спроби В.Ландовської: в 1905 – 1907 роках вона опублікувала у французьких журналах статті «Традиція», «Бах і його виконавці» та «Твори Баха для клавесина».

Аналізуючи ці статті ми дійшли висновку, що як музиканта В.Ландовську найбільше цікавить ступінь й якість сприймання тих, для кого

вона грає чи говорить. Важлива гарна акустика душ слухачів. Адже для тих, хто знає, як слухати, музика й слова мають зміст. «Ви, мої слухачі, – казала В.Ландовська, – з вашою винятковою реакцією на музику, з вашими живими багатими образами, ви подібні резонуючим струнам. Ви представляєте собою найпрекраснішу духовну акустику! Знати, як треба слухати, – велике мистецтво!» [31, с. 350].

Значною подією в творчій біографії В.Ландовської було видання в 1909 році її книги «Старовинна музика». Цей живий, темпераментний і гострий полемічний твір клавесиністка писала спільно зі своїм чоловіком Анрі Лью. На переконання Д.Ресто, «книга справила справжню сенсацію в музичному світі». Це зауваження особливо цінно, якщо пригадати, що саме в ті роки, крім книги А.Швейцера, побачили світ фундаментальні дослідження про Баха і музику XVII–XVIII століть А.Пірра, Ф.Вольфрум, Р.Роллана.

«Старовинна музика» була написана між 1905 та 1912 роками і складається з ряду статей, присвячених осмисленню та виконанню музики у XVI–XVIII століттях. Вона сприяла відродженню клавесину та взагалі клавесинного мистецтва у XX столітті. Глибоке знання клавесинної тематики, яскраві приклади з власного досвіту, блискучі ідеї, переконливі приклади – все це зробило переворот у музичному житті першої половини XX століття і спрямувало розвиток сучасного клавесинного мистецтва у рідше історичної правди.

У розділі «Клавішні інструменти» В.Ландовська з'ясувала суть кожного інструменту, відповідність до назви та перехід до піанофорте, а згодом і до фортепіано. Дослідниця вважала, що для сучасного музиканта у виконанні творів композиторів XVII–XVIII століть, здійснення орнаментики вимагає ретельного вивчення, як принципів традицій, так і манери виконання. У роботі автор зясовує, що клавішні інструменти, на яких виконувалася музика XVII–XVIII століть, мають багато назв й іноді виникає плутанина у визначенні кожного виду. Такі назви, як спінет, клавесин, клавікорд, фортепіано та їхні еквіваленти у французькій, німецькій,

італійській та іспанській мовах застосовуються приблизно. Причина полягає в тому, що у Німеччині слово «K L A V I E R» (клавір) застосовували до будь-якого клавішного інструменту, включаючи орган. Клавесин називався по-різному – *Flugel*, *Kielflugel*, *Clavicymbel* або *Sembalo*; французькі назви – *clavecin* або *clavessin* (клавесин). На перший погляд може здаватись, що всі ці назви стосуються різних інструментів. Малий одномануальний клавесин у Німеччині називали *Spinett* (спінет), у Франції – *Epinette* (епінет), в Англії – *virginal* (верджинал). За формою він був або прямокутним, або трикутним, іноді багатокутним. Ускладнення у назвах виникло через те, що в Німеччині «флігель» та «клавір» означали сучасний рояль, а також і через неправильний переклад іноземної літератури. У XVI–XVIII століттях клавесин відіграв велику роль у музичній культурі людства. У XVIII столітті він став основою оркестру, диригенти керували оркестром сидячи за клавесином. Крім того, інструмент застосовувався у XVIII столітті у церковній та придворній музиці.

На наш погляд, прискіпливе сталення В.Ландовської до вивчення клавесину пояснюється її переконанням в тому, що інструменти і музика не можуть існувати одне без одного. Взаємозв'язок цих двох компонентів безперервно породжував нові музичні твори і нові інструменти.

У 1909 році наступником знаменитого І.Йоахіма на посту директора Вищої музичної школи в Берліні став великий музикознавець, автор фундаментальної «Історії опери» Герман Кречмар. Він звернувся до В.Ландовської з пропозицією організувати в школі клас старовинної музики і клавесина. Артистка з ентузіазмом відгукнулася на його пропозицію, і в 1913 році клас був відкритий. Будучи вже відомим музикантом, вона також вела курс вищої майстерності гри на клавесині у Базелі та Парижі.

З початком війни діяльність В.Ландовської була майже повністю паралізована. Але відразу ж після війни, у 1920 році, вона повертається в Париж і приймає запрошення вести клас фортепіано у Вищій музичній школі. Так почався другий паризький період життя В.Ландовської. У 1925 році вона відкриває свою власну Школу старовинної музики («Ecole le Musicue

Ancienne»), перетворивши свій дім в передмісті Сен-Ле-Ла-Форе в навчальний центр до якого з'їзджалися учні і слухачі з різних країн. Протягом довгих років вона не тільки виховала багатьох відмінних виконавців, але також зібрала чудову колекцію старовинних музичних інструментів, нот, книг і рукописів.

Музикознавчі статті В.Ландовської того періоду присвячені головним чином проблемам інтерпретації клавірних творів І.С.Баха. Разом з тим вона не переставала концертувати. На початку 20-х років В.Ландовська часто і з великим успіхом виконувала твори Моцарта, створила власні каденції до багатьох його фортепіанних концертів. Одночасно у 20–30-ті роки клавесиністка багато гастролювала по Європі та США. В цей же період вона приймає французьке громадянство.

Важливим моментом у житті В.Ландовської стала зустріч з видатним іспанським композитором Мануелем де Фальє. Це сталося в 1922 році під час гастролей клавесиністки в Іспанії. Вона провела кілька днів у Гранаді, де жив композитор, який працював у той час над лялькової оперою «Балаганчик майстра Педро». Проявивши великий інтерес до звучання клавесина, Фальє ввів його в свою партитуру. Прем'єра опери відбулася 25 червня 1923, і партію клавесина виконувала В.Ландовська. А через три роки Мануель де Фальє написав чудовий твір – концерт для клавесина та камерного ансамблю і присвятив його польській клавесиністці. Прем'єра концерту відбулася під управлінням автора 5 листопада 1926 року в залі Барселонського суспільства камерної музики.

У наступному році В.Ландовська з величезним успіхом виконала цей концерт в Парижі, а потім у Бостоні та Нью-Йорку (під управлінням С.Кусевицького) і у Філадельфії (з ансамблем під керівництвом Л.Стоковського). Слідом за концертом М.де Фальє з'явилося досить багато творів сучасних композиторів для клавесина. Мистецтво В.Ландовської надихнуло на створення клавесинного концерту одного з найбільших французьких композиторів ХХ століття Ф.Пуленка. Композитор згадував: «...

я зустрівся з Вандою Ландовською. Вона виконувала клавесинну партію в «Балаганчику» де Фальї. Це був перший випадок введення клавесина в сучасний оркестр. Я був зачарований і твором, і Вандою.» Напишіть концерт для мене», – сказала вона. Я обіцяв їй спробувати. Моя несподівана зустріч із Ландовською виявилася значною подією в моїй творчій кар'єрі» [58, с. 143].

У 1929 році Ф.Пуленк написав «Пасторальний концерт» для клавесина з оркестром. Тоді ж цей твір було виконано В.Ландовською в Парижі з оркестром під керівництвом П.Монте.

Значні успіхи прийшли до В.Ландовської у 30-ті роки двадцятого сторіччя. Вона опублікувала багато спеціальних статей в різних європейських (головним чином французьких) журналах, багато сил віддавала педагогічній діяльності. Серед її учнів можна назвати імена видатних клавесиністів – Ральфа Кіркпатріка, автора книги про Д.Скарлатті, Ети Харрік-Шнейдер, що зайняла згодом місце В.Ландовської в берлінській Вищій музичній школі, та інших. Але основну увагу клавесиністка, як і раніше приділяла виконавській діяльності. Концерти В.Ландовської в Школі старовинної музики супроводжувалися анованими програмами, в яких сама виконавиця коментувала – яскраво, часом і несподівано – виконувані нею твори.

Напередодні другої світової війни діяльність В.Ландовської досягла повного розквіту. Вона багато концертувала, була оточена талановитими учнями з різних країн, міркувала над новою редакцією книги «Старовинна музика». Але політична атмосфера в Європі ставала все більше страшнішою. З початком другої світової війни, В.Ландовська залишила Париж і у 1940 році емігрувала у США. Майже все, зібране протягом попередніх років у Школі старовинної музики – інструменти, рукописи, рідкісні книги, – артистці довелося залишити напризволяще.

В Америці відома піаністка спочатку, з 1941 року працює в Нью-Йорку, а вже з 1947 – у Лейквіллі. У лютому 1942 року відбувся її перший концерт в Нью-Йорку. Перед цим, а також перед трьома наступними

концертами В.Ландовська, слідуючи встановленою нею традиції, опублікувала в газетах «Нью-Йорк тайм» і «Нью-Йорк Гералд Трибюн» спеціальні статті, присвячені виконуваній музиці.

Великим художнім досягненням В.Ландовської тих років став запис «Добре темперованого клавіру» І.С.Баха. Видання альбому було здійснено Американською радіомовною корпорацією в 1951 році. Традиційно, перед концертом В.Ландовська опублікували коментарі, мета яких – підготувати сприйняття циклу І.С.Баха слухачами.

Запис «Добре темперованого клавіру» І.С. Баха став однією з останніх робіт видатної клавесиністки: 16 серпня 1959 Ванда Ландовська померла. Її авторитет як виконавця та історика музичної культури був надзвичайно високим як при житті, так і після смерті. Жоден конгрес чи міжнародний симпозіум з питань старовинної музики не обходився за життя артистки без її участі. І сьогодні жоден дослідник проблем інтерпретації клавесинної музики не може пройти повз робіт Ванди Ландовської, жоден виконавець не омине увагою записи її виконання.

Отже, підсумовуючи вищесказане зазначимо, що видатна польська клавесиністка Ванда Ландовська своєю діяльністю, як виконавця, так і дослідника, зробила величезний внесок у справу відродження старовинної музики у ХХ столітті. Цей процес продовжується і нині.

## **2.2. Особливості виконавського стилю В.Ландовської, як яскравого представника клавесинного мистецтва ХІХ–ХХ століть**

Виконавський стиль В.Ландовської – це видатне явище в історії фортепіанної культури. Вивчаючи творчість В.Ландовської як піаніста і клавесиніста слід зважати на широкий історико-стильовий контекст, адже вивчається ця творчість із метою з'ясування особливостей «стильності» виконання, про яку Л.Гаккель пише: «Великою цінністю виконання

вважається «стильність». Стильна гра – дуже утішний комплімент» [12, с. 75]. Під стильністю виконання Л.Гаккель розуміє такі моменти:

– осягнення об'єктивної картини авторського стилю, що передбачає: а) ті засоби, які автор добирає серед арсеналу наявних, б) як він ці засоби комбінує й перетворює, в) як за допомогою них складається неповторна форма одного окремого твору;

– розуміння «стильної» гри як синоніму «виразної гри»; «адже стиль – це не сума формотворних прийомів», а «явище змістовне, зумовлене художнім світом автора, що й відтворює його, автора, образи та ідеї» [12, с. 75].

На думку К.Юнга, «об'єктивна картина» стилю автора музики осягається на основі не тільки власне музичного матеріалу, але й у зв'язку із «зовнішніми обставинами» – тими соціально-культурними факторами, впливу яких зазнав на собі творець. При цьому, на думку К.-Г.Юнга, «...творчість великого художника ніколи не вкладається в рамки його біографії. Особистість бере участь у творчості не цілком і не одна, і художника слід тлумачити, зважаючи на його твори, а не на ті особисті конфлікти, які є сумним наслідком того, що він – художник...» [1, с. 395]. Юнгівське «колективне несвідоме», яке звучить у цій цитаті, на музично-творчому рівні розкривається у висловленні Б.Яворського: «Те нове, що творець вносить у музично-відчутний матеріал форми, додаючи з вибору того, що було раніше (причому особливого значення набувають той матеріал і ті прийоми, які залишилися без уваги... попередниками цього автора...), визначають цінність його особистої сутності, яка відтісняється відсутністю того матеріалу, яким він міг, але не побажав скористатися» [1, с. 396].

Розглянемо як поняття «стильне виконання» вживає Й.Гофман, розуміючи під ним таке виконання музичної п'єси, «в разі якого спосіб вираження абсолютно відповідає її змісту» [14, с. 63]. Видатний піаніст і педагог спеціально відзначає той момент, що «...спосіб вираження слід шукати й знаходити для кожної п'єси окремо, хоча б навіть йшлося про

декілька п'єс, написаних тим самим композитором» [14, с. 64]. Як приклад Й.Гофман зазначає: «Якщо вам вдалося зіграти стильно один твір композитора, то це жодним чином не свідчить про те, що ви зумієте так само добре виконати будь-який інший твір, автором якого він є. Хоча загалом манера його письма може бути однаковою в усіх його творах, однак, різні його п'єси помітно відрізнятимуться одна від одної» [14, с. 64].

Отже, незважаючи на спільне в точках зору Л.Гаккеля, Б.Яворського, Й.Гофмана на «стильну гру», «стильне виконання», виявляються й істотні відмінності, суть яких полягає в співвідношенні двох взаємозалежних, але різних за рівнем і значенням понять – «стиль» і «стилістика». Розглянемо їх окремо. Якщо «стиль» – фундаментальна музично-естетична категорія, в центрі якої перебуває фігура творчої особистості, що є «носієм» усієї складної ієрархічної системи музичного стилю, згідно з В.Холоповою, «сходів стильової ієрархії» [59, с. 223], то «стилістика» в рамках стилю є системою формально-мовних прийомів, типових для того або іншого рівня стилю. У цьому й полягає відмінність «стилю» від «стилістики». Поняття «стилю» відбиває «загальне» на рівні індивідуального й оригінального і відрізняється, на думку В.Холопової, двома найважливішими визначальними ознаками, які доповнюють одна одну: «...стиль має внутрішню цілісність, замкненість і є відмежованим від інших стилів» [59, с. 222]. Стилістика ж – це конкретно-мовна реалізація різних аспектів і рівнів стилю. Є.Назайкінський відзначає: «...у рамках стилістично окремого музичного твору національні й історичні стилі, як і жанрові, найчастіше виникають у вигляді узагальнених засад, за кожною з яких стоїть безліч конкретних ознак, форм, образів» [42, с. 208]

Отже, «стильна гра» (Л.Гаккель) і «стильне виконання» (Й.Гофман) виникають на перетині «стилю» й «стилістики». У «стилістично окремому музичному творі» (Є.Назайкінський) мовні засоби виразності постають як даність, але містять у собі й ту «ауру» стильової ієрархічності, про яку пише В.Холопова. Завдання виконавця – не тільки «донести» твір до слухача, але й



розкрити виразний потенціал, закладений у його мові та формі. У такому разі, слід зважати на специфіку виконавського стилю, який не може не бути пов'язаним з іншими «стилями», насамперед, композиторським, а також жанровим, національним, епохальним, на основі яких створюється як сам композиторський твір, так і його «виразне» виконавське розшифрування.

Згідно з О.Катрич, «...індивідуальний стиль музиканта-виконавця – це відповідна до специфічності його музичного світобачення система виразних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує як опорний фактор переінтонування різних композиторських стилів» [24, с. 9]. Найчіткіше діалектика «стилю» й «стилістики» виявляється в «стильній грі» тих виконавців, які відтворювали музику стародавніх епох. Так, В.Ландовська вже на ранніх етапах свого творчого шляху виявилась «акумулятором» ідей і характерних ознак еволюції клавірного мислення. Для неї головною у творчості була настанова на глибинні принципи клавірної культури як художньо-творчого феномену, а не стилізація під ту або іншу манеру композиторського письма й виконавства.

Якщо говорити про особистості, що вплинули на творче становлення В.Ландовської, то тут звичайно згадуються Й.С.Бах, В.-А.Моцарт, Г.Ф.Гендель і Д.Скарлатті. Зокрема, В.Ландовська, згадуючи ці імена, порушує питання про попередників шопенівського фортепіанного стилю, й навіть дійшла щодо цього приводу доволі несподіваних для неї самої висновків: «Я тривалий час не наважувалася визнати те, що завжди підсвідомо відчувала. Звикнувши піддавати будь-яке явище об'єктивному аналізу з позицій логіки, я відмовлялася припустити те, що здавалося мені дедалі зрозумілішим. Я намагалася знайти незаперечні докази. Марно. Не можна було відшукати жодного свідчення того, що Шопен, перебуваючи в Парижі, знав і вивчав будь-які п'єси французьких старовинних композиторів або відчував їхній прямий вплив. Нічого цього не було» [33, с. 212].

Аналізуючи праці Ф.-І.Фетиса й І.Мошелеса, які вийшли друком між 1800 і 1850 рр. у Франції, В.Ландовська відзначає, що в них «навіть чи був

інтерес до клавесина і його майстрів. Отже, Шопен майже напевно нічого не знав про Шамбоньєра, Куперена й Рамо, хіба тільки йому випадково були відомі якісь окремі п'єси того або іншого старовинного автора» [33, с. 212].

Важливим є порушення В.Ландовською такого питання як «Що спільного в «співака Польщі» зі старовинною французькою клавесинною музикою, зокрема Ф.Купереном?» Відповідаючи на це запитання, В.Ландовська звертається до глибинних засад шопенівського стилю, що втілені в його творчій особистості як в особливому індивідуально-творчому феномені. Водночас паралель «Куперен-Шопен» дозволяє сприймати контекст світової клавірної культури як безперервного цілісного історико-художнього явища, в якому історичні, національні й індивідуальні стилі композиторів та їхніх шкіл є елементами, «витками» загальної діалектичної спіралі. Так, у французькій музиці дослідники завжди відзначають перевагу «розуму над почуттям», сувору, розписану в деталях архітектоніку форми, яка особливо спостерігається в мініатюрах та їхніх циклах. Водночас, у стилях клавесиністів наявна мобільна імпровізаційність, що помітно, наприклад, у тих же самих «нетактованих» прелюдях Ж.-Ф.Рамо. Французькі клавесиністи надавали переваги одному інструменту, хоча самі ці інструменти були різними, поєднаними лише клавірною природою (клавесин – щипковий інструмент, фортепіано – ударний). Однак ця відмінність (і подібність) не перешкодила і Ф.Куперену, і Ф.Шопену видобути із цих інструментів «найпіднесенішу, найблагороднішу музику» [33, с. 213].

У своїх спогадах Ванда Ландовська відмічала: «Оскар Бі написав колись: «Ландовська грає старих майстрів так, неначе Бетховена ніколи не існувало». Такий вияв поваги завжди був лесний мені, але я ніколи не приймала його занадто серйозно. Мене дратує, коли я чую: «Якщо б Бах або Моцарт мали можливість чути вас, які щасливі вони були б!» Одразу ж згадується, як Шопен якимось спитав Ліста, тільки-но зігравшого один із шопеновських ноктюрнів: «Чия це п'єса?» Жодного разу у ході роботи я не

казала собі: «Це мало в той час звучати так-то». Чому? Да тому, що я впевнена: те, що я роблю в області барвистості, реєстровки та ін., дуже далеке від історичної дійсності. Пуристам, які кажуть мені: «Це робилось таким-то чином, ви маєте це враховувати» та ін. я відповідаю: «Залиште мене у спокої. Критикуйте скільки завгодно, але не кричіть. Мені потрібні спокій, тиша та лиш ті зерна іронії та скепсису, які необхідні для наукового дослідження, як сіль для їжі». Я ніколи не намагалася буквально відтворити те, що робили старі майстри. Я вивчаю, я скурпулезно вивчаю, я люблю, і я відтворюю. Засоби не мають значення. Я повторюю за ієзуїтами: «Результат виправдує засоби». Коли я випрацьовую, наприклад, реєстровку, то шукаю ту, що здається мені логічною, гарною та найбільш повно виявляючою бахівську просодію шляхом зміни реєстрів в потрібних місцях. Я розумію, що розташування реєстрів на клавесинах бахівського часу деяким чином відрізнявся від диспозиції на моєму «Плейелі». Але мене мало турбує, що для того, щоб досягнути бажаного ефекту, я використовую не точно ті ж засоби, що були у розпорядженні Баха».

Велика частина критики, яка діставалася на долю клавесиністки, зазвичай носила хвалебний характер. Однак ті, хто висловлював своє захоплення її грою, не обов'язково розуміли, що саме вона робить. Після сольного концерту Ванди Ландовської в Таун-холі один з провідних критиків написав: «У Партії Баха до мінор вступна Симфонія, Рондо і Каприччіо були виконані, як і очікувалося, з артистичною майстерністю. Але дивні вільності були допущені в Аллеманді і Сарабанді з цього твору, яким мадам Ландовська, ймовірно, знайшла виправдання, але які залишилися непоясненими в анотаціях до її програми. Одним з таких нововведень стала ритмічна зміна в темі аллеманди».

У тій же самій програмі В.Ландовська виконала в пунктирному ритмі і Аллеманду Рамо і Куперена, як, втім, і їх сарабанди. Але, як зауважила клавесиністка, «критик не помітив цього, оскільки не знав цих п'єс». На чому ж критики засновують свої зауваження? З чим вони порівнюють? Вони

судять, виходячи з того, що чують в концертних залах, на публічних конкурсах або в класах, де інструменталісти розучують свої п'єси точно так, як свого часу вивчили їх педагоги. Критика стоїть на тому ж рівні, що і виконання. Ось чому критики чують тільки ступінь віртуозності і очевидні особливості п'єси – ті, які вони в змозі розрізнити. Додавання, подібні зробленим В.Ландовською в Симфонії з до-мінорної Партити, тонкощі орнаментики, регістровкі та інше – все це від них вислизає. Отомні слова. Прочитайте будь-який критичний відгук про клавесиністку і замініть "Ландовська « на ім'я іншого виконавця – до нього це підійде так само. Чому? Тому, що критик не помічає те, що характеризує саме виконання. Це професійна хвороба.

Багато хто любить характеризувати Ванду Ландовську як покійного і відданого слугу старих майстрів. Таке припущення не відрізняється великою чуйністю. Як казала сама В.Ландовська: «Я не покійна і не віддана, хоча по своєму люблю старих майстрів.» Критики нападали на неї за те, що вона не грала ноту з крапкою в темі першої фуги «Добре темперованого клавіру», за те, що не завжди звертала увагу на лігу там, де вона відзначена, і головним чином за те, що додавала прикраси і ритмічні зміни, а також за регістровкі, які не завжди могли бути зроблені на клавесинах того часу. Але насправді у інтерпретаціях Ванди Ландовської допущено і багато інших вільностей, що залишаються непоміченими, хоча за словами самої виконавиці таких маса і вони дуже сміливі. Адже легко помітити місця, де не виконані точки, ліги або прикраси, наявні в уртексті. Але де вуха, які можуть розпізнати прихований витриманий органний пункт, наприклад, в прелюдії фа мажор, який відновлюється, або в прелюдії соль мінор (такти 3 і 6)? А що сказати про «Дзвони» Вільяма Берда, виконувані на плейелєвському клавесині створеному Вандою Ландовською? Не чекайте скурпулезного прочитання. Здається ніщо на світі не могло б перешкодити виконанню тексту в її баченні, розумінні і відчутті. Безсумнівно, всі, включно з відомою клавесиністкою були б здивовані, почуй цю п'єсу у виконанні музиканта

шекспірівського часу на інструменті того періоду. Але ж, Ванда Ландовська не збиралася спекулювати на тому, що таке ніколи не зможе відбутися. Дійсно, у верджінала Вільяма Берда було мало реєстрів, але треба згадати, що його слухали в концерті головним чином разом з дудками, трубами, лютнями і так далі. А все це робило музику надзвичайно барвистою.

Існує велика різниця між вільностями, що вимагалися від виконавця в XVII–XVIII століттях, і на той час, сучасними транскрипціями піаністів, більшість з яких, на жаль поняття не мали про те, що це були за свободи.

Якщо, з одного боку, багатьох з нас відштовхують перебільшення і рев – наслідок поганого смаку, то, з іншого боку, також мають виводити з себе якраз і фальшива стриманість. Як писала у своїй книзі Ванда Ландовська: «Я визнаю любов до цілісного, оголеного тексту, який встає з тиші, оточеному мовчанням, необтяженому виконавськими вказівками типу «*allegro giocoso, adagio appassionato*» (швидко і радісно, повільно і пристрасно (італ.)) Але страх додати ноту, яка волає до цього, або боязнь виконати прикрасу, коли його теоретична розшифровка незадовільна, – все це породжене неправильним поданням про дух старовинної музики.»

Тверезість і стриманість мають на меті об'єктивне виконання тексту, в якому відсутня все суб'єктивне. Але чи не є тоді цей тон жалюгідної байдужості лише іншим – обхідним шляхом, який також призводить до суб'єктивності, оскільки стриманість ця навмисна і є лише симуляцією неупередженості.

Якщо спробувати застосувати таку «об'єктивність» до В.-А.Моцарта, людини складної – то пристрасному, то прохолодному, ніжному або лукавому, – великому в своїй простоті. Що стало б з його музикою? Що ж стосується Й.С.Баха, то випрямлення його примхливих, витіюватих, барокових ліній здається було б подібно перетворенню готичного собору в звичайний хмарочос.

На думку клавесиністки через теорію помірності, пущеною в хід якимось «погано вихованим артистом» [В.Ландовська], рядового слухача

охоплює підозрілість, як тільки бахівська фраза виявляється зіграною вільно. З цієї причини він думає, що стиль – це прямолінійність. І будь-яке відхилення від друкованого тексту рахує несумлінністю.

Інтерпретатори, які знають, як користуватися свободою, зустрічаються рідко. Але ще рідше – слухачі, яким відомо, що деякі вільності були узаконені і звичні в ті часи. Зазвичай невігластво таких людей робить їх агресивними.

Через манірність, вони бояться піддатися хвилюванню, яке може принести задоволення, або посміхнутися, слухаючи музику, звану старовинною. Іноді, як казала Ванда Ландовська – «заради жарту над ними», вона грала серйозно і нудно, аби вони «об'їлися серйозною і нудною музикою, щоб потім вони могли випробувати «гідність краси». Але її любов до музики виявлялася сильніше і брала гору над спокусою містифікації, тому вона вважала за краще дати їм стусан, ніж «перетворюватися в ряженую».

На думку великої клавесиністки, в руках деяких піаністів променисті п'єси, діонісійська радість чи очевидний динамізм перетворюються в шепіт, ласку, солодкуватість або манірні посмішки. Це часто трапляється з сонатами Скарлатті, які стають кокетливими дрібничками. Багато скрипалів впадають в надмірне використання *portamento* і тим самим позбавляють цей нюанс істинного значення. Ванда Ландовська: «Мені огидний спосіб запобігання перед публікою шляхом солодкої і холоднокровної улесливості. Це те саме що віроломність.» [32, с. 76] Адже дуже часто нескінченне *pianissimo*, щебетання в рожевому і блакитному кольорі подобається середнім слухачам, смаками яких керують зазвичай відомі та провідні критики.

Багато хто каже про чистоту В.-А.Моцарта і простоту Й.Гайдна або Ф.Куперена. Але ж простота не означає скудність, бідність і невігластво. Коли говориться про «ясність Моцарта», усі думатимуть про бездоганні записи його пера, на його чистому, мов кришталь, листі, але в такому разі ми забуваємо, що саме виражає його музика. Музика В.-А.Моцарта, навіть коли вона пройнята любовною чуттєвістю, завжди залишається чистою.

На думку Ванди Ландовської, простота може обернутися примітивністю для грубої людини, яка бачить і грає тільки те, що написано. Але не для того, хто наважується, мріє, розмірковує, пускається в безрозсудні авантюри і повертається закривавлений, розбитий, з пораненим серцем, але щасливий і збагачений. Потім, поступово їм опановує спокій, все стає зрозумілим, зайве відпадає. Мало-помалу з'являється та сама простота. Ця простота має властивість резонувати, через неї чується все, що було відчуте і пережито. Адже не завжди необхідно ставити всі крапки над «і». Інколи достатньо прийти до усвідомлення і дати це відчуте через легку і прозору тканину, яка не тисне, а лише іскриться і колишеться, створюючи спокій і ясність.

Польська клавесиністка вважала, що трагедія інтерпретації старовинної музики полягає в тому, що музика ця заточена в концертні зали, музикознавчі конгреси або консерваторські класи. Якщо ж винести її з цих шановних, але нудних місць на свіже повітря, стряхнути з неї забобони і пожвавити мертву букву старих трактатів – вона оживе. Адже музика потребує повітря, сонячного світла і свободи. Тільки тоді вона відкриє всі свої вражаючі секрети.

Погляди В.Ландовської на інтерпретацію виражені такими словами – «бути інтерпретатором». Інтерпретація, на думку В.Ландовської, – це дивна і небезпечна подорож в невідоме. Невідоме, незалежно від того, наскільки добре знайомий автор або наскільки твердо вивчений напам'ять твір. Що є правдою в інтерпретації? Чи має бути там автентичність або буквалізм? Можливо, інтерпретація повинна бути суб'єктивною?

Дуже часто вираз «індивідуальна інтерпретація» вживається замість більш підходящого «індивідуальна гра». У кожної людини більш-менш індивідуальна манера гри. Той, хто налягає на клавіатуру всією вагою корпусу, досягає, очевидно, іншої звучності, ніж той, чиї пальці легко ковзають по клавішах. Дехто використовує силу плеча, всієї руки або передпліччя, в той час як інші знаходять її в зап'ясті або в незалежності

пальців. Одні виконавці культивують *jeu perle*, інші прагнуть лише до *tour de force*. У піаніста по природі нервового гра завжди буде, що називається, «грубого помолу» – неврівноваженою, з великою кількістю фальшивих нот. Тобто наявність індивідуальної манери гри не є заслугою виконавця. Що ж стосується індивідуальної інтерпретації, то це щось таке, що на думку В.Ландовської зустрічається вкрай рідко. Якщо дати невідомий твір хорошому музиканту, то можливо, він зіграє його на власний розсуд. Але якщо це твір Бетховена чи Шопена, можна бути впевненими, що він зіграє його в тій манері, яку засвоїв від свого вчителя. Чим більше вправний він буде в своїй професії, тим більше відчутний гніт багатьох років тренування. І чим більше чутлива його душа, тим більше вражень, отриманих в юності, вкорениться в його уявленні. Цими враженнями стануть спогади про інтерпретації великих віртуозів, яких він чув. Щоб змусити наші пальці проводити інші динамічні відтінки, потрібні величезні зусилля такі ж, як для того, щоб спонукати наші душі і серця сприймати і відчувати інакше, ніж ми звикли. У процесі інтерпретації виконавець опиняється перед дилемою: творчість або рутина. Новий твір має створюватися різними виконавцями так само, як і самим автором. Виживає лише одна з цих інтерпретацій, не обов'язково найкраща. Найчастіше нею виявляється та, що поширюється найбільш модним виконавцем і передається його учням і учням його учнів. Саме так сталося з Шопеном. Шопен у виконанні молодого покоління піаністів тих часів вже не несе свіжості відкриття, оскільки вони сприймають його крізь призму виконання всіх його більш-менш знаменитих інтерпретаторів.

Для того щоб неупереджено судити про інтерпретацію виконавця, не потрібно знання даного твору в будь-якому виконанні. Але хто може уявити собі твір в його незайманій чистоті, вільним від будь-яких коментарів, з одного лише читання нот? Чи може існувати хоч одна добре відома музична фраза, до якої не прилипло б *accelerando* (прискорення темпу) Тосканіні або *rubato* іншого диригента? Польська клавесиністка вважає, що тільки



проживши довгий час в тісному контакті з музикою даного композитора, виконавець в змозі ясно відчутти, що ті чи інші аксесуари привнесені в неї інтерпретатором – будь вони конгеніальні їй чи ні.

Музиканти ХІХ–ХХ ст., особливо виконавці, прокладають свій шлях в царстві старовинної музики так, ніби потрапили на невідому землю. Вони не наважуються ризикнути використовувати метафору або образність – якою б підходящою вона їм не здавалася. Туманне уявлення про фарби і характер тієї епохи зупиняє їх на кожному кроці і робить боязкими. Їх інтерпретація зводиться до застиглої формули, що іменується зазвичай «абсолютною музикою».

Виконавці недостатньо усвідомлюють першорядної важливості ґрунтового вивчення будови п'єси, необхідного для її відтворення. Адже музичні форми не існують самі по собі. Деякі з форм – ті, що були нововведенням в свою епоху, – вже не є ізольованими в чисто теоретичній області. Навпаки, вони найтіснішим чином пов'язані з генієм, який, створюючи їх, підкорявся вимогам своєї власної натури.

Ніхто нічого не винаходить. З'являються нові течії та впливи, вони розвиваються, додається нова риса, і несподівано люди переконуються, що оновлення подібно відродженню. Великі люди не були новаторами, зайнятими виключно технічними відкриттями. Якщо вони дійсно вносили якісь зміни в встановлену форму, то аж ніяк не з бажання створити щось дивовижне, а з гострої потреби їх генія. І тоді таке відкриття є істиною, яка завжди існувала і яку хтось несподівано і з подивом бачив.

Коли хірург оперує, то життя або смерть пацієнта поставлена на карту. Коли виконавець грає, відбувається те ж саме – життя або смерть п'єси знаходиться в їх руках, на жаль, найчастіше безпорадних.

Ванда Ландовська вважає, що письменник, який інтерпретує життя, або художник, який інтерпретує природу, не більш великі творці, ніж той, хто інтерпретує Й.С.Баха, Ф.Куперена або Ф.Шопена. На перший погляд це висловлювання може навіяти думку про честолюбну самовпевненість. Але чи

не є це дійсно творчий процес – процес щеплення на чимось вже сформованому, приєднання до вже існуючого комплексу і творення на вже створеному? Сила і чари музики укладені в її невловимості і безмежності. Вона викликає образи, але залишає вільними в їх виборі, пристосовуючи їх для нашого задоволення. Польська виконавиця казала, що завжди страждає від подиву, який часом переходить в потрясіння, коли розглядає ілюстрації в книзі, хоча й знає серед них надзвичайно гарні. Але не дивлячись на це, вони зовсім відмінні від уявлень, які передбачила її власна фантазія. І тоді вона з сумом думала про те, що пропонує своїм слухачам. Адже темпи, обрані реєстровки, фразування і таке інше – все це настільки ж суб'єктивно, як ті ілюстрації. Звичайно, коли справа дійде до порівняння, автору легко буде виправдати вибір власних «ілюстрацій» у виконанні твору.

Дуже захоплююче досліджувати характер любові музиканта до твору, який він інтерпретує. Цікаво, але також і тривожно. Чи необхідно знати музиканта особисто, щоб, розпитуючи його, поставити діагноз? Невже він не проявляє себе в грі? Невже він, в міру розвитку, не демонструє доказів своєї любові, даючи тим самим ключ до розуміння причин його вибору? Такий доказ може виявитися таким, що лякає визнанням.

Ванда Ландовська: «Я думаю про бідну публіку, віддану у владу найсуперечливіших інтерпретацій. Жодну з них вона не розуміє, але завжди аплодує.» [33, с. 220] Польська клавесиністка відсікала інтерпретації інших виконавців. Вона домагалася більшого, слухаючи свої власні. Критика, подібно милосердя, за її словами, починалася вдома. Адже найсуворішим суддею виконавця завжди має бути він сам.

Ванда Ландовська засновувала свої інтерпретації на кількох історичних фактах, на вивченні, аналітичному порівнянні і, нарешті, на досвіді. Живучи в найтіснішому контакті з творами композитора, вона намагалася перейнятися його духом, все з більшою легкістю слідувати за ним в світі його думок, знати їх «напам'ять». Так, щоб бути в змозі негайно розпізнати, коли В.-А.Моцарт знаходиться в гарному настрої або коли Й.Гайдн бажає

висловити щирю радість. Вона хотіла знати, коли Й.С.Бах лютує і пригорщнями кидає шістнадцяті в обличчя уявному супернику або яскравими розсипами розкидає арпеджіо, як робить це в хроматичній фантазії. Її мета полягала в тому, щоб домогтися такого ступеня злиття з композитором, коли для розуміння його найменших намірів, найтонших нюансів його думки не треба робити ніяких зусиль. Коли знаєш, що саме має на увазі В.-А.Моцарт, якщо звертається до тональності ми-бемоль мажор. У розпорядженні інтерпретаторів маса моментів для порівняння в самих різних творах. Можна їх вивчати, спиратися на них, можна витягти з них безліч висновків. Почерк, спочатку нерозбірливий, стає зрозумілим. Тоді вона опиняється в стані уявити собі текст, реконструювати його. Один лише погляд на графічне зображення п'єси говорив їй про темп і характер даного твору. Але, на її думку, це можливо лише в тому випадку, якщо «скрупульозні вуха» (вираз Св. Августина) знаходяться в настільки безпосередньому контакті із самою суттю, що може спалахнути іскра.

Не потрібно залишатися в невіданні про предмет своєї любові, адже любов стимулює дослідження, поглиблення, проникнення в таємницю, і ламає печатку цієї таємниці. Подібна таємниця існує для тих, хто не розуміє, але вони-то про це і не знають. Той, хто шукає ж, люблячий, навпаки, після кожного свого відкриття усвідомлює, як мало він знає.

Ванда Ландовська вважала, що для того щоб бути інтерпретатором, необхідно мати образне мислення. Чим багатше уява, тим більше чується можливих звучань. Але ще виконавець обов'язково повинен шукати кошти для втілення цих фантазій. Відома клавесиністка у своїй грі підкреслює драматичність, маючи на увазі буквально значення грецького слова «драма» – тобто «дія».

Дослідники відмічають, що є галузь, де в інтерпретації вона уникає логічної аргументації. Це яскрава мальовничість виконання. Саме до неї виконавці інстинктивно відчували недовіру. Вони визнавали її у Д.Скарлатті або Ф.Куперена, але відкидали у Й.С.Баха. Стівосвно В.Ландовської вони

відмічали, що безумовно, потрібно гарне виховання для того, щоб дозволити собі деяку інтимність у відносинах з великими людьми, і разом з тим, щоб не «впасти в нешанобливу фамільярність».

В багатьох статтях відмічається, що в її грі та трактуванні завжди є каркас, хоча вона вже не дбає про правила інтерпретації. В.Ландовська порівнює те, що робить, зі стилем танцівниці, подібній великій Аргентині, або імпровізаціями гарного джазового ансамблю. «Я досягла тієї межі [це було написано 13 квітня 1952 року], коли розтерзала б на шматки будь-кого, хто наважився б сказати мені: «Змініть то-то і те-то в вашій інтерпретації». Від моєї колишньої поміркованості не залишилося нічогосінько. Якби сам Рамо повстав з могили і зажадав від мене будь-яких змін в моїй інтерпретації його «Принцеси», я б відповіла: «Ви дали життя цій п'єсі. Чудово. А тепер дайте мені побути з нею наодинці. Вам нема чого більше сказати. Ідіть!» Я немов тигриця, яка захищає своїх дитинчат. Я знаю, що, граючи «Принцесу», допускаю неймовірні вольності. Але ж Рамо сам імпровізував цю п'єсу під час весільних урочистостей. Чому б і мені не зробити того ж?», – запитує Ванда Ландовська [33, с. 230].

На переконня В.Ландовської, ідея об'єктивності є утопічною. Ймовірність того, що музика будь-якого композитора може зберегтися в недоторканності, пройшовши через життєві складності – оптимізм або флегматичність – того чи іншого виконавця дуже мала. Проте, виконавець може сам обмежити себе, залишаючись в тіні. «Чи права я, підносячи п'єси, які граю, на такі висоти? Не знаю. Але в одному впевнена: я не піду на поступки», – так вважала польська клавесиністка – Ванда Ландовська.

Як епохальне явище у світовій клавесинній культурі, В.Ландовська персоніфікує один з найвищих етапів її розвитку. Клавесинна культура як художньо-творча система характеризується наявністю: музично-клавірних цінностей (клавірні твори та їхні інтерпретації); усі види діяльності по створенню, збереженню, відновленню, трансформації, поширенню, засвоєнню цих цінностей; усі суб'єкти зазначених видів діяльності;

спеціальні інститути й установи, що забезпечують цю діяльність і підготовку виконавців.

Підсумовуючи сказане у підрозділі повернемося до проблеми стилю. Відома бюффонівська аксіома «стиль – це людина» стосується й композитора, і виконавця як творців музики. Однак глобальний характер, властивий будь-якій аксіомі, розкривається лише в певному контексті. Стиль – це людина, яка має певні особистісні якості, що живе в певну епоху, взаємодіє у своїй творчості з культурою не тільки цієї, але й минулих епох, нарешті, яка має талант або геніальність, що розкриваються по-різному на різних етапах творчого шляху виконавця. Стосовно стилю у виконавстві Г.Шохман відзначає: «...усі розхожі формули й рубрики типу «композитор і виконавець», «нотний текст і інтерпретація», «виконавський стиль» є не що інше, як часткові прояви загальної проблеми «...взаємодії часів і особистостей, сформованих цими часами» [66, с. 8]. На думку Г.Шохмана, невідомо, як конкретно здійснювалася ця взаємодія в музиці, яку створювали, та виконували майстри минулого, в результаті чого, «...взаємодія особистостей зазвичай підмінюється взаємодією стилю та шкіл. З одного боку, на нас тиснуть усталені уявлення про музичні епохи та стилі із жорстко сформульованими характеристиками творчості окремих композиторів, з іншого – з дитинства засвоєні правила й навички, озвучування основних стилів, вироблені тією або іншою виконавською школою» [66, с. 9].

На наш погляд, усе сказане повністю стосується В.Ландовської як виконавця. Риси її особистості, відбиті у творчості, утворюють з останнім буттєво-художню двоєдність. Це визначає для інтерпретаторів музики клавесиністів важливість усвідомлення того художнього факту, що творчість В.Ландовської є особливою «еманацією» «музичного звукоспоглядання» композиторів-клавесиністів. Тип цього споглядання для В.Ландовської визначається як суто ліричний, суб'єктивний, інтровертний, камерний, який в глибині містить передумови драматизму, масштабної філософічності, високих узагальнень. Це й характеризує особистість і творчість

В.Ландовської як найважливіший етап у розвитку світової музичної культури, що залишається актуальним для сучасності.

### **2.3 Традиційне і новаторське у виконавській творчості В.Ландовської**

Питання традиції і новаторства завжди були наріжними в будь-якому виді мистецтва і розглядаються науковцями в діалектичній єдності. Будь-яка художня традиція своїм корінням сягає в минуле і, разом з тим, є основою майбутнього розвитку. Кожна епоха та її навколишній соціум привносять в колишні традиції щось нове. Таким чином, через заперечення минулого відбувається їх постійне оновлення. Оновлення традицій минулого в музично-виконавському мистецтві завжди тривалий і творчий процес. Його рушійними силами є і композитори, і виконавці. Композитори кожної епохи (багато з яких були прекрасними виконавцями), привносячи новизну в музику минулих часів (зміни стилю і музичної мови), збагачували сформований інтонаційний словник, який, зберігаючись у слуховій пам'яті музикантів, перетворював виконавське мистецтво. Кожен виконавець, орієнтуючись на текст, що об'єктивно існує, по-своєму його прочитував (інтерпретував), знаходячи оригінальні засоби і прийоми виразності, які змінювали звичний звуковий образ твору, виявляли нові грані художнього змісту. Часом потрібно чимало часу, щоб незвичайне, нестандартне тлумачення твору знайшло переконливість і право на сценічне існування.

Історія концертного виконання клавірної музики ранньокласичного стилю належить до кінця XIX початку XX століття. Першими її видатним інтерпретатором виступив Феручіо Бузоні і В.Ландовська. Вагоме місце в творчості В.Ландовської займає інтерпретація музики французьких клавесиністів.

Звернення до проблеми виконання старовинної клавесинної музики В.Ландовською можна пояснити тим, що вона є однією із складових

репертуару багатьох виконавців. Вона є необхідною для всебічного музичного розвитку піаніста, адже дозволяє розширити діапазон його слухових уявлень, засвоїти складні, дуже різноманітні технічні прийоми, а також пізнати особливості педалізації. До програми концертів найчастіше включаються твори італійських та французьких композиторів першої половини XVIII століття: Д.Скарлатті, Д.Чимароза, Ж.Дандріє, Л.Дакена, Ф.Куперена, Ж.Рамо. Значно рідше виконуються твори Ф.Дуранте, Б.Марчелло, а також композиторів XVII ст. – Ж.Шамбоньєра, Л.Куперена тощо.

Пояснити це явище можна тим, що в першій половині XVIII ст. клавесинна музика досягла найвищого ступеня свого художнього розвитку, особливо у творчості Д.Скарлатті, і наблизилась за багатьма своїми стилістичними ознаками до нового гомофонно-гармонічного стилю. Перехід до цього стилю спричинив народження нових музичних форм. На заміну улюбленим жанрам поліфоністів – прелюдіям та фугам, сюїтам, партитам, фантазіям та капричіо – прийшли самостійні розгорнуті п'єси, різні за характером. Типові для поліфонічних сюїт протиставлення контрастних танцювальних жанрів поступово призвели до зародження сонатної форми, відмінними рисами якої стали зіткнення та розвиток кількох образних сфер. Зміни форми та образної сфери викликали до життя нові засоби музичної виразності. Музична мова стала більш тонкою, фактура – прозорою, функції мелодії та гармонічного супроводу чітко відокремилися. Жанр сонати набув у клавесиністів нового музично-художнього втілення. Образно-тематичний матеріал сонат увібрав в себе характерні риси відомих та популярних у той час танцювальних і поліфонічних жанрів. Невеликі масштаби сонат урівноважувались чіткістю композиційної структури, виразною значущістю мелодичних, гармонічних моментів, ритмічною, артикулятивною, відсутніми раніше технічними формулами. На перший погляд музика клавесиністів проста, її можна вільно та легко «читати з аркуша». В дійсності вона містить

великі виконавські труднощі, вимагає гарного володіння багатьма видами техніки.

Велике значення для В.Ландовської мало питання виконання клавесинних творів на фортепіано, що, на її погляд, являє собою суттєву складність навіть для зрілого музиканта, перш за все тому, що звук сучасного рояля дуже відрізняється від клавесину. Але, на думку музиканта, під пальцями гарних виконавців ці твори можуть чудово звучати, слід лише знайти прийоми звуковидобування, які б найкраще втілювали художню ідею твору. Звучання клавесину, через відсутність демпферів, було дещо різкуватим, що свідчить на користь застосування педалі. Поєднання легкої педалі із загостреним звуковидобуванням, безумовно, створює гарний акустичний ефект. Не маючи розвинутих виконавських навичок не можливо домогтися блискучих результатів у виконанні творів клавесиністів. Проте, залучати молодих виконавців до вивчення клавесинної музики, вважає виконавиця, яка є значним шаром музичної культури, необхідно, адже вона виконує і художню, і інструктивну роль, підготовлюючи юних музикантів до виконання класичних фортепіанних творів.

На думку В.Ландовської, програми старовинної музики можуть бути збагачені творами Д.Чимарози, що позначені чудовою музикальністю та простотою викладення. Д.Чимароза, як і Д.Скарлатті, працював у жанрі клавесинної сонати. Він створив 32 сонати для чембало. Музика сонат Д.Чимарози відрізняється доступністю музичної мови, пронизаної народно-пісенними інтонаціями (що є таким природним для композитора, який присвятив себе оперній творчості), танцювальними ритмами (соната-сициліана, соната-*alla francese*, тобто у характері контрдансу). Взагалі, прийоми фактурного викладення є типовими для клавесинної музики: широке використання інструментальних штрихів і контрастної артикуляції, подрібнена структура фразування та ясний тематизм, помірна сила звучності та динаміка «луни». Виконання сонат Д.Чимарози, на переконання В.Ландовської, підводить учнів до розуміння основних принципів педалізації



клавесинних творів. Вибір педальних прийомів залежить від музичної «конструкції» сонат і характеру руху. Більша частина сонат Д.Чимарози написана у темпі Allegro і має світлий, життєрадісний заряд. Одні з них побудовані за принципом контрастної поліфонії (№2 B-dur, №4 G-dur), інші містять риси гомофонно-гармонічного стилю (№10 B-dur, №14 D-dur, №18 As-dur). У цих сонатах педаль можна не використовувати, аби увага учня зосереджувалась на артикулятивних, штрихових, динамічних моментах.

Як вже зазначалось, студіювання сонат Д.Чимарози є гарною підготовкою до опанування сонат Д.Скарлатті. За свідченням В.Ландовської, сонати Д.Скарлатті по праву вважаються шедеврами клавесинної музики. У сонатах для клавесина цей композитор проявив свій самобутній, яскраво-індивідуальний стиль, що вирізняється невгамовною фантазією, новим сонатно-гармонічним мисленням, цікавими віртуозними знахідками, завершеністю й повнотою художніх образів. У творах Д.Скарлатті можна знайти майже всі засоби сучасного піанізму (багато з них на той час тільки-но зароджувались) – це мелізми, гамоподібні пасажі, арпеджіо, репетиції, стрибки, подвійні ноти. Для отримання вірного характеру виконання, виконавцю необхідно почути жанрову природу сонат, вміло розосередити динамічні відтінки, відчутти та утримати протягом усього твору наскрізну темпо-ритмічну пульсацію, співставити різні типи звучання та артикулятивні моменти, широко використовувати прийоми педалізації.

Слід зазначити, що у концертному репертуарі твори клавесиністів початку XVIII ст. займають досить значне місце. В зв'язку з цим, В.Ландовська наголошує на застосуванні правої та лівої педалі у сонатах Д.Скарлатті. На її переконання, педаль найчастіше береться коротка та неглибока і підкреслює ритмічні елементи твору, артикуляцію, динаміку. Кантиленні сонати вимагають частішого застосування педалі, ніж сонати віртуозного, блискучого плану. Паузи (за деякими винятками) достатньо реальні, їх не слід прикривати педаллю. Трелі у клавесинних творах

потребують легкої педалі. Завдяки їй звучання стає тремтливішим та легкішим (Д.Скарлатті. Соната G-dur)

Іноді, зазначає В.Ландовська, можна трохи «зафарбувати» педаллю мелодичні фігурації, які звучать на фоні витриманих гармоній. Подовжена неглибока педаль у сонаті f-moll Д.Скарлатті художньо виправдана через те, що вона створює звуковий серпанок, той самий, «затуманений», який є характерним для звучання деяких клавесинів (Д.Скарлатті. Соната f-moll).

Важливу роль у виконанні клавесинних творів, за свідченням В.Ландовської, відіграє ліва педаль. На її погляд, зміна гучностей не повинна бути дуже частою, краще, якщо регістрові фарби поширяться на більш або менш довгі музичні побудови, що відповідає клавесинній природі музики (а також сучасній манері виконання старовинної музики). Так, у сонаті Д.Скарлатті G-dur педаль *una corda* відтінює мінорний 4-такт від мажорного.

Велику увагу надавала В.Ландовська виконанню мелізмів. У сонатах Д.Скарлатті зустрічаються різні види мелізмів (морденти, форшлаги, трелі) та неакордових звуків (аподжатура, затримання). Довгі трелі дуже добре звучать на педалі. Якщо після трелі звучить нахшлаг, тоді на нього педаль знімається (Д.Скарлатті. Соната c-moll). Морденти, які звучать на прохідних нотах мелодичних фігурацій, педалі не потребують (Д.Скарлатті. Соната d-moll). Необхідно звернути увагу на таку пораду В.Ландовської: повільна музика Д.Скарлатті без педалі втрачає свою тремтливість та регістрову забарвленість, тому нею можна користуватись часто, враховуючи мотивні та артикулятивні моменти (Д.Скарлатті. Соната a-moll).

Значне місце у творчому доробку В.Ландовської посідає інтерпретація італійської та французької клавесинної музики. Розглянемо їх особливості.

Італійська та французька клавесинна музика розвивалися паралельно, разом збагачуючи одна одну, але, незважаючи на це, кожна з них мала своє власне «обличчя», свої особливості письма та жанрові вподобання. Італійську музику вважали насиченою лірико-драматичною експресивністю, французьку – дещо стриманою та помпезною, з цим не можна не погодитися.

Музика французьких клавесиністів носила світський характер, тому що вона «обслуговувала» придворно-аристократичні салони. «Галантний» стиль життя, від перук до вкритих інкрустаціями та малюнками клавесинів, винайшов відбиток в уяві музикантів та художників того часу. На початку XVIII ст. улюбленим жанром французьких клавесиністів була мініатюра. З-під пера Ф.Куперена, Ж.Рамо, Ф.Дандріє, Л.Дакена виходили збірки, які склалися з танцювальних сюїт та програмних мініатюр. Їх відрізняла тонка майстерність художнього оздоблювання, яскрава образність, інтонаційне багатство, яке йшло від французької пісенності.

На думку В.Ландовської, у мініатюрах Ф.Куперена специфіка клавесинного письма доведена до ювелірної досконалості. Виконуючи твори Ф.Куперена, які повні мікромелодичних прикрас (мелізмів), треба слідкувати за тим, щоб педаль натискала не з першим звуком прикраси, а з останньою опорною нотою, тобто забарвлювала б вже чисте звучання (Ф.Куперен. Сарабанда). У мініатюрах рухливого характеру педаль «нечутна», достатньо «доторкнутися» нею опорних звуків (Ф.Куперен. Рондо).

Що стосується Ж.Рамо, В.Ландовська вважає, що успадкувавши у своїй творчості багато від Ф.Куперена, пішов далі у пошуках нової музичної мови. Його твори відрізняє яскрава виразність, щирість, поетичність. Ці риси зближують його з національними рисами вітчизняного клавесинізму, але розмах його творів виходив за межі камерності, в яких достатньо яскраво проявилися ознаки динамічного засобу розвитку, що визначило у якійсь мірі появу класичного стилю.

Аналізуючи клавесинні твори В.Ландовська відзначає, що про невдоволеність Ж.Рамо можливостями клавесину свідчить нотне письмо, яке «...має часом характер органного викладення, що вимагає більш повного, сильного звучання». [32, с. 98] З цієї ж причини, вірогідно, твори Ж.Рамо під час виконання на фортепіано втрачають менше, ніж твори інших авторів клавесинної музики. За свідчення музиканта, фортепіанна педаль дає нове життя музиці Ж.Рамо, розширює акустичні межі його творів. Так, перший

розділ Прелюдії a-moll, який має характер старовинних органних імпровізацій та написаний без жодної тактової риси, набуває помпезного звучання завдяки педалі: (Ж.Рамо. Прелюдія a-moll). Другий розділ прелюдії зльотом тріольного руху нагадує швидкі частини італійських скрипкових сонат. Розділ виконується майже без педалі, щоб не затушувати ясність звучання мелодійної лінії. Витримані глибинні басы виконують функцію педалі.

В.Ландовська зауважує, що у мініатюрах Ж.Рамо динамічного плану, побудованих на русі постійного ритмічного малюнка, таких, як «Циганка», «Дикуни», «Та, хто радіє», «Вихорі», «Радісна» та ін. педаль мінімальна і має підкреслити інтонаційні моменти, каданси, трелі.

Майстерного володіння звучанням та педаллю, на думку В.Ландовської, вимагає відомий Гавот a-moll, який наближається до класичного стилю, з шістьма дублями (варіаціями). Галантна, оздоблена гірляндами прикрас, тема гавоту потребує тонкої, неповної педалі. Наступні варіації скидають з себе орнаментальні «шати». Теми будуються за принципом динамічного розвитку, змінність фактури диктує засоби виконання (*legato*, *poco legato*, *non legato*, *staccato*) та прийоми педалізації (*senza pedal*, неповна та повна педаль). Легка зв'язуюча педаль забарвлює тему у першій варіації, зберігаючи прозорість фігураційного шару (1 варіація) У другому розділі варіації партія лівої руки звучить *staccato*, а тому можна або зовсім відмовитися від педалі, або злегка забарвлювати віддалені басы. У другій варіації, яка являє собою природне продовження (та певною мірою «перегорнуте зображення») першої, педаллю слід користуватися з обережністю, тому що фігураційний план знаходиться у басовому регістрі. Тепло і ніжність надає педаль третьої поліфонічної варіації, де тема, яка вміщена у візерунок шістнадцятих, рухається на фоні утриманих басів (3 варіація) У четвертій варіації, яка нагадує за рухливістю характеру та за мартелатним письмом маленьку токату, педаль береться на басові опорні ноти. У п'ятій та шостій варіаціях акустична пишність, об'ємність досягається

акордово-гармонічними фігураціями, які відтіняють звучання теми, та густою гармонічною педаллю (6 варіація). Розглянуті вище приклади дають уявлення про деякі принципи педалізації клавесинних творів гомофонно-гармонічного стилю. Безумовно, кожний новий твір таїть у собі багато власних подробиць, які втілюються кожним виконавцем по-своєму, суб'єктивно. Отже, у педалізації особливо яскраво проявляється індивідуальність виконавця, його володіння інструментом, розуміння художньо-стильових особливостей твору. Не менш важливим є такі фактори, як якість інструменту, на якому грає виконавець, а також акустичні особливості приміщення.

Що стосується виконання творів Й.С.Баха, то В.Ландовська визнавала суб'єктивність своїх інтерпретацій творів Й.С.Баха, так і передбачала їх можливу критику. «Я ніколи не намагалася буквально відтворити те, що робили старі майстри. Я вивчаю, я скрупульозно досліджую, я люблю, і я відтворюю» [33, с. 342], уточнює дослідниця. Індивідуальний стиль виконавиці, що супроводжується суб'єктивністю і далекий від буквалізму, органічно збалансований з характером, емоціями, настроєм, ідеєю, смислами Й. С. Баха, бо, вдаючись до інтерпретації, В.Ландовська детально досліджує твір композитора, базуючись «на кількох історичних фактах, на вивченні, аналітичному порівнянні і, нарешті, на досвіді» [33, с. 392], де метою є «досягнути такого ступеню злиття з композитором, коли для розуміння його найменших намірів, найтонших нюансів його мислі не потрібно робити ніяких зусиль» [33, с. 392], аж до стану, коли «скрупульозні вуха» (вираз Св. Августіна) знаходяться в такому безпосередньому контакті з самою суттю, що може спалахнути іскра» [33, с. 392] Окрім того, виконавиця переконана, що «потрібно зрозуміти дух, почуття, смак та атмосферу даної епохи, щоб зрозуміти будь-якого композитора й представити їх в більш чи менш точному образі» [33, с. 95]. У такий спосіб подібне детальне вивчення твору композитора, усіх його ідей, стають головним чинником, що дозволяє вповні донести до слухачів меседжі «твору-оригіналу», «вогонь експресії і всі

тонкощі деталей». І тільки тоді, коли всі елементи відпрацьовані, добре продумані і вдало збалансовані, індивідуальна концепція виконавця, на нашу думку, є точною й правильною. «Можливо, мене будуть критикувати за виконання бахівських фуг у занадто картинній манері. Але чи не повинен цей докір бути адресований самому Баху? – розмірковувала В.Ландовська. – У кожній із своїх фуг Й.С.Бах зображує сцени чи настрої для мене очевидні. Я тільки виконую його волю» [33, с. 394]. «Бах робить усе сам, і той, хто не розуміє або не відчуває цього, має утриматись від слухання його музики» [33, с. 395], – переконана виконавиця. Чітка продуманість концепції В.Ландовської «Добретемперованого клавіру», не зважаючи на додані прикраси, ритмічні зміни, власнурегістровку і т. п., дають змогу відчуту слухачеві релігійний прихований пласт твору. Читаючи праці виконавиці, що стосуються «Добре темперованого клавіру», незнаходимо пояснення підтекстових релігійних смислів поруч з їх тонким і детальним музичним аналізом. Проте помічаємо окремі деталі, що свідчать про адекватне сприйняття твору, часом свідоме, а часом відчутно інтуїтивне. Наприклад, «Поліфонічне письмо – природна бахівська мова, настільки природна, що саме «нотую проти ноти» він прославляє любов до Бога чи просто любов. Необхідно ясно це усвідомлювати...» [33, с. 167] – так точно відтворює релігійну ідею твору В.Ландовська. Чи: «Ми не знаємо, чи хотів Бах, щоб 48 прелюдій і фуг виконувались повністю в тій самій послідовності, у якій він подарував їх нам. У моєму повному записі цього твору порядок прелюдій і фуг збережений таким, яким його задумав Бах...» [33, с. 169], – це інтуїтивне й підсвідоме рішення виконавиці, як бачимо, уможливорює передачу логічності підтекстової біблійної сюжетної лінії. Або: «Примітно, що Бах завершує перший том «Добре темперованого клавіру» прелюдією і фугою, урочистість і глибина яких нагадують його «Пристрасті», – так піаністка й клавністка виявляє духовний настрій твору [33, с. 187].

Розглянемо погляди В.Ландовської на інтерпретацію клавірних творів В.Моцарта та Й.Гайдна.

Що стосується трактування творів В.Моцарта, то в цьому питанні Ванда Ляндовська яка піддала різкій критиці своїх сучасників: «Сьогодні Моцарта відтворюють двома різними способами. Один – це Моцарт чистий, гострий, блискучий, сухий і дуже строгий щодо темпу. Фортепіанні твори виконуються без педалі, але достатньо вагомим туше, щоб продемонструвати властиву Моцартові величність. Друга манера – Моцарт маленький, вишуканий, дуже витончений і псевдо елегантний за звучанням; все це для того, щоб переконати нас у споконвічному чарі Моцарта. В першому випадку його роздувають, а у другому з нього випускають повітря. У одного Моцарт кричить, у другого бурмотить собі під носом. Чи дає хоча б один з цих способів виконання правдиву версію моцартівської звучності, його настрою чи його естетики? Не думаю» [32, с. 140].

Цілком справедливо, В.Ляндовська конкретно й компетентно звернула увагу на особливості звучання моцартівського фортепіано та його відтворення на сучасному інструменті. Водночас вона вперше сміливо підняла питання про те, що для музики В.Моцарта точність виконання тексту не є ознакою стильного виконання. Навпаки! «Те, що сьогодні сприймають як «особливі вільнощі», в часи Моцарта було *sine qua non* (неодмінною умовою) для кожного виконавця. Ні один віртуоз не відважився б виконати деякі фрази Моцарта так, як Моцарт записав їх. Є безліч місць, особливо в повільних частинах його сонат і концертів, які просто лише ескізи: вони залишені виконавцеві, щоб той їх розробив та прикрасив. Трактування, які нині ми шануємо за точне дотримання тексту, сучасниками Моцарта були б розцінені як варварські, оскільки саме в мистецтві оздоблення інтерпретатор XVIII століття поставав перед публікою в очікуванні суду як митець, що має або добрий, або поганий смак [32, с. 126]. Свої погляди В.Ляндовська блискучо втілила у власній виконавській діяльності.

«Завжди багатий і невичерпний, завжди новий і вражаючий, завжди значний і величний, навіть коли він здається сміється. Він підняв клавірну музику на ту сходинку досконалості, яку ми не чули до нього» – так

характеризує творчість Й.Гайдна В.Ландовська [32. С. 127]. Засновнику Віденської класичної школи Й.Гайдну належить величезна історична заслуга по формуванню і розвитку сонатної форми, яка в його творчості піддавалася вражаючим метаморфозом як в його клавірних сонатах, так і в тріо, квартетах, концертах, симфоніях. Як людина і художник Й. Гайдн формувався в ту пору, коли склалися нові естетичні погляди, теоретичні правила, музичне почуття, засноване на живому людському почутті, а не на сухих догматах. Композитор пройшов довгий і складний шлях стильової еволюції від пізнього бароко до предромантичної епохи—шлях, на якому його сучасниками були Йоганн Себастьян Бах і Георг Фрідріх Гендель, Крістоф Вільгальд Глюк і Вольфганг Амадей Моцарт і, нарешті, Людвіг Ван Бетховен. І головне, Й.Гайдн формувався в оточенні народно-побутової музики Відня.

Розглянемо погляди В.Ландовської та інтерпретацію музики Й.Гайдна детальніше. Необхідно враховувати, що Й.Гайдн не був піаністом, тому виконавські прийоми в його сонатах простіше, ніж у Моцарта, який був концертируючим віртуозом. Ранні сонати Й.Гайдна написані, швидше за все, для клавесина (або клавикорда), більш пізні – в основному для піанофорте. При грі на сучасних інструментах, необхідно враховувати, що фортепіано гайднівського часу мало ясний і світлий верхній регістр (що давало повну можливість грати співучо і різноманітно по фарбах) і, вельми своєрідний нижній регістр. Цей нижній (басовий) регістр мав достатню звуковий повноту, яка, помітно відрізнялася від глибокого «вузького» звучання сучасних роялів. Баси звучали не просто повнозвучно, а по-особливому ясно і дзвінко. Істотно також і те, що фортепіано часів Й.Гайдна набагато менше дозволяло звукам зливатися, ніж це дозволяє фортепіано нашого часу.

Відносно мелізмів Ванда Ландовська відзначала, що Й.Гайдн «дає мелізмам життя» [32, с. 124]. Прикраси мають подвійну функцію: вертикальну (у ставленні до гармонії) і горизонтальну (як ритмічне і мелодійне збагачення, яке вони привносять у музичну лінію). Головне, на



думку клавесиністки, що визначає природу прикрас, це ритм. Для інтерпретації творів Гайдна особливе значення має ритмічно точна гра. Такт для Гайдна не просто формотворна одиниця, а справжня душа музики. Точне дотримання його, рівномірність, стійкість, твердість темпу – основні умови гарного виконання.

Відносно динаміки, В.Ландовська наголошувала, що слід пам'ятати, перш за все про дві обставини, вельми істотні в епоху Й.Гайдна. По-перше, forte Гайдна аж ніяк не відповідає нашому уявленню про forte. У порівнянні з минулим, наше forte, куди сильніше і об'ємніше forte, прийнятого за часів Й.Гайдна. По-друге, відповідно до існуючої традиції, Й.Гайдн частіше всього задовольнявся лише натяками на динаміку, ніж точними і ясними вказівками. При цьому, завжди слід пам'ятати одну з найважливіших виконавських вимог часів Й.Гайдна, чітко сформульоване Кванцом: «Недостатньо дотримуватися piano і forte тільки в тих місцях, де вони позначені; кожен виконавець повинен вміти продумано привносити їх у ті місця, де вони не позначені. Для досягнення цього вміння необхідна гарна підготовка і великий досвід» [1, с. 424].

На переконання В.Ландовської, говорячи про педаль, потрібно пам'ятати про стилістичні особливості художніх творів епохи, коли і в живопису, і в архітектурі, і в скульптурі художники точно вимальовують натуру, не допускаючи ніякої розмитості форми. Взагалі, без педалі грати не варто, це значно збіднює звук, але користуватися нею в сонатах Й.Гайдна слід вкрай обережно. Відома клавесиністка наголошувала: «Лише простота може бути зрозуміла серцем». Педаль не повинна затемнювати тканину, жоден звук не повинен тривати довше, ніж треба» [32, с. 125].

Що стосується штрихів, на думку В.Ландовської, особливо багато дають для пізнання стилістичних закономірностей клавірної музики Й.Гайдна вказівки *sforzato*, які надзвичайно характерні для композитора. Вони мають найрізноманітніше функціональне значення. При цьому, необхідно розрізняти: чи означає *sforzato* сінкопований наголос на слабкій

долі такту, або тільки підкреслює мелодійну вершину фрази. Дуже властиві Й.Гайдну інтонаційні (фразувальні) акценти, без правильного відчуття яких гарне виконання його клавірних творів просто неможливо. До позначення *fr* на одній ноті (в значенні сфорцандо) Й.Гайдн, як правило, не вдавався (на відміну від Моцарта, який цей знак любив). Вкрай рідко вдавався Й. Гайдн до так званої «луна-динаміки». Рух виконавця повинен відповідати звуковому образу, його руки не повинні бовтатися по повітрю, коли він грає довгий звук. На переконання В.Ландовської, дуже важливо виховати в собі відчуття зняття «до себе», при грі коротких звуків. Гайднівське стаккато також підпорядковується принципу мови.

За свідченням, В.Ландовської чималі труднощі виникають перед виконавцем при визначенні темпу творів Й.Гайдна. Тут необхідні і знання стилю його музики, і досвід, і критичне чуття. Не слід боятися і швидких темпів. «Композитор їх не цурався і, можна сказати, навіть любив: багато фіналів його сонат це красномовно доводять» [32, с. 125]. Взагалі, за часів Й.Гайдна такі темпи, як *Andante* і *Adagio*, що не представляли надмірно повільного руху, скажімо, такого, яке вони набули в практиці музикантів ХІХ століття. *Andante* і *Adagio* Й.Гайдна набагато більш рухоме, ніж, наприклад, *Andante* і *Adagio* Л.Бетховена і романтиків. Частина сонат Й.Гайдна, помічені цими позначеннями, ніяк не можна виконувати надмірно повільно, з невластивою їм патетикою: це йде врозріз зі стилістичними закономірностями його музики. І про це треба завжди пам'ятати.

## Висновки

Визначено, що під поняттям «клавір» до XVIII століття і понині слід розуміти як – збірну назву сімейства ранніх струно-клавішних інструментів головними представниками якого є клавесин та клавікорд.

Досліджено, що остаточно сформований клавесин це – багатотембровий інструмент з неповторним святково-іскристим звучанням та багатими можливостями різноманітної артикуляції, який не варто сприймати, недосконалим нащадком фортепіано. Саме ці можливості інструменту надихнули французьких музикантів на створення звукозображальних п'єс тим самим заснувавши цілу епоху французьких клавесиністів. Тембр клавесина, його придатність для багатоголосної музики, виразна висотна й ритмічна визначеність звуку зробили інструмент обов'язковим учасником великих і малих ансамблів.

Проведене дослідження дозволило визначити і підсумувати, що Ф.Куперен та Ж.Ф.Рамо зробили величезний внесок у розвиток клавесинного та світового мистецтва, їх діяльність відіграла величезну роль у формування поглядів їх сучасників і наступних поколінь виконавців, композиторів у відношенні до клавесину та клавесинного мистецтва.

Підсумовуючи сказане відзначимо, що остання третина XIX століття ознаменувалася відродженням інтересу до старовинної музики і як наслідок відродженням виконавської, композиторської та дослідницької цікавості до клавесину. Відродження клавесину виявило великий вплив на загальний хід історії музичного мистецтва, відродивши творчість старих майстрів та спровокувавши нову течію – неокласицизм.

З'ясовано, що значний вплив на формування мистецького світогляду В.Ландовської стало культурно-мистецьке життя Варшави як регіонального мистецького центру (при домінуванні етнічної культури поляків, тут перехрещувалися й переплавлялися впливи російські, українські, єврейські та німецькі). Виявлено знакові особистості, які визначили творчий розвиток В.Ландовської – це відомі варшавські педагоги Ян Клечинський та Олександр

Михаловський, німецькі музиканти Генріх Урбан, Моріц Мошковський та Герман Кречмар, російський письменник Л.Толстой та композитори М.де Фалья та Ф.Пуленк.

Визначено, що найоб'єктивнішу інформацію про виконавські погляди В.Ландовської надає її книга «Старовинна музика», що була написана між 1905 та 1912 роками і складається з ряду статей, присвячених осмисленню та виконанню музики у XVI–XVIII століттях. Вона сприяла відродженню клавесину та взагалі клавесинного мистецтва у XX столітті. Глибоке знання клавесинної тематики, яскраві приклади з власного досвіду, блискучі поради та ідеї, переконливі приклади – все це зробило переворот у музичному житті першої половини XX століття і спрямувало розвиток сучасного клавесинного мистецтва у річище історичної правди.

Проведена аналітична робота дозволила визначити етапи педагогічної діяльності В.Ландовської – спочатку у столиці Франції у відомій «Співацькій школі» («Schola Cantorum») Венсана д'Енді де веде клас фортепіано; потім у Вищій музичній школі в Берліні під керівництвом відомого музикознавця Герман Кречмара, де був відкритий клас старовинної музики і клавесина; згодом відкриває свою власну Школу старовинної музики («Ecole le Musicue Ancienne»), перетворивши свій дім в передмісті Сен-Ле-Ла-Форе в навчальний центр до якого з'їзджалися учні і слухачі з різних країн; емігрувавши в Америку вона продовжує свою педагогічну діяльність спочатку з 1941 року працює в Нью-Йорку, а вже з 1947 – у Лейквіллі. Серед її учнів можна назвати імена видатних клавесиністів, зокрема видатного музиканта Ральфа Керкпатріка.

Доведено, що велике значення для В.Ландовської мала концертна діяльність. Все своє життя вона багато концертувала. У 1903 році відбувся її перший публічний концерт у якості клавесиністки у Парижі, згодом були концерти в Німеччині, Польщі, Іспанії та Америці. Цікаво, що клавесин, на якому вока грала, був спеціально зроблений на її замовлення найбільшою паризькою фабрикою музичних інструментів «Плейель». Для того, щоб

вибрати найкраще поєднання реєстрів та найбільш зручно розташувати їх, В.Ландовська разом з технічним керівником фірми «Плейель» відвідала один з найбільших європейських музеїв музичних інструментів в Кельні.

Проведене дослідження дозволило дійти висновку, що видатна польська клавесиністка Ванда Ландовська своєю діяльністю, як виконавця, так і дослідника, зробила величезний внесок у справу відродження старовинної музики у ХХ столітті. Цей процес продовжується і нині.

## Список використаних джерел

1. Алексеев, А. Д. (1977). Музыка XX века. Очерки. *Избранные труды* (Т. 2, с. 378–424). Москва: Музыка.
2. Алексеев, А. Д. (1982). История фортепианного искусства. *Избранные труды* (Т. 3, с. 5–217). Москва: Музыка.
3. Алексеев, А. Д. (1974). *Из истории фортепианной педагогики*. Киев: Музична Україна.
4. Алексеев, А. Д. (1984). *Интерпретация музыкальных произведений*. Москва: ГМПИ им. Гнесиных.
5. Алексеев, А. Д. (1988). История фортепианного искусства. *Избранные труды* (Т. 1-2, с. 230–415). Москва: Музыка.
6. Бах, К.Ф.Э. (2005). Опыт истинного искусства клавирной игры (Пер. и комм. Е. Юшкевич). *Избранные труды* (Т. 1, с. 105–120) Санкт-Петербург: Изд. дом EARLYMUSIC.
7. Браудо, Е. М. (1916). *Клавикорд и клавесин*. Петербург: Муз. современник.
8. Бурундуковская, Е.В. (2008). Итальянские клавесины и клавикорды XVI–XVII веков. Энармонические инструменты. *Вестник Челябинского государственного университета. Филология и искусствоведение*, 22, 181–187.
9. Бюкен, Э. (1934). *Музыка эпохи рококо и классицизма*. Москва: Музгиз.
10. Вольман, Б. Л. (1963). *С. М. Майкапар. Очерк жизни и творчества*. Ленинград: Советский композитор.
11. Вспоминая Святослава Рихтера: Святослав Рихтер глазами коллег, друзей, и почитателей (Ред. Ирины Антоновой). (2000). Москва: ГМИИ имени Пушкина.
12. Гаккель, Л. Е. (1988). О стильной игре. *Исполнителю, педагогу, слушателю: Статьи, рецензии*. Ленинград: Советский композитор, 75–81.
13. Горностаева, В. В. (1973). Мысли о Ф. Шопене. *Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки, статьи*, 3, 178–187.

14. Гофман, И. (1961). *Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре*. Москва: Музгиз.
15. Гусев, Н. Н. (1931). *Жизнь Л. Н. Толстого. Толстой в расцвете художественного гения. (1862–1877)*. Москва: Издание Толстовского Музея.
16. Гусев, Н. Н. (1960). *Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого (1891–1910)*. Москва: Гослитиздат.
17. Друскин, М. С. (1960). *Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков*. Ленинград: ГосМузИздат.
18. Друскин, М. С. (1987). *Очерки. Статьи. Заметки*. Ленинград: Музыка.
19. Дуков Е. В. (2003). *Концерт в истории западноевропейской культуры*. Москва: Классика–XXI.
20. Дулат-Алеев, В. Р. (2012). Жан-Жозеф Мондонвиль и французская музыка эпохи Людовика XV (к 300-летию со дня рождения). *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета*, 1, 239–245.
21. Зашкільняк, Л. О. і Крикун, М. Г. (2002). *Історія Польщі: від найдавніших часів до наших днів*. Львів: Львівський національний ун-т ім. Івана Франка.
22. Матвеев, Г. Ф. и Ненашева, З. С. (1998). *История южных и западных славян*. Москва: МГУ.
23. Касьяненко, Л. О. (2003). *Работа пианиста над фактурой: Пособие по изучению исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения*. Киев: НМАУ.
24. Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київсь. нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського.
25. Кашкадамова, Н. Б. (1998). *Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано)*. Тернопіль: Астон.
26. Копчевский, Н. А. (1986). *Клавирная музыка: вопросы исполнения*. Москва: Музыка.

27. Кремлев, Ю. А. (1960). *Ф. Шопен. Очерк жизни и творчества*. Москва: Музгиз.
28. Кремлев, Ю. А. (1972). *Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества*. Москва: Музыка.
29. Кузнецов, И. Р. (1977). Ранний фортепианный (клавирный) концерт. *Вопросы музыкальной формы* 3, 156–185.
30. Кухарский, Г. С. (Ред.). (1989). *Ф. Шопен Письма*. Москва: Музыка.
31. Лакшин, В. Я. (1986). Интервью с Вандой Ландовской «Музыка в Ясной Поляне». *Интервью и беседы с Львом Толстым*. (с. 110–215). Москва: Современник.
32. Ландовска, В. (1913). *Старинная музыка: пренебрежение к старинным мастерам. Сила звучности. Силь. Исполнение. Virtuозы. Меценаты в музыке*. Москва: Муз. изд. Б. П. Юргенсон.
33. Ландовска, В. (2005). *О музыке*. Москва: Классика-XXI.
34. Ландовская, В. (2007). Вольфганг Амадей Моцарт. Фортепианные концерты. О клавирных произведениях Моцарта. *Как исполнять Моцарта*. Москва: Классика-XXI.
35. Левик, Б. В. (1961). *История зарубежной музыки*. Москва: Музгиз.
36. Ливанова, Т. Л. (1983). Музыка для клавира от английских вёрджинелистов к Франсуа Куперену Великому. *История зарубежной музыки до 1789 года* (Т. 1, с. 513–541). Москва: Музыка.
37. Лист, Ф. (1956). *Ф. Шопен*. Москва: Музгиз.
38. Майкапар А. Е. (1984). Клавесин и клавесинисты сегодня. *Музыкальная жизнь*, 6, 18–20.
39. Мамардашвили, М. (1982). *Наука и культура. Методологические проблемы историко-научных исследований*. Москва: Наука.
40. Мильштейн, Я. И. (1983). *Вопросы теории и истории исполнительства*. Москва: Сов. композитор.
41. Мильштейн Я. И. (1973). Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат. *Франсуа Куперен. Искусство игры на клавесине* (с. 76–118). Москва: Музыка.



42. Назайкинский, Е. В. (2003). *Стиль и жанр в музыке: Пособие для ст. высш. муз. уч. заведений*. Москва: Гуманитар. издат. центр ВЛАДОС.
43. Новак, Л. Й. (1973). *Й. Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение*. Москва: Музыка.
44. Баренбойм, Л. А. и Южак, К. И. (Ред.). (1965). *Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича*. (1965). Москва: Музыка.
45. Орехов, А. М. (Ред.). (1988). *Общественное движение на польских землях. Основные идейные течения и политические партии в 1864–1914 гг.* Москва: Наука.
46. Оссовский, А. В. (1961). *Избр. статьи, воспоминания*. Ленинград: Сов. Композитор.
47. Оссовский, А. В. (1968). *Воспоминания. Исследования*. Ленинград: Музыка.
48. Оссовский, А. В. (1971). *Музыкально-критические статьи (1894–1912)*. Ленинград: Музыка.
49. Погодин, А. Л. (1907). *Главные течения польской политической мысли*. Санкт-Петербург: Просвещение.
50. Погодин, А. Л. (1915). *История польского народа в XIX веке*. Москва: Г.А. Леман и С.И. Сахаров.
51. Пухлов, Н. Н. (1977). *Польское рабочее движение (1890–1904 гг.)*. Москва: Наука.
52. Радченков, В. М. (2013). Этот многоликий клавесин. Возрождение в XX веке (из истории европейского клавесиностроения XVII–XVIII веков). *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*, 1, 127–129.
53. Розанов, И. В. (2001). *От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов*. Санкт-Петербург: Лань.
54. Розеншильд, К. К. (1979). *Музыка во Франции XVII–XVIII вв.* Москва: Музыка.

55. Ройзман, Л. И. (Ред.). (1966). Фортепианное творчество Й. Гайдна. *Й. Гайдн Избранные сонаты, 1*, 3–6.
56. Тараева, Г. Р. (2004). Старинная музыка: аутентичный стиль и интерпретация, *Старинная музыка сегодня*. Материалы Всерос. науч.-практ. конф. (с. 8–23). Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова.
57. Фиалко О.В. (2015). *Клавесинная музыка XX века: исторические этапы и основные направления развития*. (Дис. канд. пед. наук). Казанс. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, Казань.
58. Филенко Г. (Ред.). (1970). *Ф. Пуленк Письма*. Москва: Сов. Композитор.
59. Холопова, В. Н. (2000). *Музыка как вид искусства: учеб. пособие*. Санкт-Петербург: Лань.
60. Шабалтина, С. М. (2013). *Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя*. Киев: Український пріоритет.
61. Швейцер, А. (1973). *Культура и этика*. Москва: Прогресс.
62. Шекалов, В. А. (1999). *Ванда Ландовская и возрождение клавесина*. Москва: Канон.
63. Шекалов, В. А. (2008). *Возрождение клавесина (Европа и Америка)* [Монография]. Санкт-Петербург: Наука.
64. Шекалов, В. А. (2009). *Возрождение клавесина как культурно-исторический процесс* (дисс. док. искусствоведения) Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург.
65. Шестаков, В. П. (Ред.). (1971). *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII в.* Москва: Музыка.
66. Шохман, Г. (1991). Размышляя о стиле. *Советская музыка*, 8, 8–12.
67. Щербак О.Д. і Лисіна Н.І. (2010). Еволюція клавірного мистецтва XVII – XVIII ст. у творчості французьких клавесиністів. *Науковий часопис Нац. пед. університету імені М. П. Драгоманова*, 9(14), 95–101.
68. Kirpnis, I. (2007). *Harpsichord and Clavichord: An Encyclopedia*. New York: Routledge.

69. Hipkins, A. J. (1896). *A Description and History of the Pianoforte and of the older keyboard stringed instruments*. London: Novello.

70. Hubbard, F. (1965). *Three centuries of harpsichord making*. Cambridge, Massachusetta: Harvard University Press.

## Додатки













