

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

СУХЛЕНКО ЮРІЙ СЕРГІЙОВИЧ

УДК 78.071.1(44)(092):780.616.31.071.2

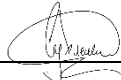
**«МОВОЮ СЕРЦЯ»:
АНТОЛОГІЯ ТВОРІВ ДЛЯ КЛАВЕСИНУ Ж.-Ф. РАМО
У ПАРАДИГМІ СУЧАСНОГО ФОРТЕПІАННОГО
ВИКОНАВСТВА**

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____  Сухленко Ю.С.

Творча керівниця:

Горецька Наталія Вікторівна,
заслужена діячка мистецтв України,
кандидатка педагогічних наук,
професорка

Наукова консультантка:

Драч Ірина Степанівна,
докторка мистецтвознавства, професорка

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Сухленко Юрій Сергійович. «Мовою серця»: антологія творів для клавесину Ж.-Ф. Рамо у парадигмі сучасного фортепіанного виконавства

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту, поданого на здобуття ступеня доктора мистецтва (спеціальність 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України. Харків, 2026.

Циклічне виконання творів одного композитора актуалізує його спадщину, акцентуючи її самодостатню цінність та унаочнюючи постать митця як цілісний художній феномен. Розрізнені композиції у межах єдиного концептуального проєкту взаємодіють на новому смисловому рівні, окреслюючи складну траєкторію пошуків автора. Різноманітний творчий досвід відкривається у органічній єдності, крізь яку може вгадуватися генеральна настанова життєдіяльності митця. Для Жана-Філіппа Рамо (1683–1764) таку настанову однозначно сформулювати неможливо через множину його творчих іпостасей, але клавесинна творчість дозволяє досягнути логіку його мислення, знайти витoki його переконання, що справжня музика говорить “мовою серця”.

У концертній практиці твори для клавесину Ж.-Ф. Рамо постають як царина ствердження історично інформованого виконавства, зорієнтованого на бароковий інструментарій та реконструкцію відповідного звукового мислення. Водночас прилаштовані до концертного рояля старовинні нотні тексти посіли чільне місце у репертуарі піаністів, які керуються методологічними засадами сучасного піанізму. Між цими інтерпретаційними підходами виникають певні суперечності, які і визначають проблемне поле даного мистецького проєкту.

Творча складова проєкту представлена трьома концертними програмами, що утворюють антологію клавесинної творчості Ж.-Ф. Рамо. Зокрема перша концертна програма під назвою «*Début*» охопила «*Premier livre de pièces de clavecin*» та сюїти з «*Pièces de clavecin*». Друга концертна програма «*Concorde*» включила повний цикл «*Pièces de clavecin en concerts*» і репрезентувала

ансамблевий, діалогічний вимір творчості композитора. Третій концерт «*Carte de visite*» об'єднав «*Nouvelles suites de pièces de clavecin*» та окремі твори «*La Dauphine*», «*Les Petits Marteaux*» і «*Menuet*». Драматургію циклу вибудовано як послідовне виявлення творчої особистості Ж.-Ф. Рамо – від раннього клавесинного дебюту через ансамблеву діалогіку до своєрідної мистецької «візитівки» композитора.

Актуальність теми зумовлена стійкою присутністю клавесинної спадщини Ж. -Ф. Рамо у сучасній концертній практиці та водночас дискусійністю питання її виконання на фортепіано; необхідністю переосмислення опозиції між історично інформованим виконавством та академічним піанізмом як взаємовиключними інтерпретаційними моделями; потребою систематизації історичних форм повернення клавесинних творів композитора до виконавської практики XIX–XXI століть; необхідністю розроблення стилістично й органологічно вмотивованих принципів адаптації барокового клавірного тексту до акустичних і технічних можливостей сучасного рояля.

Мета творчого мистецького проєкту – сформувати та апробувати концептуальну модель адаптації клавесинних творів Ж.-Ф. Рамо до сучасного фортепіано на основі органологічно зумовлених принципів клавесинної традиції без редукції виразових можливостей рояля та презентувати зафіксовану в нотному тексті «мову серця» Ж.-Ф. Рамо як актуальне та цікаве мистецтво, а не як музейний експонат.

Об'єктом дослідження є адаптація творів французьких клавесиністів до сучасного фортепіано; **предметом** – художньо-інтерпретаційні механізми відтворення «мови серця» та емоційної безпосередності барокових творів Ж.-Ф. Рамо в умовах сучасного фортепіанного виконання. **Матеріал дослідження** охоплює всі твори для клавесину Ж. -Ф. Рамо, вміщені у «*Premier livre de pièces de clavecin*», «*Pièces de clavecin*», «*Nouvelles suites de pièces de clavecin*», сольні та ансамблеві номери «*Pièces de clavecin en concerts*», а також окремі композиції «*La Dauphine*», «*Les Petits Marteaux*» і «*Menuet*».

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше клавесинну спадщину Ж.-Ф. Рамо репрезентовано в контексті філософської доктрини кордоцентризму та діалогізму салонної культури Франції першої

половини XVIII століття; комплексно реконструйовано й систематизовано основні етапи та форми повернення клавесинної спадщини композитора у виконавську практику XIX–XXI століть і виявлено роль фортепіанної та клавесинної традицій у цьому процесі; створено й обґрунтовано концептуальну модель міжінструментальної адаптації творів Ж.-Ф. Рамо до реалій сучасного піанізму; практично апробовано можливість і доцільність представлення у публічному просторі України антології його творів для клавесину.

Структура наукового обґрунтування підпорядкована переходу від історико-культурного осмислення клавесинної творчості Ж.-Ф. Рамо до формування та практичної перевірки власної виконавської концепції. У першому розділі творчу постать композитора розглянуто у контексті французького музичного мистецтва та інтелектуальної культури XVIII століття. Концепція «справжньої музики» як «мови серця» визначена як одна з ключових художньо-естетичних настанов Ж.-Ф. Рамо, що не протиставляє емоційність і раціональність, а передбачає їхню взаємодію. Встановлено, що логічність музичної форми, гармонічна складність і структурна ясність у клавесинних творах композитора співіснують із витонченістю, театральністю, образністю та безпосередністю емоційного вислову.

Окрему увагу приділено комунікативній специфіці французького салону першої половини XVIII століття. Салон осмислено не лише як місце приватного музикування, а як простір діалогу, естетичних дискусій, спостереження за людськими характерами й мистецтва влучної характеристики. У цьому контексті програмні назви клавесинних п'єс Ж.-Ф. Рамо трактуються як важливий компонент музичної характерології: вони спрямовують виконавське й слухачське сприйняття до характеру, жесту, психологічного стану, руху або театрального типу. Такий підхід дозволяє розглядати програмність творів композитора не як зовнішню ілюстративність, а як механізм комунікації, безпосередньо пов'язаний з виконавською інтерпретацією.

Реконструкція історії повернення клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо у XIX–XXI століттях засвідчила множинність форм її актуалізації та історичну мінливість уявлень про адекватне виконання старовинного музичного тексту. У XIX столітті фортепіанне мистецтво стало одним із головних осередків

збереження й повернення музики Ж.-Ф. Рамо : через редакторські, педагогічні та концертні практики клавесинний репертуар був інтегрований до нового культурного простору. Відродження історичного клавесина наприкінці XIX – у XX столітті не скасувало фортепіанної традиції, а сформувало поряд із нею інший шлях виконавського освоєння цієї музики. У добу звукозапису обидва напрями розвивалися паралельно, що поступово створило сучасну ситуацію конкуренції клавесинних і фортепіанних інтерпретацій.

У другому розділі проблему інтерпретації творів Ж.-Ф. Рамо розглянуто в органологічному аспекті. Виявлено визначальну роль звукового образу інструмента у формуванні інтерпретаційної концепції та доведено, що історично інформоване виконавство й академічний піанізм доцільно осмислювати не як взаємовиключні системи, а як різні виконавські парадигми, здатні до взаємодії та взаємного збагачення. Історичне знання про барокову артикуляцію, орнаментику, агогіку, фразування, аплікатуру, фактурну організацію та звуковидобування може бути не аргументом проти сучасного рояля, а підґрунтям для свідомого використання його власних акустичних, динамічних і тембрових ресурсів. На цій основі запропонований принцип доповнюваності («і – і»), який замінює антиномічну модель «або – або» зустрічним рухом двох традицій.

Сформована концептуальна модель міжінструментальної адаптації умовно визначена метафорою рояля «під маскою» клавесина. Її сутність полягає не в імітації тембру історичного інструмента й не в обмеженні виразових можливостей сучасного фортепіано, а у врахуванні органологічно вмотивованих принципів і виконавських прийомів клавесинної традиції з їх подальшим переосмисленням відповідно до акустичної природи рояля. Подібно до актора, який входить у роль, не втрачаючи власної природи, піаніст засвоює клавесинний тип музичного мислення, залишаючись виконавцем на сучасному роялі. Інструмент зберігає свій концертний потенціал, але підпорядковує його стилістично вмотивованому звуковому образу.

У процесі реалізації творчого проєкту конкретизовано систему виконавських засобів, за допомогою яких органологічні принципи клавесинної традиції можуть бути адаптовані до акустичної природи сучасного фортепіано. До них належать функціонально обмежена педалізація, мікроартикуляційна

диференціація, активність і точність звуковидобування й штрихова деталізація, залучення елементів старовинної аплікатурної логіки, реєстрово-темброва контрастність, диференційоване виконання орнаментики, урахування принципів *style brisé* та внутрішньої ритмічної пульсації. Їх застосування спрямоване не на зовнішнє наслідування клавесинного звучання, а на трансформацію самого способу фортепіанного мислення: звичні для піаніста педалізація, кантиленне *legato*, динамічне вирівнювання фактури та спрямованість до наскрізної кульмінації втрачають статус універсальних прийомів і щоразу переосмислюються відповідно до артикуляційної, ритмічної та образної логіки конкретного твору. Адаптація постає, таким чином, не як спрощення чи модернізація історичного твору, а як форма поглибленої виконавської рефлексії.

Практична апробація у трьох концертних програмах підтвердила застосовність органологічно вмотивованої моделі до сольних та ансамблевих творів Ж.-Ф. Рамо різних періодів. Концертна реалізація антології засвідчила, що принципи клавесинного виконавського мислення можуть інтегруватися у практику сучасного піаніста як основа цілісного інтерпретаційного задуму, а не як зовнішній історичний декор. Клавесинна спадщина композитора в такому прочитанні не обмежується функцією історичного документа або «музейного експоната»: її «мова серця» зберігає здатність до безпосереднього емоційного впливу й актуальної комунікації із сучасним слухачем.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання запропонованої моделі та виконавських рекомендацій у концертній практиці, класах спеціального фортепіано, роботі зі старовинним клавірним текстом, а також у навчальних курсах з історії фортепіанного виконавства, музичної інтерпретації та історично інформованого виконавства.

Ключові слова: Ж.-Ф. Рамо, фортепіано, клавесин, камерний ансамбль, адаптація, інтерпретація, органологія, звуковий образ інструмента, історично інформоване виконавство, академічний піанізм, виконавська інтерпретація, «мова серця».

SUMMARY

Yurii Sukhlenko. “In the Language of the Heart”: An Anthology of Jean-Philippe Rameau’s Harpsichord Works in the Paradigm of Contemporary Piano Performance.

Scientific substantiation of the artistic project submitted for the degree of Doctor of Arts (specialty 025 – Musical Art, field of study 02 – Culture and Art). Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture of Ukraine. Kharkiv, 2026.

The cyclical performance of works by a single composer brings his legacy into renewed focus, emphasizing its self-sufficient artistic value and revealing the figure of the artist as a holistic artistic phenomenon. Within a unified conceptual project, individual compositions interact on a new semantic level, outlining the complex trajectory of the composer’s creative quest. Diverse creative experience is revealed in an organic unity through which the artist’s overarching creative orientation may be discerned. In the case of Jean-Philippe Rameau (1683–1764), such an orientation cannot be formulated unequivocally because of the multiplicity of his creative roles; however, his harpsichord oeuvre makes it possible to grasp the logic of his thinking and to trace the origins of his conviction that true music speaks the “language of the heart.”

In concert practice, Rameau’s harpsichord works constitute a domain of historically informed performance, oriented towards Baroque instruments and the reconstruction of the corresponding mode of musical thinking. At the same time, early keyboard texts adapted to the concert grand piano have taken a prominent place in the repertoire of pianists guided by the methodological principles of contemporary pianism. Certain contradictions arise between these interpretive approaches, and it is these contradictions that define the problematic field of the present artistic project. The creative component of the project is represented by three interconnected concert programmes that form an anthological panorama of Rameau’s harpsichord oeuvre. The programme *Début* included the *Premier livre de pièces de clavecin* and the suites from *Pièces de clavecin*; *Concorde* was devoted to the complete cycle of *Pièces de clavecin en concerts* and represented the ensemble-based, dialogical dimension of the composer’s work; *Carte de visite* brought together the *Nouvelles suites de pièces de clavecin* and the

individual works *La Dauphine*, *Les Petits Marteaux*, and *Menuet*. The dramaturgy of the cycle was conceived as a gradual unfolding of Rameau's creative personality: from his early harpsichord debut, through the dialogical interaction of the chamber ensemble, to a distinctive artistic "calling card" of the composer.

The relevance of the topic is determined by the continuing presence of Rameau's harpsichord legacy in contemporary concert practice and, at the same time, by the ongoing debate concerning its performance on the piano; by the need to reconsider the opposition between historically informed performance and academic pianism as mutually exclusive models; by the necessity of systematizing the historical forms through which the composer's harpsichord works returned to performance practice in the nineteenth–twenty-first centuries; and by the need to develop stylistically and organologically grounded principles for adapting Baroque keyboard texts to the acoustic and technical capacities of the modern grand piano.

The aim of the artistic project is to develop and test a conceptual model for adapting Rameau's harpsichord works to the modern piano, based on organologically conditioned principles of the harpsichord tradition without reducing the expressive capacities of the grand piano, and to present the composer's "language of the heart," encoded in the musical text, as a living and relevant art open to contemporary listeners.

The object of the research is the adaptation of works by French harpsichord composers to the modern piano; the subject is the artistic and interpretive mechanisms through which the "language of the heart" and the emotional immediacy of Jean-Philippe Rameau's Baroque works are recreated in contemporary piano performance. The research material comprises all of Rameau's works for harpsichord contained in the *Premier livre de pièces de clavecin*, *Pièces de clavecin*, and *Nouvelles suites de pièces de clavecin*, the solo and ensemble pieces from *Pièces de clavecin en concerts*, as well as the individual compositions *La Dauphine*, *Les Petits Marteaux*, and *Menuet*.

The scientific novelty of the results lies in the fact that, for the first time, Rameau's harpsichord legacy has been represented within the context of the philosophical doctrine of cordocentrism and the dialogism of French salon culture of the first half of the eighteenth century; the principal stages and forms of the return of the composer's harpsichord legacy to performance practice in the nineteenth–twenty-first centuries have been comprehensively reconstructed and systematized, and the respective

roles of the piano and harpsichord traditions in this process have been identified; a conceptual model of the inter-instrumental adaptation of Rameau's works to the realities of contemporary pianism has been developed and substantiated; and the feasibility and artistic validity of presenting an anthology of his harpsichord works within Ukraine's public cultural sphere have been tested in practice.

The structure of the scientific substantiation reflects a progression from the historical and cultural understanding of Rameau's harpsichord oeuvre to the development and practical testing of an original performance concept. The first chapter considers the composer's creative personality within the context of French musical art and the intellectual culture of the eighteenth century. The concept of "true music" as the "language of the heart" is defined as one of Rameau's key artistic and aesthetic principles: rather than opposing emotion and rationality, it presupposes their interaction. It has been established that logical musical form, harmonic complexity, and structural clarity coexist in the composer's harpsichord works with refinement, theatricality, vivid imagery, and the immediacy of emotional expression.

Particular attention is given to the cultural and communicative environment of the French salon in the first half of the eighteenth century. The salon is understood not merely as a setting for private music-making, but as a space for dialogue, aesthetic debate, observation of human character, and the art of incisive characterization. Within this context, the programmatic titles of Rameau's harpsichord pieces are interpreted as an important component of musical characterization: they direct performers' and listeners' perception towards a character, gesture, psychological state, movement, or theatrical type. This approach makes it possible to understand the programmatic dimension of Rameau's works not as external illustration, but as a mechanism of communication directly connected with performance interpretation.

The reconstruction of the history of Rameau's harpsichord legacy in the nineteenth–twenty-first centuries has revealed the multiplicity of forms through which it was revived and actualized, as well as the historical variability of ideas concerning the adequate performance of early musical texts. In the nineteenth century, the piano became one of the principal media through which Rameau's music was preserved and returned to active practice: through editorial, pedagogical, and concert activities, harpsichord repertoire was integrated into a new cultural environment. The revival of the historical

harpsichord in the late nineteenth and twentieth centuries did not displace the piano tradition, but established alongside it another path of performance engagement with this music. In the age of sound recording, the two traditions developed in parallel, gradually creating the contemporary situation in which harpsichord and piano interpretations coexist.

The second chapter examines the interpretation of Rameau's works from an organological perspective. The decisive role of the sound image of the instrument in shaping an interpretive concept has been identified, and it has been demonstrated that historically informed performance and academic pianism should be understood not as mutually exclusive systems, but as distinct performance paradigms capable of interaction and mutual enrichment. Historical knowledge of Baroque articulation, ornamentation, agogics, phrasing, fingering, textural organization, and tone production can serve not as an argument against the modern grand piano, but as a basis for the conscious use of its own acoustic, dynamic, and timbral resources. On this basis, a principle of complementarity "both-and" is proposed, replacing the antinomic "either-or" model with a convergence of the two traditions.

The resulting conceptual model of inter-instrumental adaptation is metaphorically defined as the grand piano "under the mask" of the harpsichord. Its essence lies neither in imitating the timbre of the historical instrument nor in restricting the expressive capacities of the modern piano, but in transferring to it organologically grounded principles and performance techniques of the harpsichord tradition and subsequently rethinking them in accordance with the acoustic nature of the grand piano. Like an actor entering a role without losing their own identity, the pianist adopts a harpsichord-oriented mode of musical thinking while remaining a performer on the modern grand piano. The instrument retains its full concert potential while subordinating it to a stylistically grounded sound image.

In the course of implementing the artistic project, a system of performance techniques was defined through which the organological principles of the harpsichord tradition can be adapted to the acoustic nature of the modern piano. These include functionally restricted use of the pedal, micro-articulatory differentiation, active and precise tone production, detailed articulation, the use of elements of historical fingering practice, registral and timbral contrast, differentiated realization of ornamentation,

consideration of the principles of *style brisé*, and particular attention to the internal rhythmic pulse. Their application is aimed not at externally imitating harpsichord sonority, but at transforming the very mode of pianistic thinking: pedalling, cantabile *legato*, the dynamic homogenization of texture, and a continuous drive towards an overarching climax cease to function as universal devices and are instead reconsidered in accordance with the articulatory, rhythmic, and expressive logic of each individual work. Adaptation therefore emerges not as a simplification or modernization of the historical work, but as a form of in-depth interpretive reflection.

The practical testing of the model in the three concert programmes confirmed the applicability of the organologically grounded approach to Rameau's solo and ensemble works from different periods. The concert realization of the anthology demonstrated that the principles of harpsichord performance thinking can be integrated into the practice of the contemporary pianist as the foundation of a coherent interpretive concept rather than as external historical decoration. In such an interpretation, the composer's harpsichord legacy is not confined to the status of a historical document or "museum exhibit": its "language of the heart" retains its capacity for immediate emotional impact and meaningful communication with contemporary listeners.

The practical significance of the results lies in the possibility of applying the proposed model and performance recommendations in concert practice, in specialist piano teaching, in work with early keyboard texts, as well as in university courses on the history of piano performance, musical interpretation, and historically informed performance.

Keywords: *Jean-Philippe Rameau, piano, harpsichord, chamber ensemble, adaptation, interpretation, organology, sound image of the instrument, historically informed performance, academic pianism, performance interpretation, "language of the heart".*

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
SUMMARY.....	7
ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ПОСТАТІ Ж.-Ф. РАМО У КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	20
1.1. «Мова серця» творів Ж.-Ф. Рамо: філософія та контекст створення, прижиттєва виконавська практика.....	20
1.2. Відродження клавесинної творчості Ж.-Ф. Рамо у ХІХ ст.....	51
1.3. Клавесинна творчість Ж.-Ф. Рамо епохи звукозапису: ХХ–ХХІ ст.....	96
Висновки до Розділу 1.....	157
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ ДЛЯ КЛАВЕСИНУ Ж.-Ф. РАМО: ВІД АНТИНОМІЇ ТРАДИЦІЙ ДО ДОПОВНЮВАННОСТІ:.....	160
2.1. Дихотомія виконавських парадигм в інтерпретації творів Ж.-Ф. Рамо для клавесину: органологічний аспект.....	160
2.2. Барокова органологічна система у сучасній фортепіанній парадигмі: рояль «під маскою» клавесина.....	168
Висновки до Розділу 2.....	180
ВИСНОВКИ.....	182
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	187
ДОДАТКИ.....	212

ВСТУП

Обґрунтування теми. Жан-Філіпп Рамо (1683–1764) – один із найпарадоксальніших митців епохи Просвітництва. Він поєднував у собі гострий розум вченого та палку душу митця. Композитор, полеміст, реформатор оперного театру, він залишив невелику клавесинну спадщину, порівняно із сотнями п'єс таких його сучасників, як Доменіко Скарлатті і Франсуа Куперен. Втім об'єднані у три великі збірки шість десятків творів та ансамблеві концерти склали монументальний за своїм історичним значенням корпус музичних текстів, що увійшли як еталонні та водночас найбільш самобутні до французької барокової музики. Визнана світом, клавесинна спадщина Ж.-Ф. Рамо й досі залишається полем виконавських суперечок. Де закінчується в ній математичний розрахунок і суха умоглядність теорії, і де народжується мистецтво, яке здатне зворушувати й вести за собою? Відповідь на це питання кожний виконавець знаходить сам, але композитор залишив для нащадків точний орієнтир, стверджуючи: “Справжня музика – це мова серця” (Rameau, 1760, р. 93). Ця генеральна теза і дала назву нашому проєкту, який став простором для пошуку нових виконавських сенсів у діалозі з музичним минулим.

Проєкт покликаний вперше презентувати в Україні клавесинну творчість видатного французького композитора як масштабну антологію, що поєднує всі сольні та ансамблеві твори для клавесину Ж.-Ф. Рамо. Це не просто концертний монографічний цикл, а масштабна спроба структурувати, осмислити та актуалізувати у складних українських реаліях весь спектр художніх шукань Рамо, який своєю “мовою серця” повертає слухачу відчуття опори, світла та емоційного балансу, фіксує повноправну присутність України в європейському академічному контексті.

Проєкт не “канонізує” Ж.-Ф. Рамо, навпаки, спрямований на те, щоб показати його у всій суперечливості як постать, що знаходилася в епіцентрі гучних естетичних “війн” XVIII століття. Європейську відомість він спершу здобув як автор однієї з основоположних робіт у формуванні музичної гармонії як науки – «*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*» (1722). Його підхід

до гармонії, заснований на акустичних принципах і логіці функціональних співвідношень, приніс йому славу авторитетного вченого-теоретика, що потім неодноразово було використано проти нього у суперечках люллістів і рамістів, коли його музику вважали надто вченою та «італійською», або як під час «війни буффонів», коли Ж.-Ф. Рамо вже постав символом захисту французької оперної традиції від італійських впливів.

Суперечки про музику Ж.-Ф. Рамо точилися і на сторінках часописів, і у ложах театру, і у паризьких салонах, де звучали як аргументи на користь нових ідей клавесинні п'єси Метра. Їх виконував сам композитор, його численні учні, багато з яких належали до вищих аристократичних кіл. Саме у салонах, де у спілкуванні придворна ієрархія ніби змінювалася на міжсуб'єктну комунікацію, композитор мав можливість довести, що його музика є справжньою «мовою серця» – мовою почуттів, сповненою витонченого смаку епохи. Її актуальність сьогодні не викликає жодних сумнівів. Якщо відкрити їй своє серце, сучасний слухач може відчути її так само гостро і безпосередньо, як і широкі верстви публіки XVIII століття.

Ще й досі продовжуються суперечки щодо композиторської спадщини Ж. – Ф. Рамо у сучасній виконавській практиці. Тепер “яблуком розбрату” стає питання вибору інструменту для виконання його музики. З одного боку, концепція історично інформованого виконавства обґрунтовує необхідність реконструкції авторського задуму через адекватний інструментарій, розглядаючи виключно клавесин як органічний носій барокового звукового мислення. З іншого, – академічна фортепіанна традиція інтегрує бароковий текст у систему фортепіанного виконавського модусу, трансформуючи його відповідно до акустичних і технічних можливостей сучасного рояля. У результаті утворюється дихотомія: рояль або визнається інструментом, що принципово змінює смислову структуру барокового тексту, або, навпаки, розглядається як універсальний засіб художньої актуалізації історичного репертуару. Така опозиція фактично зводить проблему інтерпретації до вибору між «реставраційною автентичністю» та естетичною асиміляцією.

Наш проєкт пропонує нову концептуальну виконавську модель, що, залишаючись у русі сучасного фортепіанного виконавства й не редукуючи,

наскільки це можливо, виразових особливостей рояля, передбачає адаптацію на його базі суттєвих прийомів та принципів клавесинного виконавства. Йдеться не про заміну одного інструмента іншим, а про можливість трансформації виконавського мислення через подолання виконавських шаблонів, свідоме залучення органологічних і артикуляційних принципів клавесинної гри в умовах фортепіанного звучання. Такий підхід дозволяє відійти від існуючої у виконавстві антиномії («або – або») і розкрити перспективи його подальшого розвитку на основі зустрічного руху традицій та їх інтеграції за принципом доповнюваності («і – і»). Тож проблемний ракурс пропонованого наукового обґрунтування проекту полягає в окресленні аспектів стилістично вмотивованої адаптації клавесинних творів Ж.-Ф. Рамо до умов сучасного фортепіано через діалог двох альтернативних виконавських традицій.

Мета творчого мистецького проєкту – сформувати та апробувати концептуальну модель адаптації клавесинних творів Ж. -Ф. Рамо до сучасного фортепіано на основі органологічно зумовлених принципів клавесинної традиції без редукації виразових можливостей рояля та презентувати зафіксовану в нотному тексті «мову серця» Ж.-Ф. Рамо як актуальне та цікаве мистецтво, а не як музейний експонат. **Завдання наукового дослідження** складають його структурний алгоритм:

- виявити та окреслити феномен «*мови серця*» та практику музичної «характерології» Ж.-Ф. Рамо у контексті французької салонної культури першої половини XVIII ст.;
- простежити історію повернення творів для клавесину Ж.-Ф. Рамо у виконавську практику у XIX-XXI ст.;
- сформулювати та обґрунтувати нову концептуальну модель виконання творів для клавесину Ж.-Ф. Рамо на сучасному фортепіано;
- розкрити специфіку виконавської інтерпретації творів з антології спадщини Ж.-Ф. Рамо для клавесину.

Об’єктом дослідження є адаптація творів французьких клавесиністів до сучасного фортепіано; **предметом** – художньо-інтерпретаційні механізми відтворення «мови серця» та емоційної безпосередності барокових творів Жана-

Філіппа Рамо в умовах сучасного фортепіанного виконання.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами ЗВО.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту виконано на кафедрі історії української та зарубіжної музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Зміст роботи є відповідним темі №3 «Виконавська інтерпретологія: від теоретичного обґрунтування до сучасної практики». Тему творчого мистецького проєкту та наукового обґрунтування затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І.П. Котляревського (протокол №4 від 31 жовтня 2024 року).

Матеріал дослідження включає всі твори для клавесину Ж.-Ф. Рамо, вміщені у збірках: «*Premier livre de pièces de clavecin*»; «*Pièces de clavecin*», «*Nouvelles suites de pièces de Clavecin*» і окремі композиції: «*La Dauphine*», «*Les Petits Marteaux*», «*Menuet*», а також сольні та ансамблеві номери з «*Pièces de clavecin en concerts*».

Теоретичну базу складають праці, присвячені різним аспектам історії, теорії та практики клавесинного і фортепіанного виконавства, зокрема:

- *творчості Ж.-Ф. Рамо та французькій клавесинній культурі XVII–XVIII століть* (В. Артем'єва, 2016; О. Шадріна-Личак, 2011; J.R. Anthony, 1974; P. Beaussant, 1983; B.G. Chandler, 2017; D. Chung, 2011; E.R. Jacobi, 1964; G. Sadler, 1979, 2014; Y. Takano, 2010);
- *історії відродження старовинної музики та повернення клавесинної спадщини до виконавської практики XIX–XX століть* (Н. Сікорська, 2016; Н. Audéon, 2007; O. Baumont, 2014; B. Brzezińska, 2015; K. Ellis, 2005; C.M. Flint, 2006; Y. Gérard, 2014; C. D. Lewis, 2017; L. Palmer, 1993; C. Timbrell, 1999);
- *історично інформованому виконавству, проблемі виконавської автентичності та принципам інтерпретації старовинної музики* (О. Жукова, 2025; Н. Харнонкурт, 2002; T.W. Adorno, 1981; J. Butt, 2002; L. Goehr, 1992; T. Koopman, 2019; R. Kirkpatrick, 1983, 2014, 2017; W. Landowska, 1969; R. Scruton, 1997; B.D. Sherman, 1997; R. Troeger, 1987);

- *органології клавійних інструментів та проблемі звукового образу інструмента* (Н. Кучма, 2021; О. Шадріна-Личак, 2026; M. Bilson, 2013; A. Bond, 1997; J. Koster, 2019);
- *виконавській інтерпретології та проблемам сучасного фортепіанного прочитання й адаптації старовинної клавірної музики* (Я. Воскобойніков, 2021, 2023; Ю. Ніколаєвська, 2020; M. Chernyavska, S. Anfilova, & Y. Voskoboinikov, 2025; H. Ferguson, 1975; H. Sasaki, 2017);
- *звукозапису як джерелу дослідження історії виконавства та виконавського стилю* (N. Cook, 2009; D. Leech-Wilkinson, 2009).

Методи дослідження. Комплексний підхід, застосований у дослідженні, поєднує наступні аналітичні методи:

- *біографічний* – для розкриття персонального контексту композиторської творчості Ж.-Ф. Рамо та її ролі у культурному середовищі;
- *історико-культурний* – для висвітлення історичного контексту створення клавесинної творчості Ж.-Ф. Рамо у французькому бароковому мистецтві кінця XVII – першої половини XVIII століть;
- *історико-хронологічний* – для простеження етапів і форм повернення клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо у виконавську практику XIX–XXI століть;
- *історико-типологічний* – для висвітлення дихотомії у сучасному виконавстві: «традиція історично інформованого виконавства» – «академічний піанізм»;
- *моделювання* – для створення та обґрунтування нової “моделі міжінструментальної адаптації” композиторської спадщини минулих часів;
- *органологічний* – для зіставлення акустичної природи клавесина та сучасного фортепіано й визначення межі перенесення на останнє виконавських принципів, характерних для гри на старовинному інструменті;
- *інтерпретаційний* – для залучення власного виконавського досвіду;
- *жанрово-стилістичний* – для виявлення закладених у нотний текст мовностильових параметрів композиторського мислення (мелодика,

метроритм, гармонія, фактура).

Наукова новизна отриманих результатів зумовлена тим, що в українському музикознавстві *вперше*:

- здійснена репрезентація клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо у контексті філософської доктрини кордоцентризму та діалогізму салонної культури Франції першої половини XVIII ст.;
- комплексно реконструйовано та систематизовано основні етапи й форми повернення клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо у виконавську практику XIX–XXI століть, виявлено роль фортепіанної та клавесинної традицій у цьому процесі;
- створено та обґрунтовано принципово нову виконавську концепцію адаптації до реалій сучасного піанізму творів Ж.-Ф. Рамо для клавесину;
- практично апробована можливість та доцільність включення у публічний простір України повної антології творів для клавесину Ж.-Ф. Рамо.

Практичне значення отриманих результатів полягає у розширенні сучасного виконавського бачення клавесинного репертуару Ж.-Ф. Рамо, визначення виконавських орієнтирів та стратегій інтерпретації в класах спеціального фортепіано. Крім того, отримані матеріали та висновки можуть бути застосовані в навчальному процесі мистецьких закладів вищої освіти України у дисциплінах «Історія світової музичної культури», «Історія фортепіанного виконавства», «Аналіз та інтерпретація музики», «Музична інтерпретологія» для здобувачів другого (освітньо-професійного/освітньо-наукового) та третього (освітньо-наукового/освітньо-творчого) рівнів.

Апробація результатів дослідження. Матеріали дослідження оприлюднені на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях та інших заходах, зокрема у доповідях на міжнародній науковій конференції «Ювілейні і пам'ятні дати 2024 року» (28.11–29.11.2024, Київ); на Третьому Всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (ГРАН-ПРІ; 10.05–11.05.2025, Харків), виступах на Zoom-стартапі творчих мистецьких проєктів здобувачів «Доктор мистецтва» 1-го року навчання (06.09.2025, Харків); у Воркшопі «Твори для клавесину Ж.-Ф. Рамо у практиці сучасного фортепіанного виконавства» (23.04.2026, Харків).

Творча складова була представлена у концертних програмах, які концептуально пов'язані з ідеєю проєкту (див. Додаток Б):

1. «*Début*» (Харків, 17.11.2025);
2. «*Concorde*» (Харків, 25.06.2026);
3. «*Carte de visite*» (Харків, 03.07.2026);

Також практична апробація результатів роботи над мистецьким проєктом відбулася у рамках XVI Міжнародного фестивалю-конкурсу «Пролісок» (ГРАН-ПРІ у номінації «Клавесин»; 14-17.04.2026, Київ).

Публікації. Основні результати наукового обґрунтування викладено у двох статтях, опублікованих у наукових фахових виданнях (категорія Б), що входять до переліку, затвердженого МОН України (див. Додаток Б).

Структура роботи. Наукове обґрунтування складається з Анотації, Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (259 позицій), з них 238 – іноземними мовами, та Додатків. Загальний обсяг дослідження складає 232 сторінки, з них основного тексту – 175 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ПОСТАТІ Ж.-Ф. РАМО У КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

1.1 «Мова серця» творів Ж.-Ф. Рамо: філософія та контекст створення, прижиттєва виконавська практика

Життєвий і творчий шлях Жана-Філіппа Рамо (1683–1764) вирізняється дивовижною хронологією, яка багато в чому визначила й особливий статус його клавесинної спадщини. Розглядаючи життєтворчість композитора в аспекті вікової періодизації, український музикознавець Віра Артем'єва наголошує на двох основних періодах його біографії: тривалому ранньому етапі, пов'язаному передусім з органною, педагогічною і теоретичною діяльністю, та зрілому етапі інтенсивної творчості, початок якого дослідниця пов'язує з прем'єрою першої ліричної трагедії «*Hippolyte et Aricie*» 1733 року (Артем'єва, 2016, с. 31). Важливо, що ця модель не лише впорядковує біографічні факти, а дозволяє побачити внутрішню логіку становлення Рамо: майже півстоліття накопичення виконавського, педагогічного й теоретичного досвіду передуює винятково пізньому творчому розквіту.

Для нашої теми запропонована В. Артем'євою періодизація особливо продуктивна, оскільки клавесинна творчість проходить крізь обидва її етапи і ніби «зшиває» різні ролі Рамо. «*Premier Livre de pièces de clavecin*» 1706 року постає ще у період життя молодого органіста, «*Pièces de clavessin*» 1724 року – вже після появи фундаментального «*Traité de l'harmonie*» та здобуття репутації теоретика, «*Nouvelles suites de pièces de clavecin*» – напередодні оперного дебюту, а «*Pièces de clavecin en concerts*» 1741 року створено митцем, який уже пройшов через успіх перших опер, люллістсько-рамістську полеміку та накопичив значний досвід оркестрового письма. Отже, клавесинний доробок дає можливість простежити еволюцію творчого методу Рамо від ранньої французької клавірної традиції до зрілого театрального-оркестрового мислення.

Подібну асиметрію життєвого шляху акцентує Г. Седлер, називаючи Рамо

«*the classic late developer*» / «класичним прикладом пізнього творчого становлення» (Sadler, 2014, p. 1)¹. До тридцяти семи років композитор створив порівняно невелику кількість музики, а основна частина його композиторського доробку припадає на останні три десятиліття життя. Зовнішнє «запізнення» визнання, однак, не означає пізнього формування самої художньої особистості: клавесинна книга 1706 року й теоретичні трактати свідчать, що головні принципи його мислення визрівали значно раніше.

Жан-Філіпп Рамо народився у Діжоні й був охрещений 25 вересня 1683 року. Він походив із родини професійного музиканта: його батько Жан Рамо працював органістом і, за свідченнями ранніх біографів, навчав дітей музики ще до того, як вони опанували читання. У дванадцятирічному віці майбутній композитор вступив до єзуїтського *Collège des Godrans*, однак академічне навчання його мало цікавило. Значно важливішим у контексті майбутньої кар'єри міг бути музичний театр, який посідав помітне місце у навчальній практиці єзуїтських коледжів. Архівні документи 1699 року вже фіксують шістнадцятирічного Рамо як активного музиканта в Діжоні, ймовірно, помічника батька на його численних посадах (Sadler, 2014, pp. 1–2).

Наприкінці підліткового віку Рамо здійснив коротку поїздку до Італії. Сучасна біографія дозволяє стверджувати лише те, що він не дістався далі Мілана, а сама подорож була нетривалою, хоча інтерес до італійської музики зберігся в нього надалі (Sadler, 2014, p. 2). Значно пізніше цей факт став приводом для досить їдкого коментаря Ф.-Ж. Фетіса у *Le parfait organiste*, виданому приблизно 1830 року: «*Vers 1708 il partit pour l'Italie; il était alors âgé de dix-huit ans. S'il fût allé jusqu'à Rome ou à Naples, il aurait perfectionné son éducation musicale pratique, qui avait été mal commencée sous le rapport de l'art d'écrire, car il n'existait point alors en France de bonne école d'harmonie ni de contrepoint; mais il s'arrêta à Milan, où il s'attacha à un directeur d'opéra ambulant, qui lui fit parcourir le midi de la France*» / «Близько 1708 року він вирушив до Італії; тоді йому було вісімнадцять років. Якби він дістався Рима або Неаполя, то вдосконалив би свою практичну музичну освіту, яка щодо мистецтва письма була розпочата невдало, адже тоді у Франції не існувало доброї школи гармонії чи контрапункту; проте

¹ Тут і далі переклад автора дисертації.

він зупинився в Мілані, де приєднався до керівника мандрівної оперної трупи, з яким об'їхав південь Франції» (Fétis, ca. 1830, p. 182).

Біографічна хронологія Ф.Ж. Фетіса тут неточна (він відносить подорож приблизно до 1708 року і водночас називає Рамо вісімнадцятирічним), а сучасні дослідники не підтверджують історію про тривалу участь Рамо у мандрівній трупі – Г. Седлер вважає, що раннє свідчення, на якому ґрунтувалася така традиція, могло стосуватися іншого музиканта (Sadler, 2014, p. 2). Проте сама оцінка Ф.Ж. Фетіса надзвичайно промовиста: музикант, який нібито не мав у Франції «доброї школи гармонії чи контрапункту», через два десятиліття стане автором однієї з найвпливовіших систем гармонічного мислення в історії європейської музики.

Після повернення до Франції почалася тривала професійна кар'єра органіста. На початку 1702 року Рамо тимчасово працював *maître de musique* при *Notre-Dame des Doms* в Авіньйоні, а вже навесні обійняв посаду органіста Клермонського собору. Контракт було укладено на шість років, однак молодий музикант залишив Клермон раніше. До кінця 1705 – початку 1706 року він уже перебував у Парижі (Sadler, 2014, p. 2).

Саме 1706 рік є першою принциповою датою для історії його клавесинної творчості. Після прибуття до Парижа Рамо отримав одночасно дві посади органіста – у *Collège Louis-le-Grand* та монастирі *Pères de la Mercy*. 12 вересня 1706 року його внесли до короткого списку кандидатів на вакантну посаду органіста *Sainte-Marie-Madeleine-en-la-Cité*. Через велику кількість претендентів 1 листопада було проведено спеціальний конкурс, у якому разом із Ж.-Ф. Рамо брали участь ще п'ять органістів. Серед членів журі були авторитетні паризькі музиканти Н Жіго, К. Р. де Монталан та Ж.-Ф. Дандрію. Після більш ніж двогодинного змагання посаду запропонували Рамо; умовою було звільнення з інших органістських місць, а він відмовився їх залишати, тому вакансію передали Л.-А. Дорнелю (Sadler, 2014, p. 188). Сам факт перемоги молодого провінційного музиканта у такому конкурсі важливий як раннє документальне свідчення його високого виконавського рівня.

У тому самому 1706 році з'являється перша клавесинна збірка і водночас, перша відома друкована праця Ж. -Ф. Рамо взагалі. Повна назва видання фіксує

його тодішній професійний статус: «*Premier Livre de Pièces de Clavecin composées par M. Rameau, Organiste des R. P. Jésuites de la rue Saint-Jacques et des Pères de la Merci*» (Rameau, 1706). Збірник 1706 року, надрукований, як тоді було прийнято, коштом автора, найімовірніше невеликим накладом, навіть через два роки ще не був повністю розпроданий. Він фактично залишився непоміченим парижанами, яким мало що говорило ім'я двадцятитрирічного вихідця з провінції. Показовою є і подальша доля цього невеликого, але вагомого за художнім змістом нотного зошита: коли у 1720-х роках Рамо, вступивши у п'ятий десяток життя, нарешті здобув визнання, його перший клавесинний збірник був практично забутий.

Єдиний відомий примірник видання зберігся у масштабній колекції творів Ж.-Ф. Рамо, зібраній Жаком-Жозефом-Марі Декруа; після смерті колекціонера його спадкоємці 1843 року передали це зібрання до Національної бібліотеки Франції (Sadler, 2014, р. 74). Проте рання клавесинна книга Ж.-Ф. Рамо ще тривалий час залишалася фактично поза актуальним музично-виконавським обігом і була повноцінно повернена до нього лише наприкінці XIX століття, коли *Premier Livre* увійшов до першого тому монументального видання *Œuvres complètes*, започаткованого видавництвом *A. Durand & Fils* під керівництвом К. Сен-Санса (Gérard, 2014, р. 11; Rameau, 1895).²

Структура «*Premier Livre*» ще тісно пов'язана з французькою клавесинною традицією попереднього покоління: «*Prélude*», *1^{er} et 2^e «Allemande»*, «*Courante*», «*Gigue*», *1^{er} et 2^e «Sarabande»*, «*Vénitienne*», «*Gavotte*» і Menuet. Особливої уваги заслуговує початкова *Prélude* – єдина *prélude non mesuré*/безтактова прелюдія у клавесинній творчості Ж.-Ф. Рамо. Це один із пізніх зразків жанру, який був, як зазначає О. Шадріна-Личак, специфічним явищем саме французької клавесинної школи приблизно між 1650 та 1733 роками. У наведеній дослідницею хронології авторських зразків прелюдія Ж.-Ф. Рамо 1706 року належить уже до перших десятиліть XVIII століття – періоду, який О. Шадріна-Личак пов'язує з «невідворотним виходом безтактової прелюдії з практики» (Шадріна-Личак, 2011, с. 6, 17). Це спостереження узгоджується з характеристикою Г. Седлера,

² Докладніше про історію цього повернення та місце збірки у видавничій історії XIX століття йдеться у підрозділі 1.2.

який називає *Прелюдію* «*one of the last to be published*» / «однією з останніх, що була надрукована» (Sadler, 2014, p. 216). Необхідно також зазначити, що твір складається з двох частин, де у першій тільки висота звуків і гармонічні комплекси зафіксовані автором, тоді як їхні часові співвідношення значною мірою передаються виконавській інтуїції, а у другій музика переходить до метрично організованого та бурхливого руху.

Єдина характеристична п'єса ранньої книги «*La Vénitienne*» уже виявляє стилістичну двоїстість майбутнього Ж.-Ф. Рамо. Італійська асоціативність назви («Вінеційка» або «Вінеційська») поєднуються із французькою формою рондо у французькій сюїті. Таким чином, уже в першій публікації композитора з'являються дві тенденції, які надалі стануть принциповими: взаємопроникнення французького й італійського начал та поступовий рух від суто танцювальної назви до характеристичного заголовка.

Саме тому перший концерт творчого мистецького проєкту отримав назву «*Début*». Йдеться не лише про хронологічно перший концерт циклу, це і ранній дебют Рамо-композитора й його повторне входження до клавесинного простору після теоретичного визнання з «*Pièces de clavessin*» 1724 року, збірки, яка стала композиторським дебютом вже Ж.-Ф. Рамо, як зрілого науковця. У межах одного концерту виникає можливість відчутти надзвичайно важливу метаморфозу: від початківця, талановитого молодого органіста, що тільки починає свій шлях до слави та «підкорення» Парижу, до досвідченого автора, який повертається до клавесина вже у статусі відомого теоретика.

Після перших паризьких дебютів життєвий шлях Ж.-Ф. Рамо знову пов'язаний із провінційними центрами. Наприкінці 1708 року він повернувся до Діжона й невдовзі змінив батька на посаді органіста *Notre-Dame*; у 1712–1713 роках працював у Ліоні, а 1715 року вдруге обійняв посаду в Клермонському соборі. Цього разу контракт було укладено вже на двадцять дев'ять років. До його обов'язків входило не лише органне виконавство, а й *instruction savante* – теоретичне й практичне навчання. Так звані «клермонські нотатки» засвідчують, що Ж.-Ф. Рамо викладав генерал-бас і музичну теорію; саме у Клермоні була написана значна частина майбутнього «*Traité de l'harmonie*» (Sadler, 2014, p. 3).

В. Артем'єва наголошує на парадоксальності тривалого раннього періоду

життєтворчості композитора: «перші сорок років Ж.-Ф. Рамо був типовим теоретиком, який побіжно писав музику, грав на органі і викладав» (Артем'єва, 2016, с. 33). Дослідниця пов'язує порівняно нечисленний композиторський доробок цього часу із переважно практичним характером професійної діяльності Ж.-Ф. Рамо: майже тридцятип'ятирічна праця органіста не залишила по собі жодного органного твору, натомість дедалі більшого значення для митця набували проблеми музичної теорії та гармонії (Артем'єва, 2016, с. 34). Тому звичний для класико-романтичної моделі віковий рубіж творчої зрілості в його біографії набуває іншого значення: за влучним спостереженням В. Артем'євої, «у Ж. -Ф. Рамо цей період став лише початком творчого сходження» (Артем'єва, 2016, с. 35).

З другим клермонським періодом пов'язаний один із найколеритніших епізодів біографічної традиції Ж.-Ф. Рамо. Бажаючи остаточно переїхати до Парижа, композитор нібито попросив капітул достроково звільнити його від довгострокового контракту, однак отримав відмову. Тоді під час богослужіння він, за пізнішою легендою, щоб змусити керівництво відпустити його, навмисно почав грати надзвичайно різко й дисонантно. У виданні *Rameau de A à Z*, здійсненому під керівництвом Ф. Боссана, цей епізод супроводжується промовистим запитанням – «*Histoire ou légende?*» / «Історія чи легенда?», оскільки той самий анекдот приписували як Жану-Філіппу, так і його братові Клоду (Beaussant, 1983, р. 15). Отже, сприймати її як безумовно документований факт не варто.

Проте як нарис до образу Ж.-Ф. Рамо в свідомості сучасників і майбутніх біографів, цей сюжет надзвичайно промовистий. У «*Encyclopédie pittoresque de la musique*» 1835 року він набуває майже притчевого характеру: «*Il avait mis tant d'art dans le mélange des jeux et dans l'assemblage des dissonances les plus heurtées, que les connaisseurs avouaient que Rameau seul était capable de jouer aussi désagréablement*» / «Він вклав стільки мистецтва у змішування регістрів і сполучення найрізкіших дисонансів, що знавці визнавали: лише Рамо був здатний грати настільки неприємно» (Ledhuy & Bertini, 1835, р. 76).

Далі автори енциклопедії перетворюють анекдот на узагальнення про природу художньої свободи: «*Lorsque, pénétré des principes de son art et instruit*

de toutes les règles, un artiste sait s'en écarter à son gré, c'est alors qu'on ne peut pas douter de son intelligence et de son savoir. Il est peut-être plus difficile de violer les règles avec méthode que de réussir en les suivant. Pour faire à dessein exactement mal, il faut non-seulement savoir par quel moyen il est possible de bien faire, mais encore lutter contre l'attrait qui nous y porte» / «Коли митець, глибоко опанувавши принципи свого мистецтва й знаючи всі його правила, уміє за власним бажанням від них відступити, тоді вже неможливо сумніватися в його розумінні й знаннях. Можливо, методично порушувати правила навіть важче, ніж досягати успіху, дотримуючись їх. Щоб навмисно зробити щось справді погано, треба не лише знати, яким способом можна зробити добре, але й боротися з природним прагненням до цього» (там само).

Цей пізніший анекдот дивовижно точно відповідає одному з головних парадоксів творчої особистості Ж.-Ф. Рамо. Як ми побачимо далі, він не протиставляв свободу творчості правилам теоретичних знань: своїми творами він все життя доводив що завдяки ґрунтовним знанням його творчість стає тільки природнішою. Теоретичне знання не повинно сковувати художній результат, а, навпаки, дає митцеві змогу свідомо керувати очікуванням слухача, дисонансом, гармонічним напруженням, кольором і ефектом. Саме проблема співвідношення *science* та *goût*, наукового знання й чуттєвого сприйняття, проходить крізь усю подальшу творчість композитора і зрештою безпосередньо веде до формули «мови серця».

1722 року Рамо остаточно залишив Клермон і переїхав до Парижа. Безпосередньою причиною стало завершення друку «*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*». (Rameau, 1722). Набір книги почався ще тоді, коли композитор перебував у Клермоні; прибувши до столиці, він особисто контролював видання, вносив виправлення й доповнення. В. Артем'єва розглядає появу *Traité de l'harmonie* як переломний момент у життєтворчості Рамо: «На час свого переїзду Ж.-Ф. Рамо був, практично, не відомий у Парижі, однак поява 450-сторінкового трактату стала своєрідним вибухом, композитор став відомим не лише у Франції, а й за її межами» (Артем'єва, 2016, с. 35).

Б.Г. Чендлер у статті «*Jean Philippe-Rameau and the Corps Sonore*» передає ефект появи трактату образно, порівнюючи його з «*a meteorite streaking across*

the Parisian sky» / «метеоритом, що пронісся паризьким небом» (Chandler, 2017, р. 8). Революційність праці полягала насамперед у прагненні Ж.-Ф. Рамо пояснити гармонічне різноманіття через єдиний принцип. *Basse fondamentale* – дозволяв мислити акорд не як випадкову суму інтервалів між парами голосів, а як цілісну структуру, пов'язану з фундаментальним звуком. Поширене до XVIII століття уявлення про акорд як поінтервальне поєднання голосів поступово змінювалося новою концепцією акордової тотожності та обернення. В. Артем'єва в цьому зв'язку наголошує, що «Відкриття Ж.-Ф. Рамо стосується виявлених ним закономірностей дії функціональної тріади T-S-D як основи гомофонно-гармонічного стилю. Це означало й остаточне подолання попередньої модальної системи музичного мислення» (Артем'єва, 2016, с. 37). Для нашої теми важливо, що Рамо-науковець не існував окремо від композитора-клавесиніста: гармонічні моделі, які він поясняв в трактатах, перетворювались на матеріал художнього експерименту у клавесинних збірках.

Уже в *Traité de l'harmonie* простежується властиве Ж.-Ф. Рамо прагнення не накопичувати розрізнені правила, а звести їх до одного причинного принципу. Розвиваючи ідею єдиного джерела гармонії, Ж.-Ф. Рамо виходить із принципу породження звуків через поділ струни. У першій книзі *Traité de l'harmonie* він зазначає: «*donc les Sons que doivent rendre ces cordes divisées, sont engendrez du premier Son, qui en est par consequent le principe & le fondement*» / «отже, звуки, які мають утворювати ці поділені струни, породжуються першим звуком, який, таким чином, є їхнім принципом і фундаментом» (Rameau, 1722, р. 5). Дещо далі ця думка набуває ще більш узагальненого формулювання: «*toutes les proprietes de cette Octave, des Sons en général, des intervalles & des accords dépendent absolument de ce principe unique & fondamental, qui nous est représenté par la corde entiere ou par l'unité*» / «усі властивості цієї октави, звуків загалом, інтервалів і акордів цілковито залежать від цього єдиного й фундаментального принципу, представленого цілою струною або одиницею» (Rameau, 1722, р. 9).

Третя й четверта книги трактату присвячені композиції та акомпанементу, показують, що йдеться не про спекулятивну науку, відірвану від практики. Теорія фундаментального баса повинна була спростити процес написання музики, акомпанування й розуміння гармонічного руху і саме в поєднанні *musica*

theorica та *musica practica* полягає головний принцип Ж.-Ф. Рамо: закон має бути не лише абстрактно істинним, а й корисним для реальної роботи музиканта.

Водночас у *Traité de l'harmonie* 1722 року природно-акустичний принцип *corps sonore* (фр. «звучне тіло» – явище природного резонансу, за якого разом з основним тоном звучного тіла виникають обертони, що утворюють гармонічний ряд) ще не становив підґрунтя теоретичної системи Ж.-Ф. Рамо. Б.Г. Чендлер спеціально наголошує на цій обставині: «Rameau was not yet aware of the acoustical discoveries of Sauveur and the principle of the *corps sonore*» / «Рамо ще не був обізнаний з акустичними відкриттями Совера та принципом *corps sonore*» (Chandler, 2017, p. 8). Дослідник уточнює, що, попри новаторський характер, теорія фундаментального баса у *Traité* ще ґрунтувалася на поділі струни та математичних пропорціях і лише після публікації свого трактату Ж.-Ф. Рамо ознайомився з результатами акустичних досліджень Жозефа Совера, який ще 1701 року науково описав явище обертонів і систематизував гармонічний ряд (Chandler, 2017, pp. 7–8). Саме значення Ж.-Ф. Рамо в перенесенні цього акустичного відкриття до музично-теоретичної системи Б.Г. Чендлер формулює особливо виразно: «the connection between overtones and music [...] was none other than Jean-Philippe Rameau» / «тим, хто встановив зв'язок між обертонами й музикою [...] був не хто інший, як Жан-Філіпп Рамо» (Chandler, 2017, p. 8).

Через чотири роки після *Traité de l'harmonie*, у *Nouveau système de musique théorique* (Rameau, 1726), природно-акустична аргументація виходить на перший план. Уже в передмові Ж.-Ф. Рамо із виразним захопленням говорить про природну основу гармонії: «Il y a effectivement en nous un germe d'Harmonie, dont apparemment on ne s'est point encore aperçu : Il est cependant facile de s'en apercevoir dans une Corde, dans un Tuyau, &c. dont la resonance fait entendre trois Sons differents à la fois» / «В нас справді існує зародок гармонії, якого, вочевидь, досі ще не помічали; однак його легко виявити у струні, трубі тощо, резонанс яких дає змогу одночасно почути три різні звуки» (Rameau, 1726, p. iii). Особливо показово, що далі Ж.-Ф. Рамо поширює цей акустичний ефект на «*tous les corps Sonores*» / «усі звучні тіла» й доходить висновку, що саме тут міститься «*le veritable Principe d'une Basse-Fondamentale*» / «істинний принцип фундаментального баса» (там само).

Для Б.Г. Чендлера впровадження принципу *corps sonore* означало початок «*a fundamental shift in music theory from a dependence on numbers to a foundation in acoustical science*» / «фундаментального зсуву в музичній теорії від залежності від чисел до опори на акустичну науку» (Chandler, 2017, p. 10). Основні засади теорії фундаментального баса при цьому не були відкинуті: Ж.-Ф. Рамо намагався знайти для них уже не лише математичне, а й природно-акустичне підтвердження. Таким чином, «*Nouveau système*» є не запереченням попереднього трактату, а першою сходинкою довготривалого процесу уточнення і перебудови системи, яким композитор займатиметься до кінця життя.

Показовою у цьому процесі є роль єзуїта, математика й фізика Луї-Бертрана Кастеля, який, захопившись *Traité de l'harmonie*, розшукав Рамо через спільного знайомого, почав вивчати в нього музичну теорію, а невдовзі опублікував у *Journal de Trévoux* розгорнуту схвальну рецензію на трактат, що істотно сприяла утвердженню репутації його автора в європейському інтелектуальному середовищі (Chandler, 2017, pp. 10–11). Важливо, що полемізуючи з уявленням про математично виведену музику як неминуче «суху», він наголошує на необхідності враховувати закони *bon goût* і сам слух: «*puisque'il s'agit de plaire à l'oreille, on doit la consulter; après cela il y a une Mathématique naturelle de goût & de genie; la raison la donne, l'usage la développe*» / «оскільки йдеться про те, щоб подобатися слухові, слід радитися з ним; крім того, існує природна математика смаку й генія: розум дає її, а практика розвиває» (Castel, 1722, p. 1715). Дещо далі ця думка сформульована ще виразніше: «*la raison n'y a d'autorité qu'autant qu'elle s'accorde avec l'oreille*» / «розум має тут авторитет лише настільки, наскільки він узгоджується зі слухом» (Castel, 1722, p. 1718). Л.-Б. Кастель переводить теоретичні положення Ж.-Ф. Рамо безпосередньо у площину художньої виразності, вдаючись до живописної аналогії: «*les ombres dans la Peinture rehaussent les couleurs, les dissonances font dans la Musique le même effet à l'égard des consonances*» / «тіні в живописі підсилюють кольори; дисонанси справляють у музиці такий самий ефект щодо консонансів» (Castel, 1722, p. 1887). Саме завдяки цьому, за словами Л.-Б. Кастеля, музичний геній здатен рухатися шляхами, що «*intereffe, qui surprend, qui étonne l'ame*» / «зацікавлюють, дивують і вражають душу» (там само). Ще

промовистіше Л.-Б. Кастель характеризує фундаментальний бас: «*la basse fondamentale est dans l'harmonie, ce qu'est le visage dans l'homme; c'est là qu'un chant peint au naturel toute sa constitution intérieure, toutes ses plus secretes affections*» / «фундаментальний бас є в гармонії тим, чим обличчя є в людині: саме в ньому мелодія природно змальовує всю свою внутрішню будову, усі свої найпотаємніші афекти» (Castel, 1722, p. 1892).

Не менш показовою є запропонована Л.-Б. Кастелем характеристика самого методу Ж.-Ф. Рамо. Розвиток його теоретичної думки рецензент описує як послідовний рух «*de la pratique à la regle, de la regle au raisonnement, du raisonnement au principe & à la raison*» / «від практики до правила, від правила до міркування, від міркування до принципу й розуму» (Castel, 1722, p. 1720). Відповідно й чотири книги *Traité* постають у нього як вияв різних, але взаємопов'язаних іпостасей автора: «*dans le premier il expose en Mathématicien [...] dans le second il raisonne en Philosophe [...] dans le troisiéme il déduit en Maître tout l'Art de la composition; dans le quatriéme enfin il donne en praticien consommé l'exécution...*» / «у першій він викладає як математик [...], у другій міркує як філософ [...], у третій як майстер виводить усе мистецтво композиції, а в четвертій, нарешті, як досвідчений практик подає правила виконання...» (там само). Отже, вже сучасник Ж. -Ф. Рамо сприймав його теоретичну систему не як відокремлену математичну спекуляцію, а як цілісність, у якій математичне, філософське, композиційне та практично-виконавське начала взаємно доповнюють одне одного. Особливої ваги ця позиція набуває у зв'язку з акустичними спостереженнями Ж. Совера. Л.-Б. Кастель зауважує: «*dans la Physique, la nature nous donne le même systéme que M. Rameau a découvert dans les nombres, & voilà ce concours précis de la raison & de l'oreille, à quoi cet Auteur vise dans tout son Ouvrage*» / «у фізиці природа дає нам ту саму систему, яку пан Рамо відкрив у числах; і саме в цьому полягає точне узгодження розуму й слуху, до якого автор прагне в усьому своєму творі» (Castel, 1722, p. 1734).

Повернення Ж.-Ф. Рамо до клавесинної творчості відбувалося, таким чином, уже в принципово іншому статусі. Якщо *Premier Livre* 1706 року була публікацією молодого органіста, ім'я якого майже нічого не говорило широкій публіці, то «*Pièces de clavessin*» 1724 видав теоретик європейського масштабу.

Саме тому ця збірка увійшла до першого концерту проєкту «*Début*» разом із ранньою сюїтою 1706 року. Таке поєднання дозволяло зіставити два різні етапи: перший друкований вихід молодого виконавця-композитора та клавесинне повернення вже відомого теоретика – між ними минуло вісімнадцять років, протягом яких змінилися і життєві обставини Рамо, і ступінь його професійної зрілості, і сама французька клавесинна культура.

В. Артем'єва звертає особливу увагу саме на паралелізм теоретичних та клавесинних пошуків. Після опису нового уявлення Рамо про акорд як цілісний феномен вона переходить до книг 1724 і кінця 1720-х років, наголошуючи, що вони свідчили про «безумовну майстерність композитора». Для нашої теми особливо цінною є її думка, що специфіка клавесинної творчості полягала «у гнучкості й мобільності форм, у можливості швидко реагувати на нові тенденції і передавати витончені психологічні ознаки національного стилю» (Артем'єва, 2016, с. 37)

Назва збірки 1724 року вже засвідчує, що Ж.-Ф. Рамо не обмежується лише нотним текстом, а додає ще дидактичну працю – «*Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts*», яка особливо органічно відповідає новому статусу автора-теоретика. Передмова одночасно допомагає наблизитися до авторського задуму, засвоїти твори самостійно й демонструє, що клавесинна книга створена музикантом, який прагне не лише писати, але й пояснювати закономірності виконання. У ній Ж.-Ф. Рамо описує способи досягнення досконалої гри на інструменті, наголошує на свободі й гнучкості рук, приділяє особливу увагу аплікатурі та використанню першого пальця, пропонує вправи для початківців, а також надає таблицю прикрас (подібна практика мала прецеденти у французькій клавесинній традиції, починаючи з «*Pièces de Clavecin*» (1689) Ж.-А. д'Англебера). Поряд із таблицею міститься «*Menuet en rondeau*», призначений як ілюстрація викладених принципів що ще раз виявляє характерну для митця єдність теорії й практики: технічний принцип має одразу бути перевірений у звучанні.

Внутрішня будова «*Pièces de clavessin*» показує важливий злам у ставленні до сюїти. У межах одного видання співіснують дві моделі французької сюїти: перша сюїта значною мірою спирається на модель французької танцювальної

сюїти, натомість друга сюїта вже майже цілком вибудовується як галерея характеристичних п'єс. Це одразу викликає асоціації із практикою Ф. Куперена, який замість усталеного набору танців почав об'єднувати п'єси з різними назвами у «*ordres*» – своєрідні ряди, послідовності характерів, натяків, портретів, сцен і настроїв. Важливо, що програмна система Ж.-Ф. Рамо при цьому не є простим наслідуванням Ф. Куперена, який створив 246 сольних клавесинних п'єс, із яких 214 мають програмні назви – близько 87 %. У Ж.-Ф. Рамо співвідношення інше: у визначеному нами клавесинному корпусі програмними є приблизно 20 із 46 п'єс, тобто близько 43,5 %. У Ж. -Ф. Рамо характеристична назва існує поряд із традиційною жанрово-танцювальною номінацією, а не повністю її витісняє.

Тут ми підходимо до однієї з центральних проблем клавесинної творчості Ж.-Ф. Рамо – музичної програмності та характерології. У творчій практиці французьких клавесиністів XVIII століття особливого поширення набув спосіб конкретизації художнього змісту, пов'язаний із включенням до заголовкового комплексу оригінальної назви твору, яка не просто фіксувала певний різновид музичного вислову, жанр або присвяту, а орієнтувала на особливий характер образів. З цієї назви, як слушно зауважує українська дослідниця К. Фізер, «починається входження в художній світ твору, це свого роду “точка відліку”, що є “ключем” для розкриття його образності» (Фізер, 2017, с. 179).

Виконуючи номінативну, інформаційну, комунікативну, експресивно-апелятивну і, врешті-решт, рекламну функції, вербальна назва музичного твору виступає як «попередній коментар» до звучання, настанова сприйняття подальшого тексту, дороговказ для фантазії виконавця і слухача. Конвенції, що формувалися протягом доби Просвітництва стосовно моделей музичного зображення, орієнтували переважно на «портретний» формат – не урочистий парадний портрет, а жанрову характеристику, де фіксується не людина взагалі, а особлива постать, визначена характерними рисами. Природа її своєрідності походить від різних звичаїв і способів буття, настроїв розуму й серця. Саме співвідношення галереї «характерів» з практикою клавесинного музикування відкриває важливий ключ до образної системи Ж.-Ф. Рамо.

Перша третина XVIII століття у Франції пройшла під знаком надзвичайної

популярності книги Жана де Лабрюйєра «*Les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*» (La Bruyère, 1696). Численні перевидання створили своєрідну моду на «характеристики», влучність яких демонстрували в салонах, при дворі та у пресі. Світська людина мала бути спостережливою: визначати характерні риси іншої особи, вловлювати зміну настрою, знаходити колоритні слова, що робили опис упізнаваним. Поширювалися навіть ігри, в яких реальних людей слід було впізнати за словесними характеристиками. До уваги бралися манера рухатися, темп і ритм реакцій, інтонація, темперамент, жест – тобто ті зовнішні прояви, через які прочитувався характер.

Саме в такому культурному полі слід розуміти дієслово *caractériser*, яке Рамо застосує до власної музики. А. Фюрет'єр у «*Dictionnaire universel*» визначає його так: «*Descire si bien le caractere de quelque chose, qu'on la reconnoisse. Ce Peintre, ce Poëte caracterisent bien les passions qu'ils veulent représenter*» / «Описати характер чогось настільки добре, що його можна впізнати. Цей художник, цей поет добре характеризують пристрасті, які вони хочуть зобразити». (Furetière, 1690, р. 234). Тому, коли далі ми побачимо що Ж.- Ф. Рамо говорить, що він «охарактеризував» «*Les Sauvages*», він мав на увазі не просто надання твору ефектної програмної назви, а про цілком конкретну естетичну операцію: виокремити визначальні риси об'єкта й зробити їх музично впізнаваними.

Дуже важливе авторське підтвердження такого підходу міститься безпосередньо в *Traité de l'harmonie*. Рамо пише: «*Au reste, un bon Musicien doit se livrer à tous les caracteres qu'il veut dépeindre ; & comme un habile Comedien, se mettre à la place de celui qui parle ; se croire être dans les lieux où se passent les differents événemens qu'il veut représenter, & y prendre la même part que ceux qui y sont les plus interessez ; être bon déclamateur, au moins en soy-mesme ; sentir quand la voix doit s'élever ou s'abaisser plus ou moins, pour y conformer sa Melodie, son Harmonie, sa Modulation & son mouvement*» / «Зрештою, добрий музикант повинен віддаватися всім характерам, які він хоче зобразити, і, подібно до майстерного актора, ставити себе на місце того, хто говорить; уявляти себе в тих місцях, де відбуваються різні події, які він хоче представити, і брати в них таку саму участь,

як ті, кого вони найбільше стосуються; бути добрим декламатором, принаймні внутрішньо; відчувати, коли голос має підніматися або опускатися більшою чи меншою мірою, щоб відповідно до цього вибудовувати свою мелодію, гармонію, модуляцію та рух» (Rameau, 1722, p. 143). Отже, «характер» для Рамо виникає не шляхом холодної класифікації: він потребує емпатичного входження у предмет зображення.

Цікавою ілюстрацією до цього, може стати робота Дж. Р. Антоні, де наведено свідчення Л.-Б. Кастеля, що невдовзі після переїзду Ж.-Ф. Рамо до Парижа він познайомив композитора з описами пташиних співів в «*Musurgia universalis*» Атанасія Кірхера, зокрема з прикладами курки й солов'я (Anthony, 1974, pp. 248–249). Це дає підстави припускати певний зв'язок із такими образами, як «*Le Rappel des oiseaux*» або «*La Poule*». Проте природа програмних імпульсів у Рамо значно ширша: поруч із природними явищами є театральні враження, психологічні стани, соціальні портрети, технічні загадки та суто музично-теоретичні поняття.

Так, «*L'Égyptienne*», «*L'Entretien des Muses*», «*Les Niais de Sologne*», «*La Villageoise*» можна розглядати як жанрово-портретні замальовки; «*Les Soupirs*» та «*Les Tendres Plaintes*» задають афективний стан; «*Les Trois Mains*» безпосередньо відсилає до клавесинної техніки й ефекту перехрещення рук; «*L'Enharmonique*» – до конкретної гармонічної проблеми; «*Les Cyclopes*», за припущенням Дж.Р. Антоні, могла бути пов'язана з образом одноокого велетня в «*Persée*» Ж.-Б. Люллі, відновленому в Парижі 1722 року (Anthony, 1974, p. 249); нарешті, «*Les Sauvages*» виникла з безпосереднього театрального спостереження.

Така різноманітність показує, що поняття програмності стосовно Ж.-Ф. Рамо слід використовувати обережно. Його заголовки не завжди повідомляють сюжет, який можна «переказати» музикою. Вони значно частіше працюють як напрям слухацької уваги. Назва відкриває семантичне поле, але не вичерпує його. Саме тому категорія музичної характерології видається продуктивнішою за буквальне поняття зображальності: Ж.-Ф. Рамо не обов'язково розповідає історію, він прагне знайти такий комплекс ритму, фактури, артикуляції, гармонії й жесту, який зробить характер явища

впізнаванням.

Особливо цікавим продовженням цього принципу стала практика повторного використання власної музики. Ж.-Ф. Рамо не належав до композиторів, які систематично будували нові твори з великих масивів старого матеріалу, однак у його творчості дослідники виявили понад сотню безсумнівних випадків самозапозичення. Щонайменше близько двадцяти разів до театральних партитур переходили матеріали клавесинних творів. Серед найвідоміших прикладів – «*Musette en rondeau*», «*Les Niais de Sologne*» та, звісно, «*Les Sauvages*» (Sadler, 2014, p. 193).

У «*Rameau de A à Z*» сутність такого процесу сформульовано надзвичайно точно: «*Une transcription de Rameau n'est jamais littérale*» / «Транскрипція Рамо ніколи не є буквальним перенесенням» (Beaussant, 1983, p. 341). Клавесинний образ, переходячи до іншого інструментального чи театального середовища, не просто оркеструвався, а переосмислювався відповідно до нового драматургічного контексту. Там само висловлено припущення, що одним із мотивів повторного використання творів могла бути й їхня широка популярність (там само).

Саме в цьому сенсі особливо цікаво повернутися до формули В. Артем'євої, яка називає клавесинну творчість Ж.-Ф. Рамо його «творчою лабораторією» (Артем'єва, 2016, с. 41). Цю характеристику не слід сприймати як применшення художньої самодостатності клавесинних творів. Навпаки, «лабораторія» тут означає простір, де композитор міг надзвичайно концентровано випробовувати фактурні моделі, гармонічні ефекти, характерологічні прийоми й музичні образи, які згодом могли перейти на сцену. Клавесинна мініатюра виявляється не ескізом до «справжнього» театру, а мобільною формою, у якій театральний тип мислення вже існує в стислому згорненому вигляді.

Наступним етапом композиторської еволюції стали «*Nouvelles suites de pièces de clavecin*». Питання їх точного датування потребує обережності – у старішій літературі й у багатьох нотних виданнях традиційно фігурує 1728 рік. Однак Г. Седлер на основі видавничих і каталогових даних вважає більш вірогідними 1729–1730 роки, зазначаючи, що збірка не могла з'явитися раніше

початку 1729-го (Sadler, 2014, p. 4). Тому в подальшому викладі доцільно говорити про «*Nouvelles suites*» як про видання кінця 1720-х років, за потреби окремо зазначаючи традиційне датування 1728 роком.

У передмові «*Remarques sur les pièces de ce livre et sur les différents genres de musique*» Ж.-Ф. Рамо докладно зупиняється на питаннях виконання. Він зазначає, що «*Allemande*», «*Sarabande*» і «*Gavotte*» в першій із двох сюїт, а також «*Les Triolets*» і «*L'Enharmonique*» у другій слід виконувати порівняно повільно, тоді як більшість інших п'єс потребує жвавішого руху. Особливо важливою є його педагогічна порада не поспішати у процесі вивчення: «*Il vaut mieux, en general, y pecher par le trop de lenteur, que par le trop de vîteffe : quand on possede une piece, on en faist insensiblement le goût ; et bientôt on en sent le vrai mouvement*» / «Загалом краще погрішити надмірною повільністю, ніж надмірною швидкістю: коли п'єса вже опанована, поступово вловлюєш її смак і невдовзі відчуваєш її справжній рух» (Rameau, c. 1729–1730, Préface).

Для нас тут принциповими є не лише конкретні темпові рекомендації, а сам спосіб мислення автора. Рамо не пропонує математично визначити *vrai mouvement* – тільки після поступового опанування тексту твору він зможе «відчути» його справжній рух. Дієслово *sentir* виявляється надзвичайно промовистим у композитора, якого опоненти згодом звинувачуватимуть у надмірній раціональності.

У тій самій передмові теоретик Ж.-Ф. Рамо знову безпосередньо входить у клавесинний текст в обґрунтуванні нотаційних рішень та спеціальному обґрунтовуванні застосування енгармонізму у «*La Triomphante*» та «*L'Enharmonique*». Раптова модуляція через зменшений септакорд для нього не є випадковим «ефектом»: вона отримує теоретичне пояснення й водночас стає матеріалом слухового переживання. Характеристична назва «*L'Enharmonique*» перебуває на межі між програмою і теоретичним терміном – тут «характером» п'єси стає сама гармонічна подія, момент, коли слухач утрачає звичну опору й переживає зміну гармонічної перспективи.

Внутрішня структура *Nouvelles suites* продовжує тенденцію попередньої книги, але значно її загострює. Перша сюїта, ля мінор, відкривається традиційними опорними танцями: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*. Саме така

логіка була характерною для французького клавірного циклу попереднього покоління, зокрема Нікола Лебега та Жана-Анрі д'Англебера. Однак після усталених танцювальних номерів з'являються п'єси з оригінальними назвами – «*Les Trois Mains*», «*Fanfarinette*», «*La Triomphante*», а завершує цикл великий «*Gavotte et six doubles*».

Особливо цікавою серед них є «*Les Trois Mains*» – «Три руки». Її назва пов'язана з характерним для клавесинної техніки прийомом перехрещування рук – *croisement des mains*, завдяки чому виникає враження, ніби до двох рук справді додається третя. Для піаніста це не лише ефектний технічний прийом, а й тонка звукова ілюзія: потрібно зберегти легкість, прозорість фактури й відчуття гри кількох самостійних ліній, не перевантаживши звучання сучасного рояля.

Завершальний «*Gavotte et six doubles*» – варіаційний цикл, де танцювальна тема поступово розкривається в різних фактурних «вбраннях», як ми побачимо у наступному розділі, міцно увійшов до репертуару піаністів уже у XIX столітті, отримав численні редакції та обробки й поступово став однією з найупізнаваніших клавірних творів Ж.-Ф. Рамо. Г. Седлер особливо наголошує на віртуозному характері останніх дублів: зберігаючи метр і безперервний шістнадцятковий рух, композитор «*introduces various batteries and hazardous leaps, in a display of astonishing virtuosity*» / «вводить різноманітні *batteries* і ризиковані стрибки, демонструючи вражаючу віртуозність» (Sadler, 2014, p. 99). Дослідник вбачає в цьому своєрідну демонстрацію авторської технічної майстерності: засвоївши окремі елементи клавірної техніки Г.Ф. Генделя у перших трьох дублях³, у наступних Ж.-Ф. Рамо, за словами Г. Седлера, «*evidently wished to demonstrate his own technical prowess*» / «очевидно, прагнув продемонструвати власну технічну майстерність» (Sadler, 2014, p. 99). Саме тому «*Gavotte et six doubles*» стала однією зі смислових опор третього концерту творчого проєкту під назвою «*Carte de visite*»: це історично сформована візитівка

³ Г. Седлер звертає увагу на виразні паралелі між *Gavotte et six doubles* Ж.-Ф. Рамо та *Air and five doubles* із ре-мінорної клавесинної сюїти Г. Ф. Генделя (HWV 428), опублікованої в Лондоні 1720 року. За його спостереженням, «the two themes share the same length and phrase structure» / «обидві теми мають однакову протяжність і подібну фразову структуру»; більше того, «Rameau clearly modelled the figuration in each of the first three doubles on the equivalent motifs in Handel's first three» / «Рамо явно моделював фігурацію кожного з перших трьох дублів за відповідними моделями перших трьох дублів Генделя». Водночас далі, як підкреслює дослідник, «the two sets diverge sharply» / «обидва цикли різко розходяться»: якщо Гендель у четвертому дублі переходить від простого до складеного метру, Рамо зберігає попередній метр і безперервний шістнадцятковий рух, натомість значно ускладнюючи фактуру (Sadler, 2014, p. 99).

Рамо-клавесиніста.

Друга сюїта з *Nouvelles suites* ще ближче наближається до моделі куперенівського *ordre*: за винятком двох менуетів майже кожна з дев'яти п'єс має власну назву: «*Les Tricotets*», «*L'Indifférente*», 1er et 2e «*Menuet*», «*La Poule*», «*Les Triolets*», «*Les Sauvages*», «*L'Enharmonique*», «*L'Égyptienne*».

«*La Poule*» / «*Курка*» часто сприймається як блискучий музичний жарт: повторювані ноти ніби імітують куряче кудкудакання, яке Рамо навіть підписує складами у нотному тексті. Але характеристика не зводиться до початкової звуконаслідувальної формули. Повтори розгортаються, переходять між регістрами, драматизуються, утворюють дедалі складніші гармонічні й фактурні ситуації. Те, що спочатку здається майже комічною натуралістичною деталлю, перетворюється на повноцінний музичний характер. Саме здатність розвивати малу «впізнавану» ознаку до масштабної композиційної події є характерною для Ж.-Ф. Рамо.

Одним із популярних творів Ж.-Ф. Рамо став номер «*Les Sauvages*» / «*Дикуни*». Ця п'єса не лише одна з найвідоміших композицій Рамо, а й музична візитівка французького Бароко. Саме «*Les Sauvages*» є блискучим прикладом влучності Ж.-Ф. Рамо⁴ у створенні музичної характеристики. Крім того, з цим твором пов'язана і низка самозапозичень, коли у 1736 році під час створення «*Les Indes galantes*», він використав цю клавесинну мініатюру для оркестрового «*Danse du grand calumet de la paix*» і у знаменитому ансамблі «*Forêts paisibles*». Цей карколомний “трансфер” надзвичайно важливий для розуміння самої природи клавесинної програмності: образ спочатку “конденсується” у сольній інструментальній мініатюрі, а потім виявляється його типові характеристики, які дозволяють органічно включити його у сценічну дію. Ось що написано про «*Дикунів*» у збірці «*Lettres sur les hommes celebres*» – листів про відомих людей в галузі науки, літератури та образотворчого мистецтва за часів правління Людовика XV: «*Ecoutez, Monsieur, l'Air neuf & singulier des Sauvages, il fert d'accompagnement au Duo & à ce chœur si bien imaginé; l'invention en est heureuse & unique. Que ne pourroit-on pas dire de la Chaconne, qui termine cet Acte admirable*

⁴ Саме цьому присвячена стаття автора Сухленко, Ю. С. (2024). «*Les Sauvages*» Ж.-Ф. Рамо: маркетинговий хід чи вправа з музичної характерології?. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, (141), 133–146. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.141.319216>

? *L'Harmonie & la Noblesse sont déjà un grand mérite, mais c'est sur-tout la variété dont elle est remplie qui la distinguera de toutes les pièces en ce genre, dans lesquelles on trouve communément assez de Monotonie. Un génie créateur est exempt de ce défaut*» / «Послухайте, пане, нову й своєрідну арію Les Sauvages: вона слугує супроводом до дуету й до цього так вдало задуманого хору; її винахідливість щаслива й неповторна. А що можна було б сказати про чакону, яка завершує цей чудовий акт? Гармонія й шляхетність уже самі по собі становлять велику заслугу, але передусім саме різноманітність, якою вона сповнена, вирізнятиме її серед усіх п'єс цього жанру, в яких зазвичай трапляється чимало одноманітності. Творчий геній позбавлений цього недоліку» (Château-Lyon, 1754, p. 73).

Також у концерті виконувались ще три окремі номери, які не належать до *Nouvelles suites*, однак органічно доповнювали портретну логіку «*Carte de visite*»: «*Menuet en rondeau*», «*Les Petits Marteaux*» та «*La Dauphine*». Їхнє розташування після двох великих сюїт є свідомим відступом від суворо хронологічного принципу заради концертної драматургії.

«*Menuet en rondeau*» безпосередньо пов'язаний із «*Pièces de clavessin*» 1724 року і виконував у виданні педагогічну функцію: він був практичною ілюстрацією авторських міркувань про аплікатуру та механіку пальців. Показово, що пізніша біографічна традиція особливо підкреслювала педагогічну ефективність методу Ж.-Ф. Рамо: «*Avant lui il fallait quinze années d'étude pour bien jouer du clavecin ; par sa méthode il a abrégé ces longues études, et en dix-huit mois il formait d'excellens élèves*» / «До нього, щоб добре навчитися грати на клавесині, потрібно було п'ятнадцять років навчання; завдяки своєму методу він скоротив цей тривалий шлях і за вісімнадцять місяців виховував чудових учнів» (Ledhuy & Bertini, 1835, p. 76). Хоча така кількісна оцінка має очевидний характер біографічного перебільшення, сама її поява промовисто засвідчує закріплення за Рамо репутації педагога-реформатора, який прагнув раціоналізувати процес опанування клавесинної техніки. У концертній програмі «*Carte de visite*» нашого мистецького проєкту ця невелика п'єса репрезентувала саме такого Рамо-педагога – музиканта, для якого виконавська техніка не була автономною вправністю, а мала забезпечувати природність, свободу й доцільність художнього жесту.

Походження «*Les Petits Marteaux*» значно загадковіше. Твір не входив до основних друкованих клавесинних збірок Рамо і зберігся у рукописній традиції, де один із рукописів має заголовок «*Les petits marteaux. de M. Rameau*». Д. Фуллер звернув увагу, що крапка після *marteaux*, імовірно, змінює зміст: йдеться радше про «Маленькі молоточки, твір пана Рамо», а не про «Маленькі молоточки пана Рамо» (Sadler, 2014, p. 158). У контексті програми ця мініатюра важлива саме своєю периферійністю щодо основних друкованих книг: вона розширює уявлення про клавесинного Ж.-Ф. Рамо поза канонічних збірок.

«*La Dauphine*», навпаки, переносить нас у значно пізніший період. 1777 року син композитора Клод-Франсуа Рамо передав Ж.-Ж.-М. Декруа серед інших матеріалів автограф цієї клавесинної п'єси. Один із зроблених у колекції списків має напис: «*Pièce composée pour madame La Dauphine, mère de Louis XVI*» /П'єса, написана для мадам Дофіни, матері Людовика XVI. Традиційна версія про імпровізацію твору безпосередньо з нагоди весілля дофіна Людовика з Марією-Жозефою Саксонською 1747 року залишається гіпотезою, однак сам зв'язок із Марією-Жозефою, яка була вправною клавесиністкою, Г. Седлер вважає цілком правдоподібним (Sadler, 2014, pp. 72–73). Якщо датувати твір не раніше 1747 року, він виявляється пізнішим за всі чотири основні клавесинні публікації Рамо.

Таким чином, три додаткові п'єси після *Nouvelles suites* утворюють своєрідний епілог «*Carte de visite*»: Рамо-педагог, Рамо – автор загадкової мініатюри з рукописної традиції і Рамо – придворний композитор зрілого періоду. Саме тому їхня присутність у концерті виправдана не хронологією, а портретною логікою програми.

Для розуміння того, як клавесинна творчість Ж.-Ф. Рамо поступово наближалася до театра, важливим є й культурне середовище його передоперного періоду. В. Артем'єва звертає особливу увагу на роль паризької салонної культури, у якій, за її словами, «формувалися ознаки своєрідної паратеатральної культури, відмінної від більш офіційної придворної» (Артем'єва, 2016, с. 38). Особливого значення для подальшої долі композитора набуло знайомство наприкінці 1720-х років з господарем салону, одним із найбагатших людей Франції та впливовим меценатом – Олександром-Жаном Жозефом Ля Ріш де Ля Пупліньєром (1693–1762). Як наголошує дослідниця, саме в його оточенні

Ж.-Ф. Рамо зустрівся зі своїми майбутніми лібретистами Симоном Пеллегреном і П'єром-Жозефом Бернаром. Тут відбувалися важливі для нього знайомства, звучали перші варіанти сценічних творів, а в розпорядженні композитора перебував чудовий оркестр мецената: «Так утворювався ґрунт, на якому відбулося становлення Ж.-Ф. Рамо як оперного композитора» (Артем'єва, 2016, с. 38).

Зв'язок із Ля Пуплін'єром виявився настільки тривалим і значущим, що згодом був закарбований і в клавесинній спадщині Ж.-Ф. Рамо: Третій концерт із *Pièces de clavecin en concerts* 1741 року відкривається п'єсою, названою в оригінальному виданні *La Lapopliniere* (Rameau, 1741, р. 19) Таким чином, салонний простір у біографії Рамо був для нього одним із середовищ, де клавесинна, камерна й майбутня театральна складові його творчості безпосередньо перетиналися.

Водночас прагнення Ж.-Ф. Рамо до театру визріло ще раніше. Його оперний дебют, на думку В. Артем'євої, «не був несподіваним, скоріше, – надто ретельно підготованим попередньою діяльністю» (Артем'єва, 2016, с. 38–39). Одним із найважливіших документів цієї підготовки є лист до Антуана Удара де ла Мотта від 25 жовтня 1727 року, який набув значення, що виходить далеко за межі приватного прохання про оперне лібрето і став своєрідним документом творчої самопрезентації Ж.-Ф. Рамо напередодні його великого театального дебюту, в якому композитор формулює власне уявлення про природу музично-драматичного таланту, говорить про співвідношення знання, смаку, уяви та експресії і, що особливо важливо для нашої теми, наводить уже створені клавесинні п'єси як доказ власної здатності до музичної характеристикації. Показово й джерелознавче походження документа: публікуючи лист 1765 року, *Mercure de France* спеціально зазначав, що його було «*exactement copiée sur l'original trouvé parmi les papiers de M. de la Motte*» / «точно скопійовано з оригіналу, знайденого серед паперів пана де Ла Мотта» (Rameau, 1765, р. 36).

В цьому листі Ж.-Ф. Рамо висуває майже програмну вимогу до театального музиканта: «*Il feroit donc à souhaiter qu'il se trouvât pour le théâtre un Musicien qui étudierait la nature avant que de la peindre, & qui par sa science sçût faire le choix des couleurs & des nuances dont son esprit & son goût lui auroient fait sentir*

le rapport avec les expressions nécessaires. <...> Je suis bien éloigné de croire que je sois ce Musicien, mais du moins j'ai au-dessus des autres la connoissance des couleurs & des nuances, dont ils n'ont qu'un sentiment confus, & dont ils n'usent à propos que par hasard» / «Варто побажати, щоб знайшовся для театру музикант, який вивчив би натуру, перш ніж її зображати, і щоб він, завдяки своїм знанням, зумів вибрати фарби і нюанси, а розум і смак дозволили б йому співвіднести такі з необхідною експресією. <...> Я далекий від того, щоб вважати себе таким музикантом. Але, принаймні, у мене, порівняно з іншими, є знання фарб і нюансів, які вони лише невиразно відчують і якими користуються відповідно лише випадково» (Rameau, 1765, p. 38). Далі він звертається саме до музичної характеристикації вже створених творів: *«Il ne tient qu'à vous de venir entendre comment j'ai caractérisé le chant & la danse de ces Sauvages [...] & comment j'ai rendu ces titres, les Soupirs, les tendres Plaintes, les Cyclopes, les Tourbillons [...], l'Entretien des Muses, une Musette, un Tambourin, &c»* / «Вам варто лише прийти й послухати, як я охарактеризував пісню і танець Дикунів [...] і як передав такі назви: “Зітхання”, “Ніжні скарги”, “Циклопи”, “Вихори” [...], “Бесіда муз”, Мюзет, Тамбурин тощо» (Rameau, 1765, p. 39). Тут Ж.-Ф. Рамо фактично сам об'єднує в один доказ своєї театральної здатності ті клавесинні п'єси, які сьогодні можуть здаватися окремими мініатюрами. Для нього це вже школа драматичного вираження.

Не менш важливим є наступне авторське зізнання: *«je tâche de cacher l'art par l'art même ; car je n'y ai en vue que les gens de goût, & nullement les savans, puisqu'il y en a beaucoup de ceux-là, & qu'il n'y en a presque point de ceux-ci»* / «Я прагну приховати мистецтво самим мистецтвом; адже звертаюся передусім до людей зі смаком, а не до вчених, бо перших багато, тоді як других майже немає» (Rameau, 1765, pp. 39–40). Саме ця фраза є одним із найточніших ключів до естетики Ж.-Ф. Рамо. Майстерність повинна бути настільки досконалою, щоб механізм перестав демонструвати себе. Знання гармонії, контрапункту, інструмента, орнаментики, композиційної форми потрібне не для того, щоб слухач захоплювався складністю побудови, а щоб він безпосередньо відчув художній результат.

1733 року відбулася прем'єра *«Hippolyte et Aricie»*, і ця подія стала тією межею життєтворчості, яку В. Артем'єва пов'язує з початком *акме* композитора

– його найвищого творчого піднесення (Артем'єва, 2016, с. 31). Реакція на дебют була надзвичайно гострою: музика Ж.-Ф. Рамо одночасно захоплювала новизною і шокувала складністю. Саме тут його репутація вченого, яка у 1720-х роках відкрила йому двері паризького інтелектуального середовища, раптом перетворилася на один із аргументів проти його музики.

Навколо першої опери сформувалося протистояння люллістів і рамістів. Консервативна частина публіки бачила в новій музиці загрозу традиції французької *tragédie en musique*, сформованій Ж.-Б. Люллі. Ж.-Ф. Рамо закидали надмірну складність, сильну й насичену оркестровку, дисонантність, «італійськість», відсутність природної простоти. У цій ситуації теоретична слава виявилася перешкодою: складну гармонію було зручно тлумачити як наслідок холодного розрахунку, а не художньої уяви.

Жозеф де Ла Порт, підсумовуючи конфлікт через шістнадцять років після його початку, описував появу Рамо як справжню революцію у французькому музичному смаку: *«En 1733. M. Rameau donna Hyppolite & Aricie, bien-tôt après on representa ses Indes Galantes, & voilà l'époque de la révolution de la Musique en France. Musicien de génie, élevé, sublime, toujours varié, toujours fécond, Rameau, par ses Ouvrages éclaira la nation. La Musique est depuis entrée dans l'éducation de tous nos jeunes gens. Les Vieillards attachés au genre qu'ils connoissoient, s'éleverent avec force contre ce nouveau phénomène ; ils avoient pour eux tout ce qu'il y avoit alors de Musiciens ignorans, qui trouverent qu'il étoit plus aisé de déclamer contre le goût nouveau, que de le suivre. Les plus habiles furent partagés, & dès-lors on vit en France deux partis violens & extrêmes acharnés les uns contre les autres ; l'ancienne & la nouvelle Musique fut pour chacun d'eux une espèce de religion pour laquelle ils prirent tous les armes. Cette guerre subsiste encore ; mais comme les vieillards meurent, & que le monde se renouvelle, la Musique ancienne perd tous les jours une foule de défenseurs, & la nouvelle acquiert de nouveaux partisans»* / «У 1733 році пан Рамо представив *Hippolyte et Aricie*, невдовзі після цього було виконано його *Les Indes galantes* – і відтоді розпочалася революція у французькій музиці. Музикант геніальний, піднесений, величний, завжди різноманітний і завжди плідний, Рамо своїми творами просвітив націю. Відтоді музика увійшла до виховання всієї нашої молоді. Люди старшого покоління, прив'язані до знайомого їм стилю,

рішуче повстали проти цього нового явища; на їхньому боці були всі тодішні неосвічені музиканти, яким здавалося легшим виступати проти нового смаку, ніж прийняти його. Наймайстерніші музиканти розділилися, і відтоді у Франції виникли два запеклі й крайні табори, налаштовані один проти одного; стара й нова музика стали для кожного з них своєрідною релігією, на захист якої вони взяли за будь-яку зброю. Ця війна триває й досі, але оскільки старше покоління відходить, а світ оновлюється, стара музика щодня втрачає безліч захисників, тоді як нова набуває нових прихильників» (La Porte, 1749, pp. 201–202). Хоча необхідно підкреслити, що сама прем'єра *Hippolyte et Aricie* не була сприйнята однозначно негативно. Уже в жовтневому номері *Mercure de France* 1733 року повідомлялося: «*On a trouvé la Musique de cet Opéra un peu difficile à exécuter, mais par l'habileté des Simphonistes & des autres Musiciens, la difficulté n'en a pas empêché l'exécution. [...] Le Musicien a forcé les plus sévères Critiques à convenir que dans son premier Ouvrage Lyrique, il a donné une Musique mâle & harmonieuse ; d'un caractere neuf*» / «Музика цієї опери видалася дещо складною для виконання, однак завдяки майстерності оркестрантів та інших музикантів ця складність не завадила її виконанню. [...] Композитор змусив найсуворіших критиків визнати, що у своєму першому ліричному творі він створив мужню й гармонійну музику нового характеру» (Spectacles: Hippolite et Aricie, extrait, 1733, p. 2248-2249).

Відповідь люллістів не забарилася. У анонімному листі 1734 року, опублікованому в «*Mercure de France*», музиці Ж.-Ф. Рамо в сатиричному ключі було приписано неприродність, галасливість, неспокійність, надмірну дисонантність, брак мелодійності, витонченості та виразності – одним словом, її названо *baroque*. Як зазначає Клод Паліска, «*Hippolyte et Aricie*» має сумнівну честь бути першим музичним твором, до якого було застосовано цей епітет, тоді цілком принизливий (Sadler, 2014, p. 35).

Нападки люллістів, спрямовані як на особу Ж.-Ф. Рамо, так і на його музику, набували різних форм. Окрім відкритих листів до преси, вони включали зневажливі вірші, серед яких часто цитовані «*Distillateurs des accords baroque*» Ж.-Б. Руссо та сатира «*Marsias allégorie*», яка, хоч і була анонімною, широко вважалася твором поета і лібретиста П.-Ш. Руа, одного з лідерів люллістів. Ця поема була настільки злісною, спрямованою проти особистості митця, що стала

причиною публічної сутички між П.-Ш. Руа і Ж.-Ф. Рамо А. Кампра у «*Achille et Déidamie*» навіть використав пролог як тонко завуальовану критику нового оперного стилю (Sadler, 2014, p. 122, 127).

Характерний для цієї полеміки страх перед надмірною «вченістю» гармонії відбиває й висловлювання Франсуа Карто де Ла Вілата, який, передаючи аргументи прихильників Люллі проти нового музичного смаку, писав: «*Ses partisans crient que l'harmonie prend un ton géomètre qui effarouche le cœur. Ils avouent qu'elle est sçavante & bien exécutée ; mais qu'elle intéresse moins les passions que celle de M. de Lulli. De beaux accords bien variés, & dépourvus de sentimens, sont en effet de l'étude pour les connoisseurs, & de l'ennui ou du sommeil pour ceux qui craignent ces abstractions. Une harmonie sans mouvemens est une poësie bien cadancée qui n'offre que de grandes vérités d'Algebre*» / «Його прихильники вигукують, що гармонія набуває тону геометра, який лякає серце. Вони визнають, що вона вчена й добре виконана, але що вона менше зворушує пристрасті, ніж музика пана Люллі. Красиві, добре урізноманітнені акорди, позбавлені почуттів, справді є предметом вивчення для знавців, але нудьгою або снодійним для тих, хто боїться таких абстракцій. Гармонія без руху – це добре ритмізована поезія, яка пропонує лише великі алгебраїчні істини» (Vilate, 1736, p. 290–291).

Показовим свідченням того, як у сприйнятті Ж.-Ф. Рамо протиставлялися вченість і природність, є коментар, що безпосередньо передує одній з епіграм на *Castor et Pollux*: «*Bien des gens ont médité du nouveau genre de musique auquel Rameau sembloit uniquement s'appliquer. Ils y trouvent trop de science, trop peu de naturel, & trop de difficultés dans l'exécution. Tout y paroît trop travaillé, trop recherché*» / «Багато хто лихословив щодо нового жанру музики, якому Рамо, здавалося, цілковито себе присвятив. У ній знаходили забагато вченості, замало природності й надто багато труднощів у виконанні. Усе в ній здавалося надто опрацьованим, надто вишуканим». Далі автор наводить анонімну епіграму:

Contre la moderne musique ,
Voilà ma dernière réplique :
Si le difficile est beau ,
C'est un grand homme que Rameau.

Mais fi le beau , par aventure ,
 N'étoit que la fimple Nature ,
 Dont l'art doit être le tableau ;
 C'est un pauvre homme que Rameau.

/ «Проти сучасної музики. Ось моя остання відповідь: якщо складне є прекрасним, то Рамо – велика людина; але якщо прекрасне, навпаки, є лише простою природою, відображенням якої має бути мистецтво, то Рамо – жалюгідна людина» (Clément & La Porte, 1775, t. I, p. 180).

Суперечка поступово заспокоїлася протягом наступного десятиліття, оскільки французька публіка звикла до потужного та витонченого музичного стилю Ж.-Ф. Рамо й до уявлення, що великий теоретик може бути також великим митцем. Але згодом, під час «*Querelle des Bouffons*» 1750-х років, той самий Ж.-Ф. Рамо, якого у 1730-х звинувачували в «італійськості», уже сприйматиметься як один із символів французької традиції. Це ще раз підкреслює важливість ретроспективного вивчення музичної історії: одна й та сама творча постать, залишаючись вірною собі, може бути осмислена сучасниками з діаметрально протилежних позицій.

У періодизації В. Артем'євої після театрального піднесення 1730-х років виокремлюється складний етап 1739–1745 років. Як зазначає дослідниця, «такий яскравий початок кар'єри оперного композитора несподівано змінився періодом спаду його творчих можливостей» (Артем'єва, 2016, с. 40). Упродовж 1739–1745 років Рамо не написав жодної нової теоретичної праці, а його музична творчість була представлена збіркою п'єс для клавесина 1741 року та редакціями *Hippolyte et Aricie*, *Les Indes galantes* і *Dardanus*. Причини цієї перерви В. Артем'єва пов'язує, з одного боку, з конфліктом композитора з керівництвом Опери, а з іншого – з внутрішніми чинниками, наголошуючи: «Однак, крім зовнішніх, були й внутрішні причини такої перерви – вікова криза у творчості композитора» (Артем'єва, 2016, с. 40).

«*Pièces de clavecin en concerts*», опубліковані в Парижі 1741 року, стали останньою великою клавесинною збіркою Ж.-Ф. Рамо і єдиним його масштабним зверненням до камерно-ансамблевого жанру. На момент її появи композиторові було близько п'ятдесяти восьми років. Позаду вже були

«*Hippolyte et Aricie*», «*Les Indes galantes*», «*Castor et Pollux*», «*Dardanus*» – величезний досвід створення справжніх шедеврів театру. Тому повернення до клавесина у 1741 році не означало повернення назад. Навпаки, Ж.-Ф. Рамо приніс до камерного простору все те, чого навчила його велика сцена.

Це засвоєння театрального досвіду відчувається вже у самій інструментальній диспозиції збірки. П'ять Концертів написані для облігатного клавесина зі скрипкою або флейтою та віолою або другою скрипкою. Принципово, що клавесин тут не виконує традиційної функції *continuo*: його партія є самодостатньою, розгорнутою й нерідко визначає сам рух музичної думки і водночас, Ж.-Ф. Рамо не перетворює струнні інструменти на просте темброве доповнення клавішної партії. У *Avis aux concertants* він пояснює, що саме задля взаєморозуміння між виконавцями вирішив надрукувати твори у партитурі, а не в окремих голосах: «*il faut non-seulement que les trois Instrumens se confondent entr'eux, mais encore que les Concertans s'entendent les uns les autres*» / «необхідно не лише, щоб три інструменти зливалися між собою, але й щоб виконавці чули один одного» (Rameau, 1741, *Avis aux concertants*). Йдеться, отже, не про постійно закріплені ролі соліста й акомпаніаторів, а про рухому систему взаємодії, у якій інструменти слухають, підтримують і поступаються один одному.

Саме ця авторська настанова стала одним із ключів до концепції другого концерту творчого мистецького проєкту – «*Concorde*». Французьке *concorde* означає згоду, злагоду, узгодженість; однак у цьому випадку назва не є зовнішньою метафорою – її смисл фактично закладений у самому способі існування *Pièces de clavecin en concerts*: три різні тембри мають не втратити власної індивідуальності, а навчитися співіснувати в єдиному звуковому просторі. Клавесин виходить на перший план і відступає, скрипка продовжує або перехоплює його інтонацію, басовий голос то утворює фундамент, то набуває мелодичної самостійності. Отже, *concorde* тут – не тотожність, а узгодженість відмінного.

Інший, не менш важливий вимір цієї злагоди відкривається через систему назв. На відміну від попередніх клавесинних книг, у збірці 1741 року характеристичний принцип майже цілком витісняє традиційний танцювальний:

із дев'ятнадцяти частин лише менуети й тамбурини не мають характеристичних заголовків. Особливо показово, що дев'ять п'єс названі на честь учнів, меценатів, музикантів або інших конкретних осіб із культурного оточення композитора (Sadler, 2014, p. 159). У певному сенсі тут характер уперше настільки виразно отримує ім'я, а клавесинна книга наближається до своєрідної соціальної карти світу композитора.

Так, «*La Livri*» зберігає пам'ять про графа де Ліврі – благодійника й друга композитора; «*La Boucon*» відсилає до відомої клавесиністки Анн-Жанн Букон; «*La Forqueray*» – до славетної родини французьких віолістів; «*La Cupis*» пов'язана з композитором і скрипалем Франсуа Купі де Камарго, а «*La Marais*» – із музичною династією Маре (Beaussant, 1983, pp. 263–266). Поряд із ними існують «*L'Agaçante*», «*La Timide*», «*La Pantomime*», «*L'Indiscrete*» – уже не імена, а поведінкові, психологічні або театральні характеристики. Таким чином, пізня клавесинна характеристичність Ж.-Ф. Рамо охоплює надзвичайно широкий діапазон: від пам'яті про реальну людину до миттєвого жесту, від дружнього або професійного зв'язку до майже сценічної моделі людської поведінки.

Водночас було б неточним сприймати всі такі назви як прямі авторські присвяти або буквальні музичні портрети. Г. Седлер звертає увагу на важливе свідчення самого Рамо: значну частину заголовків запропонували вже після створення музики «люди зі смаком і майстерністю», з якими композитор радився (Sadler, 2014, p. 159). Ця обставина, однак, не послаблює, а, навпаки, поглиблює соціальний вимір збірки. Навіть процес найменування п'єс виявляється тут результатом діалогу: музичний текст виходить із авторської майстерні й отримує своє образне ім'я у спілкуванні з іншими. Тому *concorde* виявляється властивістю не лише ансамблевої фактури, а й самого культурного середовища, в якому ця музика виникала й осмислювалася.

Для сучасного виконавця така система назв не є лише історико-біографічним коментарем. Вона безпосередньо ставить питання про *характер* як виконавську категорію. «Сором'язливість», «дражливість», «нетактовність», пантомімічний жест або пам'ять про конкретну людину повинні бути почуті не через літературну сюжетність, а через артикуляцію, тип атаки, часову організацію фрази, динаміку взаємодії голосів та спосіб вимовляння орнаменту.

Театральний досвід Рамо ніби стискається тут до камерного масштабу: замість персонажа на сцені маємо інтонаційний жест, замість оркестрової маси – три інструменти, здатні протягом кількох тактів змінювати свої функції й способи спілкування.

Саме в такому складі *Pièces de clavecin en concerts* були апробовані у другому концерті проєкту «*Concorde*»: де разом з автором проєкту скрипкову партію виконав заслужений діяч мистецтв України, доцент ХНУМ імені І.П. Котляревського Ігор Віталійович Чернявський, а партію нижнього мелодичного голосу – віолончелістка Мар'яна Василівна Чернявська. Особливого смислового відтінку назві концерту надала участь у складі ансамблю подружжя Чернявських. Не перетворюючи цю біографічну обставину на музикознавчий аргумент, не можна не відзначити її символічність для програми, в якій взаємне слухання, довіра, підхоплення й передавання музичної думки становлять сам принцип ансамблевої гри.

Робота з І.В. Чернявським стала для автора проєкту не лише великою професійною честю, безцінним задоволенням і досвідом, а й важливим практичним джерелом осмислення струнної природи цієї музики. Під час репетиційної роботи митець неодноразово наголошував на необхідності диференціювати атаку, швидкість смичка, спосіб інтонування прикрас і дихання фрази залежно від образного змісту конкретного епізоду: «*Безумовно, ми відштовхуємося від характеру*»⁵. Звідси – принципова відмова від механічної однаковості навіть у повторюваному матеріалі: «*Я не граю однакові атаки. Якщо я так зіграю [...] – заморожу музику*».

Особливо показовим у цьому контексті стало ставлення І.В. Чернявського до орнаментики. Прикраса в його виконавському прочитанні не є додатковою деталлю, яку достатньо ритмічно правильно відтворити: вона потребує власної атаки, тривалості, спрямування та включення у дихання фрази. Пояснюючи це під час репетиції, музикант вдався до дуже образної формули: «*відносись до прикрас, як до своїх дітей*», уточнюючи далі, що одну фігуру «необхідно приласкати», іншу – «підкреслити», ще іншій «надати зовсім відмінного

⁵ Тут і далі висловлювання І. В.Чернявського цитуються за приватними відеозаписами репетиційних бесід з автором проєкту (2026), що зберігаються в особистому архіві автора. Цитування здійснюється з дозволу І.В. Чернявського.

імпульсу». За розмовною метафориною цього висловлювання стоїть суттєвий виконавський принцип: прикраси не повинні нівелюватися в загальному русі фактури, оскільки кожен із них бере участь у формуванні інтонаційного характеру фрази.

Таке розуміння безпосередньо перегукується з характерологічною природою *Pièces de clavecin en concerts*. Якщо сама назва п'єси окреслює певний психологічний, поведінковий або персоніфікований образ, то його реалізація відбувається на рівні найдрібніших параметрів музичного мовлення – атаки, артикуляції, орнаменту, спрямування фрази та реакції одного голосу на інший. Характер, таким чином, не накладається на нотний текст після його прочитання, а народжується всередині самого процесу інтонування.

Важливою для автора проєкту стала й інша думка І.В. Чернявського: «Є правила, але дихання, інтонування фрази – вони неповторні». У цьому висловлюванні особливо точно окреслюється співвідношення стильової нормативності та інтерпретаційної свободи: знання закономірностей барокового письма не передбачає уніфікації виконання. Навпаки, саме в межах усвідомлених правил виникає можливість індивідуального інтонування, завдяки якому нотний текст набуває живого характеру та ансамблевої пластичності.

У цьому сенсі практичний досвід ансамблю несподівано повертає до самої природи програмності творів Ж.-Ф. Рамо. Характер перестає бути словом, надрукованим над нотним текстом, і стає способом його вимовляння. «*La Timide*» потребує іншого типу звукового жесту, ніж «*L'Agaçante*»; меморіальна стриманість «*La Livri*» – іншого спільного дихання, ніж концертний блиск «*La Forqueray*». Важливо при цьому, що відмінність створюється не одним виконавцем: вона виникає в реакції партнерів один на одного. Саме тому виконавська характерологія *Pièces de clavecin en concerts* є за своєю природою ансамблевою.

Отже, назва «*Concorde*» для другого концерту проєкту є не довільним програмним означенням, а результатом прочитання самої поетики збірки 1741 року. Її смисл розкривається одночасно у кількох площинах: в авторській вимозі порозуміння між виконавцями; у співіснуванні різних інструментальних тембрів; у галереї психологічних характерів; у мережі імен друзів, меценатів і видатних

музикантів, що оточували Ж.-Ф. Рамо і нарешті – у сучасному досвіді ансамблевого музикування, де музичний текст знову народжується через слухання й реакцію на партнера. Саме тут особливо переконливо справджується визначення клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо В. Артем'євою як його «творчої лабораторії»: у 1741 році ця лабораторія вже вміщує досвід клавесина, театру, оркестру, людського характеру й живого музичного спілкування.

Звернення Ж.-Ф. Рамо до клавесинної музики не тільки було для композитора вправою з характерології, але й відбивало ключовий концепт французької думки XVII–XVIII століть, пов'язаний із поняттям «*cœur*» / «*серце*». Показовими у цьому сенсі є дві сентенції Ж. де Лабрюєра з глави «*Du Cœur*» його *Les Caracteres de Theophraste*. В одній із них мислитель запитує: «*Oseray-je dire que le cœur seul concilie les choses contraires, & admet les incompatibles ?*» / «Чи наважуся я сказати, що лише серце примирює протилежності й приймає несумісне?» (La Bruyère, 1696, р. 130). Наступна думка ще безпосередніше пов'язує *cœur* із людським спілкуванням: «*L'on est plus sociable & d'un meilleur commerce par le cœur que par l'esprit*» / «Завдяки серцю людина є більш товариською й здатною до кращого спілкування, ніж завдяки розуму» (там само, р. 131). Саме спираючись на ці максими, Ж.-Ф. Рамо у *Code de musique pratique* 1760 року, вже наприкінці тривалого шляху теоретика, композитора й виконавця, формулює свою тезу: «*La vraie Musique est le langage du cœur*» / «Справжня музика – це мова серця» (Rameau, 1760, р. 93). Стосовно розглянутої клавесинної спадщини ця фраза сприймається не як заперечення раціональної природи його мистецтва, а як визначення його кінцевої художньої спрямованості: теоретична обізнаність, спеціально розроблена техніка, змальований характер, яскрава театральність і ансамблева взаємодія набувають сенсу лише тоді, коли стають засобами живого музичного висловлювання і саме тому концептуальною основою проєкту стало бажання за віртуозністю, складністю музичної організації й точністю авторського письма побачити серце видатної Людини – її характер, почуття, здатність слухати іншого і бути почутою.

1.2 Відродження клавесинної творчості Ж.-Ф. Рамо у XIX ст.

Історію повернення клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо до виконавської практики доцільно розглядати не як прямолінійне накопичення видань і

концертів, а як взаємодію кількох механізмів актуалізації: публікації, виконання, педагогічного засвоєння, критичної полеміки та, згодом, звукозапису. Для контекстуалізації XIX століття принципово важливо врахувати запропоновану британською музикознавицею, докторкою філософії, професоркою музики Кембриджського університету К. Елліс у роботі *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France* періодизацію французького руху відродження старовинної музики у Франції: 1800-1846, 1846-1878 та 1878-1900 роки (Ellis, 2005, p. xxii).

У дослідженні К. Елліс ця періодизація стосується не лише творчості Ж.-Ф. Рамо, а значно ширшого французького руху відродження *musique ancienne*, однак при проєкції на його клавесинну спадщину запропонована модель виявляється особливо продуктивною. Перший етап (1800–1846) можна визначити як період вибіркового збереження, історизації та початкового повернення старовинного репертуару до культурного обігу. К. Елліс підкреслює, що історія виконання старовинної музики у Франції XIX століття «*has no clear beginning*» / «не має чітко визначеного початку», оскільки виростає з окремих виконавських традицій XVIII століття, які пережили Революцію, Імперію та Реставрацію. До нового століття перейшов лише обмежений корпус музики попередньої доби і Ж.-Ф. Рамо при цьому, за виразним визначенням дослідниці був «*heavily diluted*» – представлений у значно редукованому вигляді (Ellis, 2005, p. 3). Саме в цей час К. Елліс фіксує «*the beginnings of a vogue for “hit numbers”*» / «початок моди на окремі “твори-хіти”», коли виняткова популярність однієї композиції фактично затуляла від слухача ширший пласт стилістично спорідненого репертуару (там само). У контексті посмертної долі Ж.-Ф. Рамо це спостереження набуває принципового значення: саме окремі характеристичні, танцювальні та віртуозні п’єси спочатку забезпечували виживання його клавесинної музики поза цілісними авторськими збірками.

Для першої половини століття К. Елліс виокремлює чотири взаємопов’язані чинники, що визначали цінність і життєздатність старовинного репертуару: «*stylistic value (the museum spirit), technical/educational value, ritual value, and familiarity*» / «стилістична цінність (у музейному дусі), технічна/освітня цінність, ритуальна цінність та знайомість» (Ellis, 2005, p. 10).

Саме вони, на думку дослідниці, впливали не лише на характер слухацького сприйняття, а й на принципи публікації старовинних творів. Тож рання актуалізація музики минулого відбувалася переважно не через прагнення реконструювати первісний репертуар у всій його повноті, а шляхом відбору творів, які могли виконувати конкретну функцію – навчальну, історико-показову, репрезентативну або концертну. Кульмінаційним для клавірної сфери цього етапу стали історичні концерти А. Мєро 1842 року, які К. Елліс характеризує як «*path-breaking in their propagation of Baroque keyboard music*» / «новаторські у справі поширення барокової клавірної музики» (Ellis, 2005, р. 40). Саме ці концерти представили французькій публіці перший відомий у ХІХ столітті значний корпус клавесинного репертуару, до якого поряд із творами Ф. Куперена, Й.-С. Баха та Г.Ф. Генделя входили й окремі п'єси Ж.-Ф. Рамо.

Другий етап (1846–1878) характеризується вже не стільки початковим відкриттям музики минулого, скільки її дедалі активнішим проникненням у сучасну музичну практику. К. Елліс визначає одну з провідних тенденцій цього періоду як «*the accelerating integration of selected early musics into concert life*» / «прискорену інтеграцію окремих пластів старовинної музики в концертне життя» (Ellis, 2005, р. 44). Особливо виразно цей процес проявився у трансформації фортепіанного репертуару, де поряд із творами сучасних композиторів дедалі частіше почали з'являтися Й.-С. Бах, Г.Ф. Гендель, Д. Скарлатті, Ф. Куперен та Ж.-Ф. Рамо. Одночасно виникали спеціалізовані концертні товариства, а видавнича практика переходила від поодиноких публікацій до масштабних багатотомних проєктів. Саме до цього етапу належать видання *Archives du chant* Ф. і Р. Дельсартів, *Le Trésor des pianistes* А. і Л. Фарранків та *Les Clavecinistes* А. Мєро, які К. Елліс розглядає як свідчення «*increasing ambition*» / «зростання масштабності задумів» у сфері публікації старовинного репертуару (Ellis, 2005, р. 47).

Символічним висловом, що найбільш влучно характеризує сутність другого етапу, є наведена К. Елліс фраза самого А. Мєро. Оцінюючи зміну статусу клавесинної літератури, він зазначав: «*Cette littérature musicale était encore, il y a quelques années, à l'état de curiosité; elle est, de nos jours, devenue une utilité, un élément indispensable d'éducation*» / «Ще кілька років тому ця музична

література перебувала у стані цікавинки; нині вона стала практично корисним, необхідним елементом освіти» (Méreaux, *Les clavecinistes de 1637 à 1790*, p. I). Таким чином, старовинний клавірний репертуар переставав бути виключно об'єктом антикварного або історичного інтересу й поступово включався до механізмів професійної підготовки піаніста та сучасної концертної практики.

Для клавесинної спадщини Рамо цей процес проявився особливо виразно. У середині століття його п'єси виконували Ш. де Мальвіль, В. Шарваді, Л. Фарранк, М. Монжен, К. Реморі та К. Сен-Санс; серед творів, які найчастіше потрапляли до концертних програм, К. Елліс називає «*Le Rappel des oiseaux*», «*Les Tendres Plaintes*» та «*Les Niais de Sologne*» (Ellis, 2005, p. 56) і в цьому явно простежується попередня мода на «твори-хіти». Тож, К. Елліс окремо застерігає від уявлення про безперервний поступ від забуття до визнання: «*the period to 1878 saw no sudden transformation in its fortunes*» / «період до 1878 року не приніс раптового перелому в становищі старовинної французької музики» (Ellis, 2005, p. 78). Навіть у 1860 році виконання клавесинних творів Ф. Куперена та Ж.-Ф. Рамо могло зустрічати відверто холодну реакцію публіки, а самих виконавців критика іронічно називала *pianistes rétrogradistes*. Відтак другий етап виявляє характерний парадокс: кількісне розширення видань і виконань ще не означало повної естетичної реабілітації репертуару.

Третій етап (1878–1900) знаменує суттєве прискорення процесів популяризації, професіоналізації та канонізації старовинної музики. Показовим свідченням поступового прискорення цього процесу є наведений дослідницею кількісний показник: близько 60 % зафіксованої у використаній нею базі виконавської активності, пов'язаної зі старовинною музикою, припадає на період після 1870 року (Ellis, 2005, p. xxii). Вибір 1878 року як хронологічної межі у К. Елліс безпосередньо пов'язаний із концертами А. Гільмана під час Всесвітньої виставки в Парижі. Дослідниця показує, що саме ці виступи продемонстрували можливість за сприятливих виконавських та інституційних обставин за короткий час змінити усталене ставлення публіки до репертуару, який раніше сприймався як академічний або «схоластичний», і перетворити його на об'єкт масового зацікавлення (Ellis, 2005, pp. 78–81). Однією з визначальних рис цього нового етапу стає, за формулюванням К. Елліс, «*the emergence of the virtuoso soloist as*

active propagandist for particular early repertories» / «поява соліста-віртуоза як активного популяризатора окремих пластів старовинного репертуару» (Ellis, 2005, p. 82).

Для клавесинної музики Рамо такою постаттю став передусім Л. Діємер (Louis Diémer), у діяльності якого поєдналися концертне виконання, редакторська робота та поступове повернення до історичного клавішного інструмента. Саме на цьому етапі стабілізується концертний канон коротких характеристичних п'єс Рамо, тоді як великі циклічні структури залишаються значно менш затребуваними. Водночас наприкінці століття актуалізація старовинної французької музики набуває дедалі виразнішого національно-культурного змісту. У 1894 році розпочинається робота над повним зібранням творів Рамо, а вже 1895 року Ш. Борд і *Chanteurs de Saint-Gervais* представили значну частину *Dardanus*, що засвідчує поступовий перехід від антологічного й фрагментарного освоєння спадщини композитора до прагнення відновити її великі цілісні форми (Ellis, 2005, p. 83).

Отже, при проєкції періодизації К. Елліс на тему нашого дослідження:

1800–1846 роки – можна визначити як етап вибіркового збереження окремих творів, формування культури «творів-хітів» і перших історико-концертних спроб повернення клавесинної музики Ж.-Ф. Рамо;

1846–1878 роки – як етап її прискореної інтеграції у видавничу, педагогічну й концертну практику та поступового формування стабільного репертуарного канону;

1878–1900 роки – як етап професійної популяризації старовинного репертуару виконавцями-віртуозами, повернення клавесина, національної канонізації Рамо та переходу від вибіркової репрезентації його спадщини до масштабних видавничих і сценічних проєктів.

Водночас ця динаміка не була прямолінійною: публікація могла випереджати виконання, концертна популярність концентруватися навколо обмеженого кола мініатюр, а символічне визнання композитора суттєво випереджати реальне повернення його великих творів до репертуару. Саме ця нерівномірність і взаємодія різних механізмів актуалізації визначають специфіку посмертної інтерпретації клавесинного доробку Ж.-Ф. Рамо у XIX столітті.

Поряд із соціокультурною моделлю К. Елліс принципово важливо врахувати періодизацію, запропоновану українською клавесиністкою та дослідницею Н. Сікорською у дисертації *Клавірна музика Бароко в редакціях другої половини XIX ст.: становлення історично інформованого виконавства* (Сікорська, 2016). Масштаб джерельної бази цієї праці робить її особливо цінною саме для редакторського аспекту нашого дослідження: Н. Сікорська залучила вісім антологій клавірної музики Бароко, п'ять повних монографічних зібрань, шістнадцять збірників і порівняла шістнадцять барокових творів у двадцяти дев'яти редакціях (Сікорська, 2016, с. 9). Якщо К. Елліс описує французький рух відродження старовинної музики через зміну інституцій, репертуарів та способів їх культурного функціонування, Н. Сікорська переносить акцент на стадіальність засвоєння барокового стилю романтиками та генезу історично інформованого виконавства. Одним із принципових висновків дисертації є теза про зародження і становлення ІВ уже в XIX столітті, а не лише у XX, як це нерідко подавалося раніше (Сікорська, 2016, с. 195) та періодизація процесу осягнення романтичними митцями репертуару Бароко. За Н. Сікорською, підготовча фаза охоплює всю першу половину XIX століття і найвиразніше проявляється в практичній презентації барокового репертуару в «історичних концертах» 1830–1840-х років; перша основна фаза припадає на 1850–1870 роки, друга – на 1880-початок XX століття (Сікорська, 2016, с. 195–196).

Зміст цих фаз конкретизує механізм переходу від історичного інтересу до системнішого засвоєння барокової практики. Першу фазу Н. Сікорська пов'язує з розгалуженням концертного репертуару, розширенням кола видань, появою редакцій уртекстно-орієнтованого типу («якнайбільше наближених до оригіналів»), першими спробами впровадження доромантичних виконавських принципів у педагогіку, формуванням колекцій старовинних рукописів та інструментів і розвитком органологічних досліджень (Сікорська, 2016, с. 196). Друга фаза характеризується подальшим закріпленням музики Бароко у концертному й педагогічному репертуарі, поверненням клавесина у сценічний та музейний простір, діяльністю товариств старовинних інструментів і піаністів, які почали виступати також як клавесиністи, а також розширенням географії історично орієнтованих видань та появою спеціальної наукової літератури (там

само). Для лінії вичення клавесинного доробку Ж.-Ф. Рамо особливо показовим є ще один висновок Н. Сікорської: «Від 1850-х рр. вони звертали увагу на широку географічну панораму клавірної музики Бароко, захоплено опрацьовуючи тексти італійських, англійських, німецьких, французьких, австрійських авторів. Натомість з 1880-х рр. видавці барокової музики редагували, першою чергою, твори своїх співвітчизників, що яскраво віддзеркалило зростаючу роль в європейському культурному розвитку національної ідеї, актуальної для XIX століття» (Сікорська, 2016, с. 199–200). Отже, моделі К. Елліс і Н. Сікорської не суперечать одна одній, а описують близький історичний процес у різних оптиках: перша – передусім соціокультурну динаміку французького *early-music revival*, друга – редакторсько-виконавські механізми становлення історично інформованого підходу.

Особливо продуктивною для редакторського аспекту нашого дослідження є запропонована Н. Сікорською типологія редакцій (едицій): *адаптаційний*, *уртекстно-орієнтований* та *перехідний* різновиди (Сікорська, 2016, с. 198). В адаптаційних версіях бароковий текст пристосовувався до романтичної фортепіанної естетики та виконавської техніки, а уртекстно-орієнтовані редакції прагнули максимально обмежити неавторські втручання й наблизитися до оригіналу; перехідні поєднували обидві тенденції. Особливо влучною є формула дослідниці: якщо нотні тексти уртекстно-орієнтованих видань говорили з музикантами XIX століття «від імені авторів», то в адаптаційних версіях відображалися виконавські інтерпретації й піаністична майстерність редакторів, ступінь їхнього знання барокового стилю та ставлення до нього (Сікорська, 2016, с. 189). При вивченні історія повернення творів Ж.-Ф. Рамо до обігу, ця типологія дозволяє точніше зіставити та редакторські підходи при взаємодії з нотним текстом композитора. Відтак подальший реєстр видань важливо читати не лише як кількісне розширення репертуару Ж.-Ф. Рамо, а і як історію зміни редакторської стратегії.

Налаштована на усеохопність представлення музичної спадщини видавнича практика, а згодом і концертна діяльність, послуговувалися поняттями *anthologie* (антологія) та *intégrale* (інтеграл). У дев'ятому виданні 2024 року славнозвісного *Dictionnaire de l'Académie française*, перший том якого вийшов у світ у 1694 році,

термін *anthologie* визначено як «*recueil de poèmes, de morceaux choisis*» / «збірка віршів, обраних творів» (Académie française, 2024a). У інтернет-словнику *Larousse*, від заснованого ще у 1852 році видавництва *Les Éditions Larousse*, ми знаходимо визначення «*Recueil de morceaux choisis d'œuvres littéraires ou musicales*» / «збірка обраних літературних або музичних творів» (Larousse, n.d.-a) і, як ми бачимо, в обох випадках семантичним ядром є принцип цілеспрямованого відбору.

Натомість прикметнику *intégral* пропонується визначення: «*Qui est dans son entier, dont rien n'a été retranché; complet*» / «Те що є повним, без жодних пропусків; цілісним», а «*une édition intégrale*» / «Повне видання», або, у субстантивованій формі *une intégrale*, означає «*édition d'une œuvre dans son entier, ou d'un ensemble d'œuvres et, par extension, ensemble d'œuvres considérées comme formant un tout. Se dit aussi de l'exécution, de l'enregistrement d'un ensemble complet d'œuvres musicales*» / «видання твору в повному обсязі або збірки творів, а також, ширше кажучи, збірка творів, що розглядаються як єдине ціле. Воно також стосується виконання або запису повного комплекту музичних творів». (Académie française, 2024b). Саме останнє уточнення є принциповим для нашого дослідження, оскільки засвідчує застосування поняття *intégrale* не лише до видавничої, а й безпосередньо до виконавської та звукозаписної практики

Хоча ці поняття не названо у словнику *l'Académie française* формальними антонімами, у дискографічному контексті вони утворюють функціональну опозицію «вибране – повне». Показово, що у словнику *Larousse* у статті *anthologie* слово *intégrale* безпосередньо подано як *contraire* / «антонім» (Larousse, n.d.-a), тоді як субстантивована форма *intégrale* має окреме музичне значення – «*Œuvre complète d'un écrivain, d'un musicien*» / «повне зібрання творів письменника або музиканта» (Larousse, n.d.-b).

Тож у назві нашого творчого мистецького проєкту «“Мовою серця”»: антологія творів для клавесину Ж.-Ф. Рамо у парадигмі сучасного фортепіанного виконавства» поняття «антологія» вжито не як синонім неповноти, а як позначення художньо відібраного, систематизованого й драматургічно організованого корпусу. Відбір здійснювався передусім на рівні окреслення репертуарних меж і побудови багатопрограмного циклу: проєкт охоплює твори,

первісно пов'язані з клавесином як сольним або провідним ансамблевим інструментом. Клавірна редакція фрагментів *Les Indes galantes* оскільки належить до окремого транскрипційного шару театральної музики, а також створення і виконання власних сольних версій *всіх* частин «Pièces de clavecin en concerts», інструкції до створення яких композитор зазначив у «Avis pour le clavecin» до збірнику, не входить у межі проєкту. Розподіл програми на три концерта систематизувався не хронологічно, а по аналогії з простою тричастинною формою – АВА, де А – це твори для клавесину соло, а В – ансамблеві. Отже, антологічний принцип тут визначає спосіб упорядкування та художнього представлення матеріалу, тоді як за ступенем охоплення обраного корпусу проєкт наближається до *intégrale*.

У подальшому викладі французький термін *intégrale* буде використовуватися українською мовою – *інтеграл*, та позначатиме нотний або звукозаписувальний проєкт, зорієнтований на повне охоплення заздалегідь визначеного корпусу. Відповідно будуть розрізнятися записи окремих творів; антологічні альбоми вибраних п'єс, сюїт або збірок; *intégrale* основного клавесинного корпусу; розширені проєкти типу *intégrale*, до яких включено окремі п'єси, сольні версії частин із *Pièces de clavecin en concerts* або клавірні транскрипції театральної музики. Водночас слова *complete* чи *intégrale* в назві релізу не гарантуватимуть тотожного репертуарного складу – ступінь повноти визначається фактичною програмою конкретного видання.

Смерть Ж.-Ф. Рамо не стала початком безпосереднього формування його посмертного канону. Навпаки, вже наприкінці життя композитора його клавесинна музика поступово виходила з моди, хоча окремі клавірні видання ще залишалися у продажу в 1760-х роках (Sadler, 2014, p. 12). У наступні десятиліття з репертуару зникла й більшість театральних творів, а після Французької революції музика доби Рамо дедалі частіше асоціювалася зі скомпрометованою культурою *Ancien Régime*. За спостереженням Г. Седлера, «If Rameau the composer was remembered at all amid the revolutionary fervour at the end of the eighteenth century, it was as a representative of the hated and discredited Ancien Régime. In the early decades of the following century, the music of the entire Lully-Rameau period was regarded in France with shame or derision» / «Якщо про Рамо як композитора взагалі

згадували серед революційного запалу наприкінці XVIII століття, то лише як про представника ненависного й дискредитованого Старого режиму. У перших десятиліттях наступного століття музику всього періоду Люллі-Рамо у Франції сприймали з соромом або глузуванням» (Sadler, 2014, p. 12). Важливою передумовою подальшої видавничої актуалізації спадщини Рамо стала діяльність Ж.-Ж.-М. Декруа (Jacques-Joseph-Marie Decroix, 1746–1826), який сформував двадцятисемитомне рукописне зібрання творів композитора. Уже 1776 року він пропонував Людовіку XVI здійснити повне видання Рамо, проте цей задум не отримав підтримки. Декруа, однак, продовжив систематичний пошук джерел, підтримував листування із сином композитора Клодом-Франсуа Рамо та отримував від нього партитури, серед яких були й авторські рукописи. Передана його спадкоємцями 1843 року до *Bibliothèque Nationale* колекція зберегла значний масив джерельного матеріалу, зокрема внутрішні оркестрові й хорові голоси та варіантні редакції, відсутні в інших джерелах (Sadler, 2014, p. 74)⁶.

На початку XIX століття одним із головних каналів збереження клавесинних творів Ж. -Ф. Рамо стало фортепіанне навчання. Клавесин поступово виходив із повсякденної практики, а нова фортепіанна культура засвоювала переважно окремі п'єси, здатні існувати поза авторськими сюїтами. Прикладом цього слугує включення «Тамбурину» з «*Premier livre de pièces de clavecin*» Ж.-Ф. Рамо до «*Introduction to the Art of Playing the Pianoforte*» М. Клементі (Clementi, 1801, p. 44-45). Видання поєднувало початкові відомості про гру на фортепіано з п'ятдесятьма адаптованими уроками (детальна аплікатура, спрощенні та записані сучасною М. Клементі нотацією прикраси) для вивчення новачками творами «давніх і сучасних» майстрів. І в такому контексті «Тамбурин» хоча і зберігався в репертуарі виконавців – на думку автора це найбільш популярний твір Ж. -Ф. Рамо у піаністичній педагогічній практиці донині, але, у контексті

⁶ Окремий інтерес у контексті діяльності Ж.-Ж.-М. Декруа становлять так звані *Six Concerts de Mr Rameau*, пізніше опубліковані у *Œuvres complètes* під назвою *Six concerts transcrits en sextuor*. Єдиним джерелом цих перекладень є п'ять партій, що збереглися у колекції Декруа; на трьох із них міститься позначка «Decroix 1768». Саме це дало підстави припускати авторство Декруа, хоча документально воно не доведене. Перші п'ять концертів являють собою перекладення п'яти концертів із *Pièces de clavecin en concerts*, тоді як шостий утворено з п'яти клавесинних п'єс із *Nouvelles suites de pièces de clavecin*. Г. Седлер звертає увагу й на те, що назва *en sextuor* дещо оманлива: позначення басової партії «*basses et bassons*» та склад із трьох скрипок, альтів й басової групи свідчать, що ці версії, ймовірно, призначалися не для камерного секстету, а для оркестрового виконання; такий склад відповідав оркестру *Concert de Lille*, для якого Декруа постачав нотний матеріал (Sadler, 2014, p. 194–195).

відокремлення окремої п'єси від сюїтного циклу, перетворювався на педагогічно корисну мініатюру, придатну для розвитку ритмічної чіткості, пальцевої моторики та артикуляційної виразності. Таке існування окремих творів для клавесину Ж.-Ф. Рамо поза циклами (як ми побачимо далі, «*Tambourin*», «*Gavotte et six doubles*», «*La Poule*», «*Les Cyclopes*», «*L'Égyptienne*», «*Les Niais de Sologne*» та «*Le Rappel des oiseaux*» регулярно переходили з одного видання до іншого) сприяло зростанню популярності творів композитора, однак водночас сприяла формуванню звуженого образу Ж.-Ф. Рамо як автора передусім моторних, танцювальних і зовнішньо ефектних п'єс.

Близько 1830 року клавесинна музика Ж.-Ф. Рамо отримала ще один, принципово інший напрям адаптації у виданні Ф.-Ж. Фетіса *Le parfait organiste*. Друга частина цього масштабного історичного проєкту, присвячена *Style des organistes célèbres de toutes les époques et de toutes les écoles* / «стилю знаменитих органістів усіх епох і всіх шкіл» (Fétis, ca. 1830, p. 2), мала на меті представити різні історичні та національні традиції органного мистецтва через вибрані музичні зразки. Включення до неї Ж.-Ф. Рамо було закономірним з огляду на значну частину його професійної біографії, пов'язану з діяльністю органіста. Високо оцінюючи його виконавський авторитет, Ф.-Ж. Фетіс зазначав: «*Rameau était le plus savant de tous les organistes français et ses contemporains s'accordent à lui donner des éloges sur son exécution et sur l'art qu'il possédait de tirer de beaux effets de son instrument*» / «Рамо був найученішим серед усіх французьких органістів та його сучасники одностайно високо оцінювали його виконавську майстерність і мистецтво, з яким він умів добувати прекрасні ефекти зі свого інструмента» (Fétis, ca. 1830, p. 218). Водночас оригінального органного репертуару композитора Ф.-Ж. Фетіс, вочевидь, не мав у своєму розпорядженні. У біографічному коментарі він прямо зазначав: «*Ses pièces d'orgue sont restées en manuscrit*» / «Його органні п'єси залишилися в рукописі» (там само). Саме ця обставина пояснює незвичайне редакторське рішення укладача: для репрезентації органного стилю Рамо він змушений був звернутися до його пізньої клавесинної спадщини: «*Pour donner une idée de son style, j'ai arrangé pour l'orgue deux de ses pièces de clavecin*» / «Щоб дати уявлення про його стиль, я переклав для органа дві його клавесинні п'єси», які він характеризував як такі, що «*qui renferment des compositions d'un fort bon style*» / «що

містять композиції дуже доброго стилю» (там само). Це були «*Allemande*» та «*L'Égyptienne*» з «*Nouvelles suites de pièces de Clavecin*». В творах майже повністю були прибрані або змінені старанно виписані композитором прикраси, в «Алеманді» прибрані вольти та передуючі їм дуже цікаві фігурації в італійському стилі, а у «Циганці» Ф.-Ж. Фетіс дописав педальну партію. Отже, клавесинна спадщина поставала для нього водночас і самостійно цінним історичним репертуаром, і джерелом для трансляції ширшого уявлення про виконавський стиль Ж.-Ф. Рамо.

Необхідно підкреслити, що видання М. Клементі та Ф.-Ж. Фетіса не були першими випадками включення клавесинної музики Рамо до міжнародних антологій. Ще до формування стійкого історичного інтересу до французького клавесинізму окремі твори Ж.-Ф. Рамо побутували поза Францією як частина актуального європейського клавірного репертуару. 1757 року, за життя композитора, Ф. В. Марпург у «*Raccolta delle più nuove composizioni di clavicembalo*» помістив «*Les Tricotets*» з «*Nouvelles suites de pièces de Clavecin*» поряд із творами К. Ф. Е. Баха, Й. Ф. Кірнбергера, Л.-К. Дакена та інших сучасників (Marpurg, 1757, с. 14). Як і в «уроках» М. Клементі прикраси записувались в іншій нотації та частина з них була пропущена. У 1761 році ім'я Ж.-Ф. Рамо з'явилося також у п'ятій частині берлінського періодичного збірника *Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern* від видавця Ф.В. Бірнштіля (F.W. Birnstiel) поряд із п'єсою «*Tambourin*» з «*Pièces de clavecin en concerts*» (Birnstiel, 1761, р. 124). Цікаво, що це сольна версія Тамбурину, який Ж.-Ф. Рамо записав тільки в ансамблевій формі, але обробка, на жаль, не була зроблена за повністю деталізованими рекомендаціями композитора у «*Avis pour le clavecin*». А саме – «*Pour exécuter les Tambourins sur le Claveçin feul, il faut y prendre à part le Deffus du Violon & la Basse du Claveçin; en faisant commencer par tout, dans les Reprises mêmes, la Basse une mesure après le Deffusé. Ce qui est dans la partie du Claveçin doit suppléer aux silences du Violon* / «Щоб виконати “Тамбурини” лише на клавесині, слід виокремити верхній партію скрипки та бас клавесина; при цьому, починаючи з самого початку, навіть у репризах, бас повинен звучати на один такт пізніше за верхній регістр. Те, що міститься в партії клавесина, має заповнювати паузи скрипки» (Rameau, 1741, р. 1). І партія скрипки і басова партія клавесину у

версії цієї збірки, с першого такту починають грати одночасно. Ще виразніше автономізація окремої клавесинної п'єси Ж.-Ф. Рамо виявилася вже після смерті композитора не лише у видавничій, а й у творчо-адаптаційній практиці. 1770 року Ж.-Ф. Тапре (Jean-François Tapray, 1738–1819) опублікував «*Les Sauvages avec des Variations pour le Clavecin*», у яких однойменна п'єса Рамо з «*Nouvelles Suites de pièces de clavecin*» стала темою для чотирьох авторських варіацій (Tapray, 1770), що вже не з простим перенесенням окремого номера до нового видавничого контексту, а перетворенням впізнаваної п'єси Ж.-Ф. Рамо на матеріал нового авторського твору. Показово, що цей процес розпочався лише через кілька років після смерті композитора, тож «*Les Sauvages*» ще функціонували як автономний репертуарний «хіт», здатний відокремлюватися від первісного сюїтного контексту, циркулювати самостійно та породжувати нові композиційні версії.

Ще одним раннім свідченням повернення Ж.-Ф. Рамо до французького музично-видавничого простору стала вже згадувана *Encyclopédie pittoresque de la musique* (1835), створена під керівництвом Адольфа Ледюї (Adolphe Ledhuy) та Анрі Бертіні (Henri Bertini) (Ledhuy & Bertini, 1835, p. 78). Поряд із двома номерами із театрального доробку Ж.-Ф. Рамо («*C'est la constance*» з *tragédie en musique* «*Dardanus*» та «*Gavottes*» з *opéra-ballet* «*Le Temple de la gloire*») ми знаходимо чарівну «*Musette en rondeau*» з «*Pièces de clavecin*» 1724 року (прикраси, як і у попередніх виданнях частково прибрані та зафіксовані актуальною для редакторів нотацією). Такий склад є показовим: ще до спеціалізованих монографічних збірок ім'я Ж. -Ф. Рамо входило до широкого історико-просвітницького проєкту одночасно через клавесинну й театральну спадщину. Також, не можливо не відзначити детальну біографію, написану з великою шаною до видатного митця в якій зовсім не відчувається описаного Г. Садлером «сорому та глузування» над представником мистецтва *Ancien Régime* : «*Il est donc vrai que Rameau a non-seulement perfec tionné la théorie de son art, mais encore que, joignant l'exemple aux préceptes, il a étonné l'Europe, et porté la musique française à un haut point de perfection*» / «Отже, безсумнівно, що Рамо не лише удосконалив теорію свого мистецтва, а й, підтверджуючи теоретичні настанови власним творчим прикладом, вразив Європу та підніс французьку музику до вершин досконалості» (Ledhuy, Bertini, 1835, p. 78). Серед цікавих

фактів хочеться окремо зазначити, що серед наведеного каталогу творів ми знаходимо сюїту для клавесину 1706 року, яка ще до кінця століття буде вважатися міфічною, або втраченою.

Свідченням зростаючого значення музики та теоретичного доробку Ж.-Ф. Рамо може слугувати його дедалі помітніша присутність на сторінках паризького музичного часопису *Revue et Gazette musicale de Paris*. У 1839 році видання присвятило композиторові розгорнуту біографію, надруковану трьома частинами: у № 26 від 30 червня (pp. 201–205), № 27 від 4 липня (pp. 212–214) та № 29 від 11 липня (pp. 228–230) за авторством французького композитора, лібретиста, журналіста і музикографа Моріса Буржа (Bourges, 1839, pp. 201–205, 212–214, 228–230).

Особливо важливо, що М. Бурж не редукує постать Ж.-Ф. Рамо тільки до автора театральних творів або великого теоретика. Розповідаючи про період, який передував його оперній славі, автор підкреслює: «*ses pièces pour le clavecin, obtenaient dans le monde un succès prodigieux*» / «його клавесинні п'єси мали у світському товаристві приголомшливий успіх» (Bourges, 1839, p. 203), називаючи «*Les Soupirs*», «*Les Tendres Plaintes*», «*Les Cyclopes*», «*L'Entretien des Muses*» та «*Les Tourbillons*» серед «*plusieurs morceaux de clavecin très estimés par les amateurs*» / «кількох клавесинних п'єс, високо поцінованих аматорами» (там само). Ще виразніше оцінка інструментального доробку композитора сформульована у завершальній частині біографії: «*Organiste et claveciniste, il a laissé des œuvres très remarquables qui révéleraient un prodigieux talent quand nous ne saurions pas, par le témoignage des contemporains, quelle était sa puissance dans cette partie*» / «Як органіст і клавесиніст, він залишив надзвичайно визначні твори, які самі по собі засвідчували б його винятковий талант, навіть якби свідчення сучасників не повідомляли нам, якою була його майстерність у цій сфері» (Bourges, 1839, p. 229). Таким чином, уже в 1839 році клавесинна творчість Ж.-Ф. Рамо отримує на сторінках цього музичного часопису не лише біографічну згадку, а виразно позитивну історико-естетичну оцінку.

Особливо цінним для нашої теми є завершальний каталог творів, у якому М. Бурж окремо намагається впорядкувати чотири клавесинні збірки Ж.-Ф. Рамо, датуючи їх у самому джерелі 1706, 1726, 1731 та 1741 роками. М. Бурж зазначає

що «*le premier est devenu très rare*» / «перша стала дуже рідкісною», а «*le dernier, écrit pour le clavecin, une viole et un violon, contient des pièces qui ont fait fureur, telles que la Livri, la Timide, la Boucon, la Rameau. C'est l'embryon du trio moderne*» / «остання, написана для клавесина, віоли та скрипки, містить п'єси, що мали надзвичайний успіх, зокрема La Livri, La Timide, La Boucon, La Rameau. Це зародок сучасного тріо» (*Bourges, 1839, p. 230*). Це висловлювання не тільки фіксує пам'ять про широку популярність окремих частин збірки 1741 року а і водночас демонструє прагнення автора XIX століття вписати її до генеалогії сучасної йому камерно-інструментальної культури.

Паралельно на сторінках *Revue et Gazette musicale de Paris* відбувалося переосмислення теоретичної спадщини Ж.-Ф. Рамо. У багаточастинному дослідженні вже згадуваного нами Ф.-Ж. Фетіса «*Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique*» / «Нарис історії гармонії, розглянутої як мистецтво і як систематична наука», попередні частини якого друкувалися у № 8, №9, №21 і №35, Ж.-Ф. Рамо посідає центральне місце в історії перетворення гармонії на систематизовану науку. У № 40 від 14 червня 1840 року, після докладної й подекуди гострої критики окремих положень його системи, Ф.-Ж. Фетіс доходить принципово важливого висновку: «*Nonobstant les vices radicaux des diverses parties du système de Rameau, il n'en est pas moins vrai que ce système n'a pu être que l'ouvrage d'un homme supérieur, et qu'il sera toujours signalé dans l'histoire de l'art comme une création du génie. Il y a d'ailleurs dans ce système une idée qui seule immortaliserait son auteur, n'eût-il pas d'ailleurs d'autres titres de gloire : je veux parler de la considération du renversement des accords qui lui appartient, et qui est féconde en beaux résultats. Sans elle il n'y a pas de système d'harmonie possible, c'est une idée générale qui s'applique à toute bonne théorie, et qu'on peut considérer comme le premier fondement de la science*» / «Попри докорінні вади різних частин системи Рамо, безсумнівно, що ця система могла бути лише творінням видатної людини й назавжди залишиться в історії мистецтва як творіння генія. До того ж у цій системі є одна ідея, яка сама по собі увічнила б її автора, навіть якби він не мав інших підстав для слави: йдеться про належне йому осмислення обернення акордів, плідне на прекрасні результати. Без нього неможлива жодна система гармонії; це загальна ідея, застосовна до будь-якої

доброї теорії, яку можна вважати першою основою науки» (Fétis, 1840, p. 338). Показовою тут є сама структура оцінки: критичне ставлення до окремих складових теорії не заперечує канонічного статусу Ж.-Ф. Рамо, а навпаки – дозволяє Ф.-Ж. Фетісу ще виразніше відокремити історично минуші елементи його системи від відкритті, які він вважав фундаментальними для науки про гармонію. Тут є доречним цитата з вищезгаданої «*Encyclopédie pittoresque de la musique*»: «*Rameau est trop grand pour qu'on dissimule ses fautes*» / «Рамо надто великий, щоб приховувати його недоліки» (Ledhuy, Bertini, 1835, p. 78)

Ще більш безпосередньо повернення саме клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо до актуальної виконавської практики засвідчує № 46 *Revue et Gazette musicale de Paris* від 26 липня 1840 року. Разом із цим номером передплатники отримували восьму *livraison* серії нотних додатків *Archives curieuses de la musique* (як пов'язану з *Revue et Gazette musicale de Paris* серією нотних додатків, що виходила окремими *livraisons* і розсилалася передплатникам часопису) з підзаголовком *Musique de chambre*; її відкривала рубрика «*Rameau – Pièces de clavecin*». Редакційна передмова до публікації звертається не до вузького кола антикварів чи істориків, а саме до «всіх піаністів»: «*Nous pensons que tous les pianistes accueilleront avec un vif intérêt les charmantes pièces et variations pour le clavecin que nous leur offrons aujourd'hui. Rameau n'est plus guère connu, de nos jours, que comme compositeur dramatique et théoricien savant; c'est à peine si l'on sait qu'avant de suivre la carrière du théâtre, il avait, pendant quarante ans, cultivé spécialement le clavecin et l'orgue. Les morceaux que nous publions se distinguent par l'élégance et la grâce naïve des idées. Toutes ces formes que l'on avait abandonnées comme surannées paraissent neuves et pleines de fraîcheur aujourd'hui que le temps les a rajeunies. Aussi croyons-nous qu'après avoir exécuté ces jolies compositions, chacun répétera le vieux proverbe : Il n'y a de nouveau que ce qui a vieilli*» / «Ми гадаємо, що всі піаністи з живим зацікавленням зустрінуть чарівні п'єси та варіації для клавесина, які ми пропонуємо їм сьогодні. У наш час Рамо майже не знають інакше, ніж як драматичного композитора та вченого теоретика; ледве пам'ятають, що перш ніж звернутися до театру, він упродовж сорока років особливо займався клавесином і органом. П'єси, які ми публікуємо, вирізняються елегантністю та наївною грацією задумів. Усі ці форми, колись відкинуті як

застарілі, сьогодні здаються новими й сповненими свіжості, бо час їх омолодив. Тому ми віримо, що, виконавши ці чарівні композиції, кожен повторить старе прислів'я: немає нічого нового, крім того, що постаріло» (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 1840, p. 395).

Одним із перших значних монографічних кроків стало паризьке видання 22 *Pièces de clavecin, pour faire suite aux 51 pièces de clavecin de F. Couperin*, опубліковане видавництвом *Mme Vve Launer* у 1842 році. Е. Одеон згадує його серед доступних на той час перевидань клавесинного репертуару й безпосередньо пов'язує з попереднім виданням творів Ф. Куперена того самого видавця (*Audéon*, 2007, p. 20). Уже сама назва є показовою: том пропонувався «*pour faire suite aux 51 pièces de clavecin de F. Couperin*» / «як продовження 51 клавесинної п'єси Ф. Куперена», а отже, Ж.-Ф. Рамо включався до спільного історичного канону французької клавесинної школи. На відміну від одиничних педагогічних або антологічних публікацій попереднього часу, перед слухачем і виконавцем постав уже значний монографічний блок музики одного автора. У каталозі *Gentse Wetenschappelijke Bibliotheken*, створеного з метою зібрання більше ніж 20 бібліотечних, музейних, архівних фондів у єдиний онлайн-каталог, ми знаходимо іншу дату цього видання – 1839, а також відомість, що із 29 сторінок першу займає «*Table des Signes d'Agrémens usités dans cet ouvrage par Rameau*» / «Таблиця прикрас, яку Рамо використав у цій праці», що дає нам змогу зробити висновок, що вперше із розібраних нами збірок твори Ж.-Ф. Рамо для клавесину були видані з оригінальною нотацією прикрас (*Rameau*, 1839).

Однак 1842 рік важливий не лише як видавнича дата. Документальну картину історичних концертів Амеде Мєро (*Amédée Méreaux*, 1802–1874) у Руані докладно реконструював Е. Одеон у спеціальному джерелознавчому дослідженні присвяченому видатному митцю, спираючись на матеріали *Journal de Rouen* та *Le Colibri* й відтворюючи у додатках програми та окремі авторські коментарі музиканта. Сам А. Мєро формулював мету свого задуму як прагнення «*remettre en lumière tant de belles inspirations oubliées*» / «повернути до світла стільки прекрасних забутих натхнень» (цит. за: *Audéon*, 2007, p. 8). Відповідно, *concerts historiques* мислилися не як демонстрація музичних раритетів, а як своєрідна

звучна історія музики, в якій твори різних епох мали безпосередньо засвідчувати поступ мистецтва.

Особливий інтерес становить відтворена Е. Одеоном *notice* А. Мєро до першого історичного концерту, опублікована у *Journal de Rouen* 6 березня 1842 року. Уже тут ставлення піаніста до Ж.-Ф. Рамо є недвозначно високим: «*Le célèbre Rameau, un des plus grands musiciens français [...] était aussi un des plus habiles clavecinistes de son tems. Ses œuvres de clavecin, peu connues et fort rares, sont très-remarquables par leur forme d'exécution et par la tendance descriptive et pittoresque*» / «знаменитий Рамо, один із найвидатніших французьких музикантів [...] був також одним із наймайстерніших клавесиністів свого часу. Його клавесинні твори, маловідомі й дуже рідкісні, є надзвичайно примітними за характером виконання та описово-живописною спрямованістю» (цит. за: Audéon, 2007, р. 59). У першій історичній *matinée* 6 березня 1842 року А. Мєро виконав *L'Égyptienne*, *Les Sauvages*, *Pastorale* та *Tambourin*.. Показово, що *L'Égyptienne* у програмі було означено як «*étude*» / «етюд», а *Les Sauvages* – як «*air de caractère*» / «характерна п'єса» (Audéon, 2007, р. 60). Подібна термінологія демонструє, як клавесинний текст XVIII століття входив до музичного обігу XIX століття вже крізь понятійний апарат актуальної фортепіанної культури.

Водночас успіх цього експерименту засвідчується вже безпосередньо первинною музичною пресою. У *Revue et Gazette musicale de Paris* клавесинні п'єси Рамо були названі серед творів, «*qui ont produit le plus d'effet*» / «які справили найбільше враження», а виконання А. Мєро характеризувалося як здійснене «*avec un art infini*» / «з надзвичайною майстерністю». Особливо відзначалося, що піаніст зумів зберегти індивідуальний характер кожного твору, «*en s'identifiant avec la pensée du compositeur*» / «ототожнюючись із задумом композитора» (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 1842, р. 110). Найпереконливішим свідченням реакції слухачів стало те, що публіка, влаштувавши «*un bis général*», одностайно зажадала повного повторення першої *matinée*; уже наступна кореспонденція повідомляла, що повторний концерт зібрав ще більше слухачів, констатуючи: «*la vogue est acquise à ses concerts*» / «його концерти вже здобули популярність» (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 1842, pp. 110, 120). Визнання набуло й інституційного характеру: того ж року *Association normande* нагородила А. Мєро срібною

медаллю саме за його історичні концерти, «*donnés avec tant de succès*» / «проведені з таким успіхом», оцінюючи цю діяльність як внесок у «*la propagation de l'art et de l'enseignement musical*» / «поширення мистецтва та музичної освіти» (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 1842, р. 328). Звернення А. Мєро до Ж.-Ф. Рамо не виявилось одноразовим: за реконструкцією Е. Одеона, 5 лютого 1843 року в Руані він знову виконав *Les Soupirs* та *Gavotte variée* (Audéon, 2007, р. 65). Отже, вже протягом перших двох років ідеться про поступове формування власного виконавського рамоївського репертуару, в якому поряд із театральними фрагментами стабільно функціонували окремі клавесинні п'єси.

Паралельно з виконавським поверненням музики Ж.-Ф. Рамо показовою є динаміка її критичної інтерпретації у Г. Берліоза. Ще 1840 року, оцінюючи виконання *Les Sauvages* у концерті Консерваторії досить стримано, критик усе ж відзначав у творі «*quelques détails harmoniques fort intéressants*» / «деякі вельми цікаві гармонічні деталі», а анонсує майбутнє виконання тріо Парок із *Hippolyte et Aricie*, арії *Tristes apprêts* та хору *Que l'enfer applaudisse!* з *Castor et Pollux*, зауважував: «*Ces fragments d'Hippolyte et Aricie et de Castor et Pollux sont plus curieux encore que celui des Indes galantes*» / «ці фрагменти з *Hippolyte et Aricie* та *Castor et Pollux* є ще цікавішими, ніж фрагмент із *Les Indes galantes*» (Berlioz, 1840, р. 47). Уже ця рання реакція виявляє характерну для Г. Берліоза вибірковість: критика окремих стильових властивостей музики Рамо поєднувалася з очевидним інтересом до інших сторінок його спадщини.

Ще виразніше ця суперечливість постає в циклі з чотирьох статей, присвячених Рамо у *Revue et Gazette musicale de Paris* 1842 року. Не приховуючи критичного ставлення до багатьох положень його теоретичної системи та до окремих рис музичної мови, Берліоз водночас називав композитора «*le premier compositeur français qui mérita le nom de maître*» / «першим французьким композитором, який заслужив ім'я майстра» (Berlioz, 1842a, р. 322). Навіть у полеміці з теорією основного баса він визнавав її принципове значення: «*Rameau a rendu service à la science harmonique en donnant le moyen de réduire à un seul accord les agglomérations de notes qui, diversement combinées par les renversements, avaient l'air de donner plusieurs accords*» / «Рамо прислужився науці про гармонію, запропонувавши спосіб зводити до одного акорду сукупності звуків, які внаслідок

різних обернень могли видаватися різними акордами» (Berlioz, 1842b, p. 330). Отже, критика фізико-акустичних засад системи не заперечувала визнання конкретного теоретичного відкриття Рамо – осмислення акордових обернень як форм єдиної гармонічної структури.

Найвищі оцінки Берліоза стосувалися окремих сторінок *Castor et Pollux*. Лямажорну гавоту він характеризував як «*gracieuse, tendre, et empreinte d'une douce mélancolie*» / «витончену, ніжну й сповнену м'якої меланхолії» (Berlioz, 1842d, p. 442), а в хорі *Que tout gémitte!* відзначав «*une belle couleur*» / «прекрасний колорит» і хроматичні послідовності «*d'un excellent effet*» / «надзвичайно виразного ефекту». Особливо захопленою була оцінка арії Телаїри *Tristes apprêts*: «*Gluck lui-même a très peu de pages supérieures à l'air célèbre de Thélaière*» / «навіть у самого Глюка дуже мало сторінок, що перевершують знамениту арію Телаїри». На думку критика, тут «*l'harmonie, la mélodie, le rythme, et l'expression concourent également à émouvoir l'auditeur*» / «гармонія, мелодія, ритм і виразність однаковою мірою сприяють зворушенню слухача», а підсумковий висновок є майже беззастережним: «*Tout concourt à faire de cet air une des plus sublimes conceptions de la musique dramatique*» / «усе сприяє тому, щоб зробити цю арію одним із найпіднесеніших задумів драматичної музики» (там само)

Наступним важливим етапом став паризький історичний концерт А. Мєро 5 травня 1844 року в залі Консерваторії. Первинні матеріали *Revue et Gazette musicale de Paris* дозволяють уточнити не лише склад програми, а й різницю між анонсованим та фактично виконаним репертуаром. Напередодні концерту серед творів Ж.-Ф. Рамо було заявлено *Tristes apprêts* і три клавесинні п'єси (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 1844, p. 154); натомість у рецензії на вже здійснений концерт Анрі Бланшар називає клавесинні *Gavotte variée*, *Pastorale* та *Tambourin*. Сам задум А. Мєро критик осмислював значно ширше за звичайну концертну ретроспективу: «*c'est l'histoire de l'art par des accents animés, dramatiques*» / «це історія мистецтва, здійснювана через живі, драматичні звуки» (Blanchard, 1844, p. 169). Особливо істотним для історії виконавства є його твердження про здатність Мєро передавати старовинну музику «*dans son véritable style*» / «у її справжньому стилі». Виконання клавесинних творів він характеризував словами «*dans le vrai style, avec la couleur du temps et d'une simplicité charmante*» / «у справжньому стилі,

з колоритом епохи та чарівною простотою». *Gavotte variée* Рамо, за свідченням А. Бланшара, викликала «*une surprise générale*» / «загальне здивування» завдяки «*traits tout actuels*» / «цілком сучасним рисам» окремих варіацій, у яких пальці перепліталися й перехресчувалися «*à la manière moderne*» / «на сучасний манер» (Blanchard, 1844, p. 169). Таким чином, актуалізація Ж.-Ф. Рамо відбувалася не лише через історичну дистанцію, але й через відкриття в його клавесинному письмі рис, які слухачеві XIX століття здавалися несподівано сучасними.

Контрастною до позиції А. Бланшара стала рецензія Г. Берліоза у *Journal des débats* від 26 травня 1844 року. Водночас її зміст виявляється складнішим, ніж проста відмова від музики минулого. Берліоз зауважував, що у творах Ж.-Ф. Рамо А. Мєро надав виконання «*plus de nerf et de gravité*» / «більшої енергії та серйозності», але відразу після цього переходив до нищівної характеристики клавесинного репертуару: «*Oh ! la drôle de musique que celle des clavecinistes du bon vieux temps ! Cela tapote, clapote, jabotte*» / «Ох, яка дивна ця музика клавесиністів добрих старих часів! Вона постукує, плюскоче, базікає» (Berlioz, 1844, p. 3). Далі критик говорив про «*mouvement sans chaleur*» / «рух без тепла» та «*agitation inanimée*» / «неживу метушню», фактично заперечуючи естетичну цінність значної частини почутого клавесинного репертуару. Проте навіть у межах цієї ж різкої рецензії ставлення до Ж.-Ф. Рамо залишалося диференційованим: згадуючи невиконану *Tristes apprêts*, Г. Берліоз називав її «*l'air magnifique de Castor et Pollux*» / «прекрасною арією з *Castor et Pollux*», додаючи, що Дельсарт у ній особливо відзначався, і прямо запитував: «*pourquoi en avons-nous été privés ?*» / «чому нас її позбавили?» (там само). Отже, полярність критичної інтерпретації Ж.-Ф. Рамо в середині XIX століття проходила не лише між різними критиками, а й усередині позиції одного автора: неприйняття клавесинної естетики як історично віддаленої могло співіснувати з беззастережним визнанням художньої сили окремих сторінок композитора.

Особливо цінним для оцінки виконавської практики А. Мєро є його власний пізніший погляд на досвід історичних концертів. У серії *Les Clavecinistes* на сторінках *Le Ménestrel* він уже не поділяв беззастережно високої оцінки Бланшара щодо «справжнього стилю» свого раннього виконання: «*Je ne devins pas tout de suite l'interprète complètement fidèle de ces maîtres*» / «я не одразу став цілком

вірним інтерпретатором цих майстрів», визнавав А. Мєро, згадуючи передусім Ф. Куперена та Ж.-Ф. Рамо; під час перших історичних концертів він, за власними словами, «*je me laissais encore entraîner à des fantaisies de style et d'ornementation*» / «я ще дозволяв собі захоплюватися фантазіями стилю й орнаментатії» (Méreaux, 1862, р. 12). Водночас навіть це, як він наголошував, не завадило старовинній музиці справити на слухачів враження «*soudaine, vive et sympathique*» / «миттєве, живе й прихильне» (Méreaux, 1862, р. 13). Це пізніше самосвідчення є принциповим: формулу А. Бланшара «*dans le vrai style*» не слід анахронічно ототожнювати із сучасним поняттям історично інформованого виконавства; у 1840-х роках «історична» стилістична відповідність могла співіснувати з досить вільною орнаментативною та фортепіанною адаптацією.

Саме рояль був проголошений А. Мєро зрештою оптимальним медіатором між старовинним текстом і сучасним виконавцем. У 1863 році його позиція сформульована гранично прямо: «*La musique de clavecin ne peut plus et ne doit plus être exécutée désormais que sur le piano, sauf quelques occasions exceptionnelles et provoquées bien plus par un sentiment de curiosité que par le respect de la tradition. La tradition est dans l'œuvre du génie, et non dans la nature de l'instrument qui servait bien ou mal à l'exprimer*» / «клавесинна музика віднині не може й не повинна виконуватися інакше, ніж на фортепіано, за винятком окремих випадків, викликаних радше почуттям цікавості, ніж повагою до традиції. Традиція міститься у творі генія, а не в природі інструмента, який краще чи гірше слугував його вираженню» (Méreaux, 1863, р. 117). Аргумент Мєро є суто виконавським: «*Le piano a l'ampleur et l'élasticité de son qui permettent à l'exécutant de chanter avec expression*» / «фортепіано має повноту й еластичність звуку, що дозволяють виконавцеві співати виразно» (Méreaux, 1863, р. 117). Звідси впливала й допустимість модифікації окремих прикрас відповідно до іншої природи звуковидобування фортепіано. Таким чином, повернення клавесинної музики Ж.-Ф. Рамо у практиці А. Мєро фактично випереджало повернення самого клавесина як концертного інструмента: історичний текст актуалізувався через нове органологічне середовище, а міжінструментальна адаптація стала одним із центральних механізмів входження до музичної культури ХІХ століття спадщини Ж.-Ф. Рамо.

Інтерес до музики Ж.-Ф. Рамо поступово охоплював все більше коло митців і показовим первинним свідченням цього процесу є рецензія А. Бланшара у *Revue et Gazette musicale de Paris* від 5 лютого 1854 року. Під час другого камерного séance Д. Алара, О.Франкомм, Т. Теллефсен виконали три п'єси Ж.-Ф. Рамо: «*La Timide*», «*La Livri*» та «*La Pantomime*» у складі фортепіано, скрипки та віолончелі. Критик особливо наголосив, що вони прозвучали «*pour la première fois en public depuis le dernier siècle*» / «уперше публічно від часів попереднього століття», а саме звернення до них визначив як «*essai de musique française rétrospective*» / «досвід французької музичної ретроспективи», що викликав значний інтерес аудиторії (Blanchard, 1854a, p. 42). Особливо промовистою є характеристика цих творів як «*musique passée de mode*» / «музики, що вийшла з моди», яку виконавці, і передусім Т. Теллефсен, подали «*de manière à l'y faire revenir*» / «так, щоб повернути її до актуального музичного обігу» (там само).

Не менш показовою є цікава деталь у міркуваннях А. Бланшара 1854 року про художню цінність малих інструментальних форм: «*Couperin et Rameau n'ont écrit pour le piano que de petites pièces, comme Chopin s'est distingué par ses charmantes Mazurkas*» / «Куперен і Рамо писали для фортепіано лише невеликі п'єси, так само як Шопен уславився своїми чарівними мазурками» (Blanchard, 1854b, p. 159). У цьому короткому вислові показовими є відразу дві обставини. По-перше, відсутність органологічного розмежування між клавесинним і фортепіанним репертуаром: твори Ф. Куперена та Ж.-Ф. Рамо беззастережно віднесено до музики «*pour le piano*». По-друге, саме означення їх як «*petites pièces*» опосередковано відбиває характерне для XIX століття ставлення до клавесинних сюїт як до репертуарного корпусу, з якого окремі номери вилучалися з первісного сюїтного контексту й функціонувати самостійно.

Цю тенденцію наочно засвідчує видання *2me suite de pièces: Gavotte variée suivie des Tricotets, rondo et de l'Indifférence, pour piano*, випущене S. Richault 1855 року (Rameau, 1855). Воно поєднало твори, що в оригінальних *Nouvelles suites de pièces de clavecin* належали до різних сюїт: «*Gavotte variée*» (*Gavotte et six doubles*) завершувала ля-мінорну сюїту, тоді як «*Les Tricotets*» та *L'Indifférence* (*L'Indifférente*) входили до наступної сюїти соль мажор–мінор. Вартою уваги також є й трансформація назви останньої п'єси: авторське «*L'Indifférente*» у

виданні *Richault* перетворюється на «*l'Indifférence*». Для розуміння первісної назви важливе зауваження Г. Седлера щодо французьких характерних п'єс: «*It should not be assumed that the article la [...] indicates a female subject: rather it refers to "la pièce..."*» / «не слід вважати, що артикль *la* [...] указує на жіночий персонаж: радше він відсилає до *la pièce* / п'єси» (Sadler, 2014, p. 56). Авторська назва *L'Indifférente* зберігала характерну для французької назви п'єси граматичну й семантичну двозначність, тому дослідник визначає її як навмисно багатозначну: для слухача XVIII століття вона могла означати байдужу, незацікавлену, апатичну або нечутливу до кохання. Таким чином, заміна *L'Indifférente* на абстрактне *l'Indifférence* (байдужість) не лише модернізує назву, а й певною мірою нейтралізує властиву оригіналові семантичну двозначність.

У 1861 році берлінське видавництво *Schlesinger* випустило окреме фортепіанне видання «*Gavotte mit 6 Variationen. Zum Vortrage mit Fingersatz eing. v. F. Kroll*» (Rameau, 1861). Постать редактора в цьому контексті також є показовою: Франц Кроль (1820–1877) німецький піаніст, редактор і композитор відомий своєю працею зі старовинним клавірним репертуаром – у 1866 році він підготував для *Bach-Gesellschaft-Ausgabe* XIV том (*Clavierwerke. Band 3*), до якого увійшли обидві частини *Das wohltemperierte Klavier* та додаток *Varianten und Erläuterungen* (Bach, 1866). Звернення Ф. Кроля до музики Ж. -Ф. Рамо можна розглядати в ширшому контексті його редакторської роботи зі старовинною клавірною спадщиною. Вилучений з первісної ля-мінорної сюїти *Nouvelles suites de pièces de clavecin, Gavotte et six doubles* постає в цьому виданні вже як самостійний твір фортепіанного репертуару, а спеціально додана аплікатура безпосередньо засвідчує його пристосування до актуальної виконавської практики середини XIX століття.

Того самого 1861 року розпочалася публікація одного з наймасштабніших видавничих проєктів старовинної клавірної музики XIX століття – «*Le Trésor des pianistes*», укладеного А. Фарранком за участю його дружини, піаністки, композиторки й професорки Паризької консерваторії Л. Фарранк. Уже розгорнута назва антології окреслювала її історико-просвітницький характер: «*collection des œuvres choisies des maîtres de tous les pays et de toutes les époques depuis le XVIe siècle jusqu'à la moitié du XIXe*» / «зібрання вибраних творів майстрів усіх країн та

епох від XVI до середини XIX століття». Видання супроводжувалося «*de notices biographiques, de renseignements bibliographiques et historiques, d'observations sur le caractère d'exécution qui convient à chaque auteur, des règles de l'appogiature, d'explications et d'exemples propres à faciliter l'intelligence des divers signes d'agrément, etc., etc.*» / «біографічних довідок, бібліографічних та історичних відомостей, зауважень щодо манери виконання, що містяться у творах кожного автора, правил щодо апподжіатури пояснень та прикладів, покликаних полегшити розуміння різноманітних орнаментальних знаків тощо, тощо», а самі твори визначалися як «*recueillies et transcrites en notation moderne*» / «зібрані й транскрибовані сучасною нотацією» (Farrenc, 1861). Показовою була й міжнародна видавнича інфраструктура проекту: поряд із паризькими А. Фарранком та С. Prilipp на титульній сторінці зазначалися Cramer, Beale et Chappell у Лондоні та Breitkopf & Härtel у Лейпцигу.

Проект став результатом багаторічної колекціонерської та джерелознавчої роботи. У передмові А. Фарранк згадував, що перші кроки до майбутнього видання було закладено приблизно за двадцять п'ять років до його публікації, коли він почав збирати твори старовинних клавесиністів. До роботи була залучена широка міжнародна мережа музикантів, бібліофілів і бібліотекарів: Ф.-Ж. Фетіс надав у розпорядження редактора свою бібліотеку та рідкісні видання, Г. Гаспарі допомагав матеріалами з Болоньї, А. Кателані – з бібліотеки д'Есте в Модені, Е.Ф. Рімболт – англійськими джерелами, Ф. Еспань – матеріалами Королівської бібліотеки в Берліні. Важливу практичну роль відігравала й учениця Л. Фарранк Марі Монжен: вона робила точні копії старовинних текстів, перекладала застарілі системи нотації в сучасну та брала участь у коректурі видання.

Свою діяльність А. Фарранком оцінював як свідоме відродження забутої музики. Завершуючи передмову, він висловлював сподівання «*faire revivre la musique de tous les grands maîtres*» / «повернути до життя музику всіх великих майстрів», знову надаючи життя творам, частково забутим або майже недоступним, старі видання яких до того ж нерідко були записані нотацією, що значно ускладнювала їх читання (Farrenc, 1861, Préface, p. iii). Звідси поставав і особливий характер редакторської роботи: модернізація мала стосуватися передусім способу представлення джерела сучасному музикантові, але не

довільного переінакшення самого авторського тексту. Фарранк порівнював майбутню антологію з музеєм, у якому музичні пам'ятки повинні бути збережені від подальших текстових спотворень, і проголошував принцип опори, наскільки це можливо, на оригінальні видання, «*auxquelles nul ne doit se permettre de rien changer ou ajouter*» / «до яких ніхто не повинен дозволяти собі нічого змінювати або додавати» (Farrenc, 1861, Introduction, p. 3).

Саме цей аспект дозволяє суттєво уточнити місце *Le Trésor des pianistes* серед розглянутих раніше видань Ж.-Ф. Рамо. На відміну від редакцій, у яких клавесинний оригінал послідовно пристосовувався до актуальної фортепіанної практики за допомогою доданої аплікатури, динаміки або інших виконавських вказівок, Фарранки прагнули максимально зберігати доступний їм авторський текст. Н. Сікорська визначає подібний тип видань як уртекстно-орієнтований: старовинна графіка переводилася на п'ятилінійну систему із сучасними ключами, проте редактори не вводили систематичних власних темпово-агогічних, динамічних, артикуляційних або аплікатурних рекомендацій. Подібно характеризує метод Фарранків і К. Елліс, протиставляючи їхній *quasi-Urtext* пізнішій редакції А. Мєро, де, навпаки, було додано аплікатуру, динаміку та виписано розшифрування навіть найпростіших прикрас (Ellis, 2005, p. 49).

Цей принцип безпосередньо стосувався і клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо. До першого випуску *Trésor des pianistes* увійшло тридцять шість його сольних п'єс: двадцять із «*Pièces de clavecin*» (сюїти мі мінор і ре мінор), та шістнадцять із *Nouvelles suites de pièces de clavecin* (сюїти ля мінор і соль мінор). Отже, йшлося вже не про вилучення з авторського циклу окремих популярних номерів, а про повернення сучасному музикантові повного корпусу двох відомих Фарранкам зрілих клавесинних книг Ж.-Ф. Рамо.

Водночас саме цей випадок яскраво демонструє об'єктивні межі джерелознавства середини XIX століття. *Premier Livre de pièces de clavecin* 1706 року залишався Фарранкам невідомим, і в біографічній нотатці до творів Рамо А. Фарранк навіть категорично заперечував повідомлення попередніх біографів про більшу кількість клавесинних книг: «*il n'existe que deux livres de pièces pour clavecin seul*» / «існують лише дві книги п'єс для клавесина соло» (Farrenc, 1861, *Notice biographique: Jean-Philippe Rameau*, p. 4). Тому відсутність раннього

збірника 1706 року в *Trésor* є особливо показовою: навіть тривалі бібліографічні пошуки, приватна колекція Фарранків та доступ до низки провідних європейських зібрань ще не дозволяли реконструювати повний корпус клавесинної творчості композитора.

Цінність видання полягає також у тому, що редактори не обмежилися нотним текстом. Безпосередньо перед п'єсами Рамо було вміщено *Explication des signes d'agrément* – авторську таблицю Ж.-Ф. Рамо з поясненнями використаними їм прикрасами. Водночас у супровідній нотатці А. Фарранк давав власну естетичну оцінку клавесинному доробку композитора: п'єси двох опублікованих ним книг, на його думку, вирізнялися «*originalité*», «*richesse de l'harmonie*» та «*un excellent sentiment de la basse*» / «оригінальністю», «багатством гармонії» та «відмінним відчуттям басу»; серед найпоказовіших творів у першій книзі він називав «*L'Allemande*», «*les Giges*», «*le Tambourin*»; у другій: «*la Sarabande*», «*Fanfarinette*», «*deux Menuets*» і «*la Poule*». Останню, попри зовнішню імітаційну програмність, редактор характеризував як «*un morceau très-remarquable sous le rapport de l'effet et de l'harmonie*» / «дуже примітний твір з погляду ефекту й гармонії» (Farrenc, 1861, *Notice biographique: Jean-Philippe Rameau*, p. 4).

Проте текстологічна орієнтація на оригінал не означала повернення до клавесина як необхідного інструмента виконання. Навпаки, у теоретичному вступі А. Фарранк безпосередньо розглядав проблему перенесення музики старих клавесиністів на сучасне фортепіано. Його думка щодо виконання творів Ф. Куперена, Ж. Шамбон'єра, Ж.-Ф. Рамо і частково Й.-С. Баха демонструє свідомий пошук такого типу фортепіанного звучання, який частково компенсував би органологічну дистанцію між двома епохами, бо творчість цих авторів: «*produisent un meilleur effet sur un excellent piano vertical à cordes obliques que sur un piano à queue d'un grand format*» / «справляють кращий ефект на доброму вертикальному фортепіано з косим розташуванням струн, ніж на великому концертному роялі». Менший об'єм звуку робив виконання численних прикрас легшим і чіткішим. Фарранк при цьому цілком усвідомлював органологічну причину такої специфіки: ця музика була написана для клавесина, короткий і слабше піддатний динамічному варіюванню звук якого, на його думку, і сприяв розвиткові розгалуженої орнаментики (Farrenc, 1861, *Introduction*, p. 10).

Відповідно, виконавська реконструкція мислилася Фарранками не як повернення до історичного інструментарію, а як формування особливого стилю гри на сучасному фортепіано. У теоретичній частині *Trésor* окремо розглядалися *jeu lié*, нюансування, педалізація та необхідність змінювати виконавський стиль залежно від епохи й автора.

Важливо, що видавничий проєкт від самого початку був тісно пов'язаний із реальною виконавською практикою. Його передісторію засвідчує рецензія А. Бланшара в *Revue et Gazette musicale de Paris* від 6 грудня 1857 року на влаштовану Л. Фарранк «*séance de musique rétrospective, dite historique*». Його реакція була далеко не беззастережно схвальною: представлену музику Фрескобальді, Шамбоньєра, Кореллі, Куперена, Бахів, Порпори та Скарлатті він назвав своєрідною «*exhumation classique*» / «класичною ексгумацією», яка могла здаватися монотонною і навіть нудною через «*ses gruppetti, ses mordants, son style continuellement serré d'imitations*» / «її групето, морденти, стиль, постійно насичений імітаціями» (Blanchard, 1857, p. 394). На жаль, повернення старовинної музики до концертного простору ще не означало її автоматичного естетичного прийняття сучасною аудиторією.

Особливо вагомим документом виконання саме творів Ж.-Ф. Рамо стала організована Фарранками 25 січня 1862 року в залі Ерар перша *séance historique du piano*. В опублікованій напередодні програмі серед старовинних творів було зазначено три п'єси Ж.-Ф. Рамо – «*La Villageoise*», «*La Triomphante*» та «*Le Rappel des oiseaux*», які мала виконувати М. Монжен (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 1862, p. 21–22). Рецензуючи концерт 2 лютого, А. Ботт називав *Trésor des pianistes* «*un véritable musée historique, où les vieux maîtres de tous les pays et de toutes les écoles apparaissent tour à tour*»/справжнім історичним музеєм, де один за одним постають старі майстри всіх країн і всіх шкіл (Botte, 1862, p. 34). Особливо він виокремив «*Le Rappel des oiseaux* як «*délicieuse petite pièce de Rameau*» / «чарівну маленьку п'єсу Рамо», яка, за його словами, сама могла б довести, що імітаційність і живописність у музиці виникли далеко не вчора. Виконання М. Монжен Ж.-Ф. Рамо, К.Ф.Е. Баха, Й.-С. Баха та Й.Н. Гуммеля критик назвав «*excellent*», підкресливши її здатність передати різні типи експресії творів, що належали віддаленим одна від одної епохам (там само).

Редакторська концепція Фарранка швидко отримала й авторитетне критичне осмислення. У статті від 18 січня 1863 року Ф.-Ж. Фетіс особливо наголошував, що матеріал *Trésor* було ретельно звірено з оригінальними виданнями та очищено від помилок переписувачів і граверів. Протиставляючи цей метод вільнішому поводженню М. Клементі зі старовинним текстом, він формулював принцип Фарранка майже як редакторське кредо: «*reproduire avec fidélité l'ouvrage tel qu'il est dans l'édition originale, moins quelques fautes qui s'y sont glissées*» / «вірно відтворити твір таким, яким він є в оригінальному виданні, за винятком окремих помилок, що до нього закралися» (Fétis, 1863a, p. 19). Фетіс також відзначав «*exactitude scrupuleuse*» / «скрупульозну точність» історико-біографічної роботи редактора: Фарранк, за його словами, ішов безпосередньо до джерел, читав передмови та авторські присвяти замість того, щоб повторювати помилки попередніх біографів (Fétis, 1863a, p. 20).

Ще виразніше масштаб задуму був оцінений Фетісом 6 грудня 1863 року. Він назвав *Trésor des pianistes* «*entreprise colossale*» / «колосальним проєктом» і наголосив на сукупності завдань, які мусив виконувати редактор: збирати твори різних епох і шкіл, порівнювати видання, встановлювати правильні текстові варіанти, виправляти пізніші спотворення, зберігати властиві різним жанрам традиції та доповнювати нотні тексти історико-критичними коментарями. Результатом мала стати «*la véritable histoire d'une partie de l'art; car l'histoire d'un art ne peut être mieux faite que par la reproduction exacte de ses monuments*» / «справжня історія частини мистецтва, адже історію мистецтва неможливо представити краще, ніж через точне відтворення його пам'яток» (Fétis, 1863b, p. 385). У тому самому огляді Рамо постає своєрідною межею тодішньої історичної обізнаності піаністів: Фетіс риторично запитував, хто навіть серед найосвіченіших із них знає клавірну музику далі за Рамо, «у кращому разі – до Куперена», тоді як *Trésor* відкривав перед ними значно давніші пласти – від Ж.Ш. де Шамбоньєра до англійських верджиналістів (Fétis, 1863b, p. 386).

Нарешті, надзвичайно важливим авторефлексивним документом є лист самого А. Фарранка до Ф.-Ж. Фетіса, опублікований у *Revue et Gazette musicale de Paris* 21 лютого 1864 року. Редактор прямо визнавав, що його проєкт, імовірно, взагалі не був би реалізований без праць Ф.-Ж. Фетіса та його «*célèbres concerts*

historiques». Саме після цих «пам'ятних сеансів», писав Фарранк, виникло бажання проникнути в «*ces archives du passé que de nouvelles générations toujours engouées de la mode avaient dédaignées*» / «ті архіви минулого, якими нові покоління, завжди захоплені модою, нехтували» і повернути твори старих майстрів із «*la poussière des bibliothèques*» / «пили бібліотек», де вони, здавалося, були приречені на вічне забуття й мовчання (Farrenc, 1864, p. 60). Таким чином, сам упорядник прямо пов'язував видавничу роботу із попередньою практикою *concerts historiques*: видання ставало не ізольованим бібліографічним підприємством, а продовженням ширшого процесу повернення старовинної музики до актуальної культурної пам'яті.

Показовим є і швидке поширення цієї моделі за межами Парижа. В огляді від 27 листопада 1864 року Ф.-Ж. Фетіс згадував проведені попереднього року в Брюсселі професором-піаністом Дюпоном *séances historiques de la musique de clavecin et de piano* та відзначав, що старовинні твори, взяті з *Trésor des pianistes*, були зустрінуті «*par les applaudissements les plus enthousiastes*» / «найпалкішими оплесками численної аудиторії» (Fétis, 1864, p. 379). Ф.-Ж. Фетіс завершував свій огляд надзвичайно високою оцінкою проєкту: доведений до завершення, *Trésor des pianistes*, на його переконання, мав стати «*un des plus beaux monuments élevés à la gloire de la musique dans le XIXe siècle*» / «однією з найпрекрасніших пам'яток, споруджених на славу музики у XIX столітті» (Fétis, 1864, p. 381).

Отже, значення *Le Trésor des pianistes* для історії відродження клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо виходило далеко за межі появи чергового нотного видання. Фарранки поєднали в одному проєкті пошук і звірку старовинних джерел, максимально ощадливе ставлення до авторського тексту, теоретичне пояснення історичної орнаментики, формування виконавського стилю та систематичне концертне представлення опублікованого репертуару. Не випадково К. Елліс звертає увагу, що окремі *livraisons* спочатку виходили як змішані добірки, призначені для практичного музикування, і лише після завершення могли бути переплетені власниками в історико-хронологічному порядку; отже, монументальність повного *Trésor* не повинна приховувати його первісного функціонування як «*music to perform, rather than music to refer to*» / «музики для виконання, а не лише для довідкового зберігання» (Ellis, 2005, p. 49). Саме в цьому

полягає принципова відмінність проєкту Фарранків від попереднього етапу: замість окремих «творів-хітів», вилучених із первісних циклів і пристосованих до смаків сучасного піаніста, формується історично осмислений репертуарний корпус. Водночас його адресатом усе ще залишається піаніст XIX століття – уже обмежений вимогою поваги до джерела, але ще не зобов’язаний повертатися до клавесина. У цьому сенсі *Le Trésor des pianistes* фіксує один із найвиразніших проміжних етапів між романтичною адаптацією старовинної музики та майбутньою практикою історично інформованого виконавства.

Показовим документом концертної інтерпретації стала збірка піаністки Вільгельміни Сарваді (Clauss-Szarvady) «*Drei Clavierstücke aus den Concert-Programmen*» (Scarlatti et al., 1863), яка поєднала сонату Д. Скарлатті, арію Дж.Б. Перголезі та «*Les Niais de Sologne*» Ж.-Ф. Рамо. У виданні були записані сучасною нотацією, замінені та частково скорочені прикраси, додано багато артикуляційних та динамічних знаків та, що цікаво, прибрано авторська позначка «*Nottes égales*» – маркер відсутності практики гри «*notes inégales*» (нерівних нот), яка буде розгадана та введена знов у виконавський арсенал значно пізніше. Публікація не була поодиноким зверненням виконавиці до старовинної музики – як зазначає К. Елліс, у 1863–1864 роках В. Сарваді видала три збірки зі свого репертуару, до яких загалом увійшло дев’ять творів композиторів епохи Бароко: Д. Скарлатті, Ж.-Ф. Рамо, Дж.Б. Перголезі, Ж.Ш. де Шамбоньєра, К. Бальбатра, Ф. Куперена та Б. Марчелло (Ellis, 2005, p. 46). К. Елліс окремо наголошує, що Сарваді регулярно виконувала сонати Д. Скарлатті та п’єси Ж.-Ф. Рамо, причому «*Les Niais de Sologne*» поряд із «*Le Rappel des oiseaux*» та «*Les Tendres Plaintes*» належала до найбільш помітних у концертній практиці того часу клавесинних п’єс композитора (Ellis, 2005, p. 56).

Безпосереднє свідчення цієї практики містить і *Revue et Gazette musicale de Paris*. У березні 1863 року А. Ботт повідомляв про виступ В. Сарваді в салоні *Pleyel-Wolff*. Критик характеризував В. Сарваді як виконавицю, що «*joue en parfaite musicienne*» / «грає як досконала музикантка», відзначаючи в її мистецтві якості великих віртуозів: «*le sentiment, l’émotion et l’enthousiasme*» / «почуття, емоційність та натхнення» (Botte, 1863, p. 74). Він писав: «*Tour à tour sobre, gracieuse, fouguese et pathétique, dans une sonate de Scarlatti, dans une gigue de*

Mozart, dans une gavotte de Rameau et dans une admirable sonate de Beethoven ; touchante et expressive dans de délicieuses pages de Chopin et de Stephen Heller, Mme Szarvady a enchanté les plus exigeants / «То стримана, то витончена, то запальна, то прониклива, у сонаті Скарлатті, у жигі Моцарта, у гавоті Рамо та у чудовій сонаті Бетховена; зворушлива й виразна у чудових творах Шопена та Стефена Геллера, пані Сарваді зачарувала навіть найвибагливіших слухачів» (там само). Таким чином, звернення В. Сарваді до Ж.-Ф. Рамо не мало характеру історичної курйозності або суто дидактичного експерименту: його клавесинні п'єси посідали місце в репертуарі відомої романтичної піаністки, а їх подальше видання закріплювало вже сформовану концертну практику.

У листопаді 1864 року віденське видавництво С. А. Spina випустило видання «*Rameau, J.P., Suite de Pièces, eing. v. J. A. Zellner. (Courante. Gavotte. Sarabande.)*» (Rameau, 1864a). Наразі оцифрований примірник цього видання в доступних електронних колекціях виявити не вдалося, тому точне походження кожної з трьох п'єс і характер редакторського втручання потребують подальшої звірки. Водночас сама бібліографічна форма видання є показовою: окремі танцювальні номери клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо було об'єднано під новим заголовком *Suite de Pièces* та введено у продаж.

Принципово інший тип редакторської реконструкції клавірної спадщини Ж.-Ф. Рамо репрезентує 25-й том серії Ш. Пуасо «*Bibliothèque classique des Pianistes*» (Rameau, 1864b). На титульній сторінці він має назву «*Œuvres choisies de Rameau, contenant pièces diverses*», водночас у загальному переліку серії цей самий том позначено значно амбітніше – «*Rameau. 25e volume. Œuvres complètes*». Таке співіснування означень *œuvres choisies* та *œuvres complètes* є показовим для етапу інтерпретації, коли прагнення до максимально повного повернення спадщини Ж.-Ф. Рамо вже було сформоване, однак межі доступного авторського корпусу все ще визначалися станом джерельної бази.

Джерелознавчий характер роботи Ш. Пуасо безпосередньо окреслено в його вступній статті, де він наголошував на надзвичайній рідкості первісних видань і порівнював власну публікацію з попередніми спробами повернення клавесинної музики Рамо. За його словами, видання *Mme Launer* містило лише одну сюїту, тоді як нещодавній «*Trésor des pianistes*» А. та Л. Фарранків подавав дві великі сюїти,

але всередині масштабного тому поряд із музикою інших авторів, що робило придбання такого зібрання достатньо коштовним (Poisot, 1864, р. 1-2). Натомість власне видання Ш. Пуасо мало надати *artistes et amateurs* за помірну ціну не лише ці два великі клавесинні корпуси, а й низку додаткових матеріалів. Таким чином, джерелознавча мета тут від самого початку поєднувалася з практичною: старовинний репертуар мав бути не тільки збережений, а й повернений у безпосередній доступ сучасного виконавця.

Основу тому становлять три масштабні корпуси сольної клавесинної музики. Перший відтворює збірку 1724 року, другий – «*Nouvelles suites de pièces de clavecin*» і третій, названий «*Extrait des Pièces de clavecin en concerts*», куди увійшли «*La Livri*», «*L'Agacante*», «*La Timide*» *1er Rondeau et 2e Rondeau* та «*L'Indiscrete*» – номери ансамблевого циклу, які Ж.-Ф. Рамо вирішив викласти і у сольному вигляді. Особливо показовим є те, що Ш. Пуасо прагнув документально засвідчити джерело нотного тексту. Наприкінці теоретичного матеріалу першої сюїти він спеціально зазначив: «*Certifié conforme à l'édition originale de 1724*» / «Засвідчено відповідність оригінальному виданню 1724 року» (Poisot, 1864, р. 4), вказавши конкретний примірник Імператорської бібліотеки, за яким здійснювалася звірка, і датувавши цю роботу груднем 1863 року. Подібна декларація має принципове значення: редактор не лише пропонував власний варіант тексту, а відкрито повідомляв читачеві, до якого історичного джерела цей текст було прив'язано. Порівняно з ранніми романтичними адаптаціями це свідчить про істотну зміну самого статусу старовинного нотного джерела, відповідність якому поступово перетворювалася на окремий критерій редакторської якості.

Водночас уявлення Ш. Пуасо про корпус творів Ж.-Ф. Рамо не обмежувалося музикою, первісно написаною для клавесина соло. Після двох великих клавесинних циклів у томі розташовано розділ «*Ouverture et pièces des Indes galantes*», прямо визначений як матеріал, «*transcrites en notation moderne par Charles Poisot (1863)*» / «транскрибований сучасною нотацією Шарлем Пуасо» (1863) (Rameau, 1864). До нього входять «*Ouverture*», «*Entrée des 4 nations dans la cour d'Hébé*», «*Air vif*», «*Air polonais*», «*Musette en rondeau*», *1er et 2e «Menuet»* та «*Air gracieux pour les Amours*». Для історії саме клавесинної спадщини цей розділ

має радше контекстуальне значення, однак яскраво демонструє ширше уявлення Ш. Пуасо про твори Ж.-Ф. Рамо, які сучасний клавірний репертуар міг обирати не лише у клавесинних оригіналах, а й у інструментальних фрагментах сценічних творів.

Ще одним цікавим фактом стала публікація апокріфічних рукописних матеріалів, що ми побачимо також у виданні під керівництвом К. Сен-Санса – останній розділ відкривається поясненням: «*Extrait des pièces de Clavecin manuscrites, communiquées par Mr Leroy, de la bibliothèque du Conservatoire Impérial de musique*» / «Витяг із рукописних клавесинних п'єс, наданих п. Леруа з бібліотеки Імператорської консерваторії музики» (Poisot, 1864). Тут Пуасо публікує *La Victoire* та *La Sensible*, причому останню прямо позначає як «*Pièce inédite*» / «неопублікована п'єса» (хоча на сьогоднішній день ми знаємо, що це п'єса іншого великого французького клавесиніста – П. Руайє).

Завершує вступну статтю побажання, яке, на жаль, буде реалізоване лише наприкінці XIX-початку XX ст.: «*Qu'on me laisse exprimer un vœu en terminant cette notice, déjà peut-être trop longue ; c'est que le gouvernement français fasse pour les œuvres complètes de Rameau, ce que le roi George III d'Angleterre a fait pour les œuvres de Händel, ce qu'un comité d'artistes allemands fait aujourd'hui, à Leipzig, pour les ouvrages de l'immortel Jean-Sébastien Bach*» / «Дозвольте мені, завершуючи цю, можливо, вже надто довгу статтю, висловити одне побажання: щоб французький уряд зробив для повного зібрання творів Рамо те, що англійський король Георг III зробив для творів Генделя і що комітет німецьких митців нині робить у Лейпцигу для творів безсмертного Йоганна Себастьяна Баха» (Poisot, 1864, p. 2).

Не менш показовою є редакторська позиція щодо самого нотного тексту. Пуасо спеціально наголошував: «*Je me suis abstenu de marquer des nuances que l'auteur n'avait point indiquées*» / «Я утримався від позначення нюансів, яких автор не вказував» (там само). Редактор замінював старі ключі сучасними, і як ми бачимо з нотного тексту, дійсно намагався відтворити його якнайближче. Але, як і у багатьох попередніх виданнях, прикраси були значно скорочені. Причому, ми вбачаємо дуже цікаву тенденцію – у номерах з «*Pièces de clavecin*» повністю відсутні позначення *port de voix* та *pincé* (які у творчості Ж.-Ф. Рамо для клавесину

з'являються найчастіше), але у тому самому виданні, номери з «*Nouvelles suites de pièces de Clavecin*» вже мають збереженими значну кількість цих прикрас.

Особливо промовистим у цьому зв'язку є розміщений перед нотними текстами розділ «*Préceptes de Rameau pour acquérir une parfaite exécution sur le clavecin*» / «Настанови Рамо для досягнення досконалого виконання на клавесині», визначений наприкінці як «*Extrait et résumé par Charles Poisot*» / «витяг і резюме Шарля Пуасо» (Poisot, 1864). Сам факт включення цих настанов до серії, адресованої піаністам, є надзвичайно показовим. Нотна графіка модернізується відповідно до потреб сучасного читача, а засади належного виконання старовинної музики редактор водночас намагається вивести з авторських рекомендацій самого Ж.-Ф. Рамо. Отже, фортепіанна актуалізація вже поєднується з помітним прагненням до історичного осмислення виконавського стилю.

Іншу модель актуалізації старовинного клавірного тексту репрезентувала масштабна антологія А. Мєро *Les Clavecinistes de 1637 à 1790*, що стала продовженням його багаторічної концертно-просвітницької діяльності. Видання поєднувало нотний корпус із матеріалами з історії клавірних інструментів, біографічними та стильовими характеристиками композиторів, таблицями орнаментики й практичними виконавськими поясненнями. Уже видавничий проспект визначав характер редакторської роботи формулою «*œuvres choisies [...] revues, doigtées & accentuées, avec les agréments et ornements du temps traduits en toutes notes*» / «вибрані твори [...] переглянуті, забезпечені аплікатурою й акцентуацією, з прикрасами та орнаментами того часу, повністю виписаними нотами» (Méreaux, 1867). Отже, на відміну від джерелозберігальної стратегії Фарранків, А. Мєро від початку пропонував не нейтральне відтворення старовинного тексту, а його детально прокоментовану виконавську версію. К. Елліс слушно вбачає специфіку *Les Clavecinistes* не стільки в новизні репертуару, значна частина якого вже була доступною в попередніх антологіях, скільки в самому редакторському методі: якщо Фарранки тяжіли до *quasi-Urtext*, то А. Мєро додавав аплікатуру, динамічні вказівки та повністю розшифровував орнаменти безпосередньо в нотному тексті (Ellis, 2005, p. 49).

Клавесинну спадщину Ж.-Ф. Рамо в антології репрезентовано досить широко: п'ять *livraisons* (23–27) охоплюють загалом вісімнадцять п'єс композитора. Особливо виразно редакторський підхід А. Мєро проявився у *Gavotte et six doubles*. Ж.-Ф. Рамо. Н. Сікорська, аналізуючи її нотний текст, відзначає, що, попри докладний теоретичний виклад правил орнаментики, практична редакція містить «численні помилки в трактуванні знаків мелізмів» і водночас насичена доданими акцентами, динамічними «вилочками», *sforzando* та ремарками *espressivo*, *ben cantando*, *sostenuto*, *brillante*; у четвертій варіації з'являються також *piano*, *con bravura* і *leggero* (Сікорська, 2016, с. 166). Таким чином, історичне знання в редакції А. Мєро не спричиняє мінімізації втручання в авторський текст, а стає підґрунтям для його своєрідного виконавського «перекладу» мовою романтичного піанізму. Аплікатура, динаміка, акцентуація, фразувальні ліги, характерологічні ремарки та виписана орнаментика формують навколо тексту Ж.-Ф. Рамо додатковий інтерпретаційний шар, орієнтований на можливості фортепіано і смак XIX століття. Показово, що фортепіанна спрямованість редакторського задуму А. Мєро була сформульована в оголошенні про видання цілком недвозначно: старовинна клавірна музика «*doit être, de nos jours, exécutée sur le Piano*» / «у наші дні має виконуватися на фортепіано» (Le Ménestrel, 1863, p. 272).

Масштаб здійсненого отримав офіційне визнання: *Les Clavecinistes* було відзначено медаллю першого класу на Всесвітній виставці 1867 року, що зафіксовано вже на титульній сторінці самого видання (Méreaux, 1867). Наступного року офіційне визнання отримав і сам редактор: за підтримки Дж. Россіні та префекта Seine-Inférieure А. Мєро декретом від 31 травня 1868 року було призначено кавалером ордена Почесного легіону (Plouvier, 2005, p. 87). Таким чином, «*Les Clavecinistes*» постає не лише як масштабний редакторський експеримент, а як культурно-просвітницький проєкт, що здобув помітне офіційне й суспільне визнання.

Від середини 1860-х років особливо активною стала німецькомовна гілка інтерпретації. У п'ятому випуску другої серії (одинадцятому в наскрізній нумерації) Е. Пауєра *Alte Claviermusik in chronologischer Folge* (Pauer, 1867) було вміщено монографічний блок творів Ж.-Ф. Рамо: «*Deux Giges en rondeau*», «*Le*

Rappel des oiseaux», «*Les Tendres Plaintes*», *Deux Menuets*», «*L'Égyptienne*» та «*La Poule* і пізніше всі ці п'єси були збережені й у вибраному перевиданні матеріалів Е. Пауера. Такий відбір поєднував танцювальні, ліричні, програмні й віртуозні образи, утворюючи стислий, але внутрішньо різноманітний стильовий портрет композитора. Розташування цієї добірки у хронологічно організованій серії водночас включало клавесинну творчість Ж.-Ф. Рамо до ширшої історії європейської клавірної музики.

Показовою для подальшої інтерпретації цієї редакторської моделі є нова публікація 1911 року – «*Alte Claviermusik. Aus den Sammlungen von E. Pauer*», підготовлена А. Блассом (Pauer, 1911). У передмові видавець наголошував, що працю Е. Пауера було збережено «*in allem Wesentlichen erhalten*» / «в усьому суттєвому» (Simrock, 1911, Vorwort), хоча новий редактор скоротив частину старовинних прикрас, виправив помилки попередніх друків і доповнив фразування. Водночас тут же декларувалося характерне вже для початку ХХ століття прагнення повернутися «*wieder zu den Urtexten, wieder zu der früheren Einfachheit des Vortrags*» / «знову до уртекстів, знову до колишньої простоти виконання» (там само). Однак сам нотний текст демонструє значну стійкість принципів романтичної виконавської редакції: авторська нотація доповнюється розгорнутою системою артикуляційних ліг, акцентів, динамічних і агогічних позначень, а орнаментальні знаки скорочуються, переосмислюються або переводяться в графічну систему, звичну сучасному редакторові. Це особливо виразно простежується у «*Le Rappel des oiseaux*», «*Les Tendres Plaintes*», та «*L'Égyptienne*».

Найбільш показовим видається трактування «*Le Rappel des oiseaux*». В темі твору авторське *pincé* (коротка та легка прикраса) у редакційному тексті замінюється знаком акценту, що не лише спосіб виконання окремого звуку, а й сам характер інтонації. Виконавцеві пропонується силове підкреслення опорного тону, що, у контексті звуконаслідувальної образності твору потенційно спрямовує інтерпретацію до більш важкого, статичного й акцентного звучання, віддаленого від легкості самого орнаментального жесту. У виданні 1911 року ця тенденція підсилюється великою кількістю акцентів, ліг, *p*, *pp*, *mf*, динамічних «вилочок», а

також ремарками *poco rit.*, *leggero*, а *tempo*, які детально регламентують виконавське прочитання п'єси.

В антології Е. Пауера «*Popular Pieces from the Works of Old French Composers*» (Pauer, 1881), поряд із музикою Ж.-Б. Люллі, М.-Р. Делаланда, А. Кампра, Ф. Куперена та інших французьких авторів, було вміщено «*La Livri*» й «*Allemande*» Ж.-Ф. Рамо. Порівняно з багатьма попередніми романтичними редакціями ці версії не настільки перевантажені додатковими виконавськими позначеннями. Значна частина прикрас виписана нотами, а з багатьма запропонованими Е. Пауером артикуляційними рішеннями та способами їх розшифрування можна погодитися. Разом із тим *cadancé* доречніше було б зберігати у запропонованому Ж.-Ф. Рамо варіанті з верхнього звука; частину ж авторських прикрас редактор узагалі опускає, причому, як і в попередніх виданнях, особливо часто це стосується *pincé*, *port de voix* та *coulez*. Отже, попри збереження окремих рис романтичної редакторської практики, у виданні Е. Пауера помітне прагнення пристосуватися до чужої для піаніста XIX століття стилістики старовинного клавірного виконавства.

Ще масштабнішим був одинадцятий зошит другого тому *Les Maîtres du clavecin* Л. Келера (Rameau, 1873), цілком присвячений Ж.-Ф. Рамо. Він містив дванадцять позицій: «*Deux Giges en rondeau*», «*Le Rappel des oiseaux*», «*Les Tendres Plaintes*», «*Menuet*», «*L'Égyptienne*», «*La Poule*», «*La Livri*», «*L'Agaçante*», «*La Timide*», «*Gavotte et variations*», «*Musette en rondeau*» і *Tambourin*. На титульній сторінці редакцію Л. Келера також визначено як «*revus, doigtés et accentués*» / «переглянуту, забезпечену аплікатурою та акцентуацією». За характером редакторських рішень видання Л. Келера значною мірою продовжує модель романтичних редакцій: нотний текст насичений динамічними градаціями, акцентами, фразувальними лігами, аплікатурою, ремарками *crescendo*, *diminuendo*, *ritardando*, а *tempo*, та іншими позначеннями, що пристосовують клавесинний репертуар до виконавської мови романтичного фортепіано. Це особливо наочно простежується у «*Le Rappel des oiseaux*» і «*Les Tendres Plaintes*», а також у значно драматизованій динамічній редакції «*La Poule*».

Показовим епізодом концертної актуалізації клавірної спадщини Ж.-Ф. Рамо стали урочистості 1876 року в Діжоні, організація яких була

безпосередньо пов'язана з діяльністю Ш. Пуазо. Його роль у інтерпретації творчості композитора не обмежувалася редакторсько-видавничою роботою: ще від 1860 року Ш. Пуазо послідовно реалізовував ідею встановлення пам'ятника Ж.-Ф. Рамо в його рідному місті. Під час діжонських святкувань 12 серпня 1876 року він виступив на церемонії його урочистого відкриття; у репортажі *Revue et Gazette musicale de Paris* наголошувалося, що саме ініціативі Ш.т Пуазо завдячувало спорудження монумента, а сам задум він наполегливо втілював упродовж багатьох років (Reucksel, 1876, p. 266).

Того ж дня концертна програма продемонструвала вже безпосередньо виконавське повернення музики Рамо до публічного простору: К. Сен-Санс виконав соло «*Les Niais de Sologne*» та «*Les Cyclopes*», а разом із П. Таффанелем та Й. Ройхзелем – «*La Livri*», «*Le Vézinet*», «*La Timide*» та «*L'Indiscrete*» (Reucksel, 1876, p. 267). Показовою була й реакція слухачів: за свідченням Ройхзеля, ансамблеві твори Рамо «*ont été fort goûtées*» / «були дуже прихильно сприйняті», причому «*L'Indiscrete*» публіка вимагала повторити «*con furore*» / «з несамовитим захопленням», тоді як виконання Сен-Сансом двох сольних композицій було охарактеризоване як «*magnifique*» / «блискуче» (там само)

Паралельно з концертною актуалізацією клавірної спадщини Ж.-Ф. Рамо відбувалося її поступове входження до педагогічного репертуару. У серії П. Барбо «*L'École des grands maîtres du clavecin et du piano*», Op. 119 (1877–1878), зазначену як «*Exercice journalier de mécanisme*» / «щоденну вправу для розвитку технічного апарату» (Barbot, 1877–1878, livre I, p. 1), дев'яносто номерів було розподілено між трьома послідовно градуйованими по рівню складності книгами: «*Facile*» «*Difficile*» та «*Très difficile*»; Твори для клавесину Ж.-Ф. Рамо посідають у цій системі помітне місце: у першій книзі представлено рефрен першого та другого дублю з «*Les Niais de Sologne*», Другий та Третій дубль Гавоту з «*Nouvelles suites de pièces de Clavecin*», рефрен та перший епізод з «*La Joyeuse*». У другій книзі ми знаходимо вирізані та перетворені в окрему вправу такти 15-26 з «*Les Cyclopes*», п'ятий та шостий дубль Гавоту з «*Nouvelles suites de pièces de Clavecin*». Твори не тільки були вирізані із сюїт та навіть скорочені, а ще й викладені з усіма показниками романтичної редакції в максимально деталізованій формі. Отже,

клавесинна спадщина Ж.-Ф. Рамо тут була знівельована до матеріалу для розвитку піаністичної техніки.

Схожим епізодом, паралельно з клавірними антологіями, стала «*Souvenir des anciens Maîtres*» (Lee, 1885), де *Musette* Ж.-Ф. Рамо з «*Pièces de clavecin*» була видана в збірці легких перекладень для віолончелі й фортепіано. У виданні було вирізано третій епізод, детально зафіксовано доданий динамічний план, виписано нотами прикраси та ретельно прописано артикуляцію.

Показовою щодо подальшого входження клавірної спадщини Рамо до фортепіанної культури стала наступна збірка «*Repertoire Theodor Leschetizky: 14 ausgewählte Stücke für Pianoforte*», де ми знаходимо *Gavotte und Variationen* (Гавот і шість дублів) із вказівкою «*Herausgegeben von Theodor Leschetizky*»/за редакцією Теодора Лешетицького» (Rameau, 1882, р. 2). Н. Сікорська характеризує цю версію як результат поєднання певної обізнаності редактора з особливостями клавесинного звучання, авторського тексту й орнаментики Ж.-Ф. Рамо із послідовною адаптацією твору до темброво-динамічних можливостей фортепіано (Сікорська, 2016, с. 167–170). Зокрема, Т. Лешетицький змінює регістрове розташування окремих епізодів, розширює звуковий діапазон, активно використовує динамічні й артикуляційні контрасти, водночас зберігаючи важливу авторську ідею темпового прискорення варіацій після відносно повільної теми (там само, с. 168–170). Як підсумовує дослідниця, «едиційна техніка Т. Лешетицького є яскравим прикладом адаптаційного різновиду редакції, створеної видатним представником романтичної піаністичної культури» (там само, с. 170). Повторне звернення саме до *Gavotte et six doubles* у різних фортепіанних виданнях другої половини XIX століття засвідчує стійкість невеликого канону клавірних творів Ж.-Ф. Рамо, що найактивніше інтегрувалися в нове виконавське й педагогічне середовище.

У 1887 році Л. Дьємер започаткував серію «*Les Clavecinistes français du XVIIIe siècle*», де у першому томі ми знаходимо двадцять вибраних п'єс, половину з яких становили твори Ж.-Ф. Рамо – «*Le Rappel des oiseaux*», «*Musette en rondeau*», «*Les Tendres Plaintes*», «*Les Niais de Sologne*», «*Les Soupirs*», «*Les Tourbillons*», «*Les Cyclopes*», «*Gavotte*», «*La Poule*» та «*L'Égyptienne*» (Diémer, 1887). Сам принцип такого відбору відповідав виконавській практиці Л. Дьємера.

К. Елліс відзначає його особливу прихильність до коротких характеристичних композицій; серед них *Le Rappel des oiseaux* Ж.-Ф. Рамо у 1890-х роках належав до постійних концертних номерів піаніста (Ellis, 2005, pp. 89–91).

Про редакторські принципи серії дозволяє додатково судити другий том *Les Clavecinistes français*, у виконавській примітці до якого Л. Дьємер прямо зазначив, що його двадцять п'єс транскрибовано «suivant les principes adoptés dans le 1er volume des Clavecinistes Français» / «відповідно до принципів, прийнятих у першому томі “Французьких клавесиністів”» (Diémer, 1895, vol. II, p. II). Нотний текст докладно забезпечено аплікатурою, динамічними, артикуляційними та характерологічними ремарками, а значну частину старовинної орнаментики розшифровано безпосередньо нотами (трелі при цьому зберігають скорочене позначення *tr*). Такий спосіб подання полегшував практичне прочитання старовинного тексту, але значною мірою переводив його у звичну для піаніста XIX століття систему виконавських координат.

На думку К. Елліс, виконавська практика Л. Дьємера представляла французький бароковий репертуар як «a disparate collection of three-minute character pieces» / «розрізнене зібрання трихвилинних характеристичних п'єс» (Ellis, 2005, p. 91), тож показово, що й у редакторській роботі він не трактував *ordre* як композиційно значущу одиницю. Відтак антологія не лише закріплювала канон найбільш упізнаваних творів Ж.-Ф. Рамо, а й підтримувала характерну для XIX століття практику їхнього автономного, позасюїтного функціонування.

До ширшої історичної панорами клавірної музики Ж.-Ф. Рамо ввійшов у підготовленій одним із найвпливовіших музичних теоретиків кінця XIX століття Г. Ріманом антології *Altmeister des Klavierspiels*. Її перший том був зареєстрований видавництвом Steingräber у листопаді 1889 року як збірка сорока двох п'єс, а після появи другого тому 1890 року антологія набула завершеного вигляду як *70 berühmte Klavierstücke. Phrasierungsausgabe mit Fingersatz* (Hofmeister, 1889; Riemann, 1890), де Ж.-Ф. Рамо було представлено трьома творами: «*Les Tourbillons*», «*Sarabande*» та «*Gavotte und Variationen*». Редакторська концепція Г. Рімана безпосередньо виростала з його музично-теоретичних поглядів. Н. Сікорська, називаючи вченого одним зі «стовпів» нового німецького музикознавства, наголошує на системності його досліджень музичного

синтаксису, фразування, ритму й метру та зауважує, що в редакторській практиці «логічну конструкцію Ріман перетворив у виконавську директиву» (Сікорська, 2016, с. 108–109). Характерні для його видань принципи фразування, за спостереженням дослідниці, вплинули на виконавський стиль кількох поколінь музикантів, насамперед піаністів.

Особливо виразно цей підхід розкривається у вступному поясненні *Zur Erläuterung der Phrasierungsbezeichnung*, де Г. Ріман визначає систему структурних позначень як «*eine durchgeführte musikalische Interpunktion*» / «послідовно проведену музичну пунктуацію» (Riemann, 1890, *Zur Erläuterung der Phrasierungsbezeichnung*). Це порівняння мало цілком конкретний зміст: цифри, розміщені під тактовими рисками, повинні були виявляти періодичну будову музичного тексту та місце окремого такту всередині неї. Цифра 8 позначала завершення періоду й приблизно відповідала крапці в письмовій мові, цифра 4 – двокрапці або крапці з комою, тоді як 2 і 6 уподібнювалися до коми (там само). Н. Сікорська слушно визначає таку систему як «наочну демонстрацію в редакційній площині» однієї з найвпливовіших теорій Рімана (Сікорська, 2016, с. 145).

Водночас ця «пунктуація» мала фіксувати не лише нормативну восьмитактову періодичність, а й різноманітні порушення регулярної структури: раптові початки, вставки, пропуски, розширення, стиснення та переплетення побудов, зокрема переосмислення завершення одного розділу як початку наступного (Riemann, 1889, Vorwort, o. S.). Для позначення мотивних меж Г. Ріман застосовував окремі графічні знаки; пунктирна тактова риска фіксувала переосмислення метричної ваги, коли сильний час ставав слабким або навпаки. Окремо редактор розмежовував динамічний та агогічний акцент: ««*Das ^ bedeutet nicht einen dynamischen Accent (Drücker), sondern einen agogischen Accent (gelinde Dehnung des Notenwerts)*» / «Знак ^ означає не динамічний акцент (натиск), а агогічний акцент – легке подовження тривалості ноти», тобто легке подовження тривалості позначеного звука (там само). Отже, виконавець отримував не лише нотний текст старовинного твору, а детально запропоновану модель його мотивного, періодичного, метричного й агогічного прочитання.

Ще виразніше адаптаційний характер редакторської практики Г. Рімана виявився у *5 Klavierkonzerte* – його двофортепіанній редакції *Pièces de clavecin en concerts*. Видання, датоване бібліотечними каталогами близько 1890 року, у серпні 1893 року було зареєстроване Гофмейстером у рубриці *Musik für zwei Pianoforte* як «*5 Klavierkonzerte m. unterlegtem 2. Pfte hrsg. v. Hugo Riemann*» (Hofmeister, 1893, p. 287). Фактично йдеться про перекладення всього циклу *Pièces de clavecin en concerts* для двох фортепіано, у якому партії скрипки (або флейти) та гамби (або другої скрипки) зведено до партії другого фортепіано. Доступне нотне видання демонструє всі характерні ознаки романтичної едиційної практики: надзвичайно докладну аплікатуру, розгорнуту систему динамічних і артикуляційних ремарок, фразувальні ліги, агогічні вказівки та спеціальні аналітико-виконавські знаки. Г. Ріман і тут супроводжує нотний текст окремим поясненням власної системи фразування, причому поданим німецькою, французькою та англійською мовами. Таким чином, ансамблевий цикл Ж.-Ф. Рамо повертався до виконавського обігу не через нейтральне відтворення історичного тексту, а шляхом його послідовного переосмислення відповідно до фортепіанної естетики й виконавської культури кінця XIX століття.

Такий висновок узгоджується з типологією Н. Сікорської, яка безпосередньо відносить Г. Рімана до представників адаптаційного типу редакції: поряд із К. Черні, Г. фон Бюловим, Т. Лешетицьким, К. Таузігом та іншими музикантами він пристосовував бароковий репертуар до романтичних художніх завдань, нового фортепіанного інструментарію, концертної й педагогічної практики (Сікорська, 2016, с. 198). Показово, що в аналізі іншої редакції Рімана дослідниця характеризує його підхід як «ультра-аналітичний», залежний від прагнення втілити у виконавському тексті власні наукові теорії (там само, с. 147–148). У цьому сенсі ріманівська «музична пунктуація» становила не додатковий коментар до тексту, а один із головних механізмів його інтерпретаційного перетворення.

Натомість видання, в якому всі основні сюїтні комплекси Ж.-Ф. Рамо вже беззаперечно постали в єдиному корпусі, з'явилося 1895 року – це стало кульмінаційною точкою видавничого повернення клавірної спадщини Ж.-Ф. Рамо наприкінці XIX століття і знаменувалось започаткуванням видавництвом

A. Durand & Fils монументального проекту «*Œuvres complètes*». У 1894 році видавництво взялося за підготовку повного зібрання творів композитора, доручивши загальне керівництво К. Сен-Сансу (Gérard, 2014, p. 11). У грудні 1895 року серію відкрив перший том – *Pièces de clavecin* (Rameau, 1895). Саме його поява принципово змінила масштаб представлення клавірної творчості Рамо. У бібліографічному коментарі до видання наголошувалося, що тепер «*pour la première fois on réunit en une édition pratique l'ensemble complet des pièces de clavecin composées par Rameau, celles du moins qui nous sont parvenues*» / «уперше в одному практичному виданні об'єднано повний корпус клавесинних п'єс Рамо, принаймні тих, що дійшли до нас» (Rameau, 1895, p. XXIX). Якщо попередня видавнича традиція, від антологій першої половини століття до Дьємера й Рімана, здебільшого вибудовувала образ композитора через добірку окремих репрезентативних творів, то тепер клавірна спадщина постала як історично розгорнутий авторський корпус. Проект *Durand*, за визначенням І. Жерара, був «*une expérience quasi unique à l'époque*» / «майже унікальним для свого часу досвідом» (Gérard, 2014, p. 18).

До першого тому було включено «*Premier Livre de pièces de clavecin*» 1706 року, «*Pièces de clavecin*» 1724 року, «*Nouvelles suites de pièces de clavecin*», пізню окрему п'єсу «*La Dauphine*», авторські сольні версії п'яти номерів із «*Pièces de clavecin en concerts*» 1741 року, а також композиції, які на той час приписували Ж.-Ф. Рамо (Rameau, 1895). Особливо істотним було повернення *Premier Livre*, що вперше відкривало можливість сприймати клавірний доробок композитора не через усталений канон популярних номерів, а простежувати його в історичній послідовності – від ранньої книги до зрілих сюїт і пізніх творів. «*La Dauphine*» також розширювала межі прижиттєво надрукованого корпусу: автограф цієї п'єси зберігся саме у колекції Ж.-Ж.-М. Декруа, куди він потрапив серед матеріалів, переданих 1777 року сином композитора Клодом-Франсуа Рамо (Sadler, 2014, p.72–73).

Уже наступний, другий том *Œuvres complètes* під назвою «*Musique instrumentale*» (1896) продовжив цю лінію, представивши «*Pièces de clavecin en concerts*» 1741 року у первісному ансамблевому викладі, а поряд із ними «*Six concerts en sextuor*» (Rameau, 1896). Останні особливо важливі в контексті історії,

простеженої на початку цього підрозділу. Єдиним відомим джерелом цих обробок є п'ять партій із колекції Декруа з позначкою «Desroix 1768». Саме ця дата тривалий час давала підстави вважати Декруа автором перекладень, однак його авторство не доведене. Перші п'ять концертів спираються на п'ять «*Pièces de clavecin en concerts*», тоді як шостий утворено з п'яти п'єс «*Nouvelles suites de pièces de clavecin*» (Sadler, 2014, pp. 194–195). Отже, зібрання Декруа, започатковане ще у XVIII столітті й передане його спадкоємцями 1843 року до Bibliothèque Nationale, більш ніж через століття стало одним із джерельних каналів, через які музика Рамо повернулася до друку в монументальному виданні. Це особливо символічно з огляду на те, що ще 1776 року сам Декруа намагався ініціювати повне видання творів композитора (Sadler, 2014, pp. 74–75).

Про масштаб сприйняття першого тому свідчить і вміщений у наступному випуску «*Liste des souscripteurs au tome Ier: Pièces de clavecin*». У передмові видавці прямо посилалися на «*la faveur avec laquelle a été reçu le premier volume*» / «прихильність, з якою було прийнято перший том» і вважали кількість передплат свідченням інтересу публіки до започаткованої справи (Rameau, 1896, p. I). Склад передплатників показує, що цей інтерес виходив далеко за межі вузького кола антикваріїв: Міністерство народної освіти та образотворчих мистецтв придбало дванадцять примірників; серед підписників знаходимо Л. Дьємера, Ж. Массне, П. Таффанеля, Ж. Тьєрсо, Ш. Мальєрба, фірми Égard та Pleyel, Wolff & Cie, а в розділі Étranger – Breitkopf & Härtel, Novello, Ewer & Co., G. Schirmer та інші зарубіжні видавничі дома (там само, p. III–VI). Відтак видання набувало не лише бібліографічного, а й виразного професійного, інституційного та міжнародного резонансу.

Водночас 1895 рік не варто трактувати як раптовий початок відродження Рамо. Пізніше Ш.-Т. Малерб саме появою першого тому датував «*réveil de Rameau*» / «пробудження Рамо», однак К. Елліс називає таку оцінку надто самовпевненою: до цього часу вже існувала тривала історія концертного й видавничого повернення композитора (Ellis, 2005, p. 141). Саме тому в межах простеженої тут історії «*Œuvres complètes*» доцільніше розуміти не як вихідну точку, а як кульмінацію попереднього процесу: окремі п'єси, педагогічні збірники, антології, концертні програми, монографічні добірки й фортепіанні

адаптації поступово підготували момент, коли спадщина Рамо змогла бути представлена як цілісний історичний феномен. Г. Седлер характеризує «*Œuvres complètes*» як «magnificent, if flawed» / «величне, хоча й недосконале видання» і саме з його появою пов'язує набуття відродження Рамо нового імпульсу (Sadler, 2014, p. 12).

Таким чином, видання 1895–1896 років стало своєрідним рубіжем у інтерпретації клавесинної спадщини Рамо: антологічна модель, що впродовж XIX століття підтримувала життя обмеженого кола популярних творів, уперше була доповнена системним представленням майже всього відомого на той час клавірного й пов'язаного з ним ансамблевого корпусу. При цьому конкретні редакторські принципи першого тому: співвідношення історичного джерела й сучасної адаптації, трактування клавесинної специфіки, орнаментики та аплікатури – становлять окрему проблему й докладно розглядатимуться у підрозділі 2.1. Тут же принципово зафіксувати саме історичний результат: відтепер Рамо міг постати перед музичною культурою не лише як автор кількох знаменитих характеристичних п'єс, а як композитор із власним відновленим клавірним корпусом.

1.3. Клавесинна творчість Ж.-Ф. Рамо епохи звукозапису: XX-XXI ст.

1900 рік не слід сприймати як жорстку межу в історії відродження клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо, адже сформовані протягом попереднього століття редакторські, концертні та педагогічні практики продовжують функціонувати і на початку XX століття. Водночас саме у новому столітті дедалі вагомішого значення набуває новий чинник, який принципово змінює самі умови існування виконавського мистецтва – звукозапис. Як наголошують редактори *The Cambridge Companion to Recorded Music*, протягом XX і на початку XXI століття «*recording has fundamentally changed the reception of music [...]has both reflected and shaped music*» / «звукозапис фундаментально змінив рецепцію музики [...]водночас відображав і формував музику» (Cook et al., 2009, p. 1) Наслідком цього стала фундаментальна зміна самої інтерпретації музичного мистецтва.

Ця обставина має принципове методологічне значення для дослідження виконавської історії творів для клавесину Ж.-Ф. Рамо. Якщо для попередніх століть реконструкція виконавської практики неминуче ґрунтується переважно на

опосередкованих свідченнях; нотних виданнях, трактатах, концертних програмах, рецензіях і спогадах, то від початку епохи звукозапису до цього комплексу джерел додається й новий фактор – безпосередньо зафіксоване звучання. Н. Кук у зв'язку з цим визначає звукозаписи як *a «largely untapped resource for the writing of music history, the focus of which has up to now been overwhelmingly on scores»* / «значною мірою ще не освоєний ресурс для написання історії музики, увага якої досі була переважно зосереджена на нотних текстах» (Cook, 2009, p. 221). Отже, залучення дискографії дозволяє простежувати історію твору вже не лише через те, який текст був доступний виконавцеві, але й через те, як цей текст реально перетворювався на звучання.

Особливо переконливо значення звукозапису для історії виконавства формулює Д. Ліч-Вілкінсон: *«Recordings show us that music we think we know intimately sounded quite different in the past»* / «звукозаписи показують нам, що музика, яку, як нам здається, ми знаємо дуже близько, у минулому звучала зовсім інакше». Дослідник розвиває цю думку: *«When music sounds different it is different, because music's meaning depends to a very important extent on its sound»* / «коли музика звучить інакше, вона є іншою, адже її смисл значною мірою залежить від її звучання», і далі формулює гранично стисло: *«when the performance changes, the music changes»* / «коли змінюється виконання, змінюється й музика» (Leech-Wilkinson, 2009, p. 246). Саме тому дискографія клавесинної спадщини Ж. – Ф. Рамо постає у нашому дослідженні не як допоміжний реєстр зафіксованих інтерпретацій, а як один із важливих історичних матеріалів, що дозволяє простежити зміну виконавських стратегій, інструментальних пріоритетів, стилістичних уявлень і, зрештою, самого образу композитора у музичній культурі XX–XXI століть.

Водночас звукозапис не може трактуватися як цілком нейтральна або механічно достовірна фіксація виконавської події. Як підкреслюється у *The Cambridge Companion to Recorded Music*, записи не є *«recordings do not offer a transparent window on the past»* / «звукозаписи не є “прозорим вікном” у минуле» (Cook et al., 2009, p. 6): подібно до інших історичних документів, вони являють собою артефакти, сформовані конкретними культурними та технологічними обставинами, а отже, самі потребують інтерпретації. Для ранніх записів такими

чинниками могли бути технічні обмеження тривалості, частотного діапазону й способу фіксації звуку; для пізніших – монтаж, вибір акустики, інструмента, звукорежисерські рішення та сама концепція альбому. Тому значущим стає не лише факт появи певного запису, але й що саме було записано, на якому інструменті, у якому репертуарному контексті та яку модель прочитання Ж.-Ф. Рамо цей запис закріплював і поширював.

Якщо XIX століття продемонструвало поступовий рух від вибірково збереженого «твору-хіта» до усвідомлення необхідності повернення цілісного клавірного корпусу, то XX–XXI століття визначаються іншим вектором – від уже відновленого корпусу до множинності способів його прочитання. У цій множинності співіснують і фальш-моделі клавесину, і історичний клавесин, і сучасний рояль, антологія й інтеграл, практична редакція й критичний Urtext, монографічний альбом і концептуальна міжепохальна програма, що всі об'єднуються у єдиний процес трансформації образу Ж.-Ф. Рамо в культурі XX–XXI століть.

Паралельно з монументальним виданням 1895 року не зникла антологічна модель адаптованих для фортепіано творів, яка впродовж XIX століття забезпечувала Ж.-Ф. Рамо постійну присутність у виконавському репертуарі. Продовженням такої лінії став другий том видання Л. Остерле *Early Keyboard Music: A Collection of Pieces Written for the Virginal, Spinet, Harpsichord, and Clavichord* (Oesterle, 1904) де композитор представлений десятима п'єсами: «*Gigue en rondeau*», «*Le Rappel des oiseaux*», двома «*Rigaudons*», «*Musette en rondeau*», «*Tambourin*», «*Les Tendres Plaintes*», «*Les Niais de Sologne*», «*Les Soupirs*» та «*Les Tourbillons*». Вже вступ Р. Олдрича виявляє характерну для такого типу видань інструментальну спрямованість: вирджинал, спінет, клавесин і клавикорд визначаються ним як «*predecessors of the modern pianoforte*» / «*попередники сучасного фортепіано*» (Aldrich, 1904, Introductory). Отже, старовинний клавірний репертуар осмислюється як матеріал для сучасного піаніста. Цю настанову підтверджує сама редакторська практика збірника: прикраси виписані нотами, нотний текст забезпечено розгорнутою сучасною аплікатурою, динамічними й агогічними позначеннями, фразувальними лігами та іншими виконавськими вказівками, характерними для попередніх адаптацій

минулого століття. Однак неможливо не зазначити, що зафіксовані у нотному тексті редакторські вказівки артикуляції та прикрас виявляють обізнаність і зацікавленість Л. Остерле у барокових клавесинних традиціях і не являють собою спробу повністю підчинити твори Ж.Ф.-Рамо сучасному піаністичному мистецтву.

На початку ХХ століття клавесинна творчість Ж.-Ф. Рамо вже функціонувала у двох інструментальних середовищах – вона вже закріпилась у репертуарі піаністів, завдяки ретельній роботі митців, яку ми висвітлили у підрозділі 1.2, але також, її вже почали грати і на відродженому клавесині, що стане потужною течією у виконавстві, завдяки діяльності В. Ландовської. Ця подвійність виявилася однією з визначальних рис подальшого буття клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо: історична реконструкція та творча міжінструментальна адаптація розвивалися паралельно, час від часу вступаючи в полеміку, але не витісняючи одна одну.

Одним із важливих осередків повернення Ж.-Ф. Рамо на початку століття стала паризька *Schola Cantorum*. 24 січня 1902 року тут відбулася четверта *conférence-concert*, під час якої А. Галле (André Hallays) виступив із доповіддю про Ж.-Ф. Рамо, а серед учасників були Ж. Роне та Л. Дьємер (Flint, 2006, p. 62). Значно масштабнішим став «*Troisième Grand Concert Mensuel, consacré à l'oeuvre de Jean-Philippe Rameau*» / «Третій щомісячний великий концерт, присвячений творчості Жана-Філіппа Рамо» 29 січня 1903 року: його програма вже охоплювала «*Laboravi*», «*Le Berger Fidèle*», фрагмент з «*Hippolyte et Aricie*» та фрагменти з двох перших актів «*Castor et Pollux*» (Flint, 2006, p. 68). Успіх програми виявився достатнім для організації 28 лютого того самого року ще одного, спеціально означеного як «*À la demande générale, concert supplémentaire, consacré à l'oeuvre de Jean-Philippe Rameau*» / «додаткового концерту на загальне прохання, присвяченого творчості Жана-Філіппа Рамо» (Flint, 2006, p. 70). Саме тут разом прозвучали другий концерт з «*Pièces en trio*», «*Le Berger Fidèle*», фрагменти «*Castor et Pollux*» і вибрані клавесинні п'єси – «*Gavotte pour les heures et les zéphirs*», «*Le Rappel des oiseaux*» та «*Gavotte variée en la mineur*», а серед солістів був Л. Дьємер.

На жаль, однак, цей концерт не став початком регулярного виконання творів Ж.-Ф. Рамо для клавесину у *Schola* – К. Флінт простежує після 1900 року майже повне зникнення з регулярних програм невеликих інструментальних творів і тріо Ж.-Ф. Рамо, які Л. Дьємер неодноразово виконував у 1890-х, одночасно з різким зростанням кількості оперних фрагментів (Flint, 2006, p. 324). Поодинокими винятками залишалися окремі клавесинні виступи; зокрема, 12 листопада 1903 року в концерті французької музики XVII–XVIII століть за участю В. Ландовської поряд із творами Ж.Ш. де Шамбоньєра та Ф. Куперена прозвучали *Les Tricotets*, *La Poule* та *L'Égyptienne* Ж.-Ф. Рамо (Flint, 2006, p. 74). Таким чином на початку століття клавесинна спадщина Ж.-Ф. Рамо поверталася вже як складова ширшого процесу переосмислення всього його творчого доробку.

Саме ця обставина мала принципове значення для наступного етапу інтерпретації: повернення Ж.-Ф. Рамо майже одразу вийшло за межі власне реставрації та виконання його музики. Одним із найпоказовіших свідчень переходу від історичної реставрації до творчої актуалізації спадщини Ж.-Ф. Рамо стала реакція К. Дебюссі на виконання перших двох актів «*Castor et Pollux*» у *Schola Cantorum*. У статті «*À la Schola Cantorum*», опублікованій 2 лютого 1903 року, композитор високо оцінив саму діяльність закладу, який, за його словами, «nous a restitué toute la beauté de l'ancienne musique» / «повернув нам усю красу старовинної музики» (Debussy, 1971, p. 88). Водночас знайомство з партитурою Ж.-Ф. Рамо набуло для Дебюссі значно ширшого значення: «Nous avons pourtant une pure tradition française dans l'œuvre de Rameau» / «ми мали, однак, чисту французьку традицію у творчості Рамо», наголошував він, пов'язуючи її з ніжністю, точністю акцентування, строгою декламацією, ясністю висловлювання та лаконізмом форми (Debussy, 1971, p. 89).

Особливо промовистою стала реакція композитора на монолог Поллукса, «*si personnel d'accent, si nouveau de construction, que l'espace et le temps sont supprimés, et Rameau semble un contemporain auquel nous pourrions dire notre admiration à la sortie*» / «настільки індивідуальний за виразом, настільки новий за побудовою, що простір і час зникають, а Рамо здається сучасником, якому після виконання ми могли б висловити своє захоплення» (Debussy, 1971, p. 90). Тож музика Ж.-Ф. Рамо переставала бути лише історичною пам'яткою, яку необхідно

відновити й повернути до концертного обігу: сама дистанція між XVIII століттям і сучасністю в акті виконання ніби втрачала визначальне значення.

Ця позиція не була короточасним враженням від одного концерту. У подальших текстах К. Дебюссі неодноразово повертався до Ж.-Ф. Рамо як до актуального джерела французької музичної традиції. Уже невдовзі він іронічно називав композитора майже «jeune» / «молодим», оскільки той майже століття очікував на «une trop juste revanche» / «цілком справедливий реванш» (Debussy, 1971, p. 189). У статті 1908 року про *Hippolyte et Aricie* ця думка отримала ще виразніше формулювання: «Écoutons le cœur de Rameau, jamais voix plus française ne s'est fait entendre» / «прислухаймося до серця Рамо, ніколи ще не звучав голос більш французький» (Debussy, 1971, p. 200). Нарешті, у спеціальному нарисі Jean-Philippe Rameau 1912 року Дебюссі визначав головний здобуток композитора як відкриття «sensibilité dans l'harmonie» / «чуттєвості в гармонії» та стверджував: «Rameau, qu'on le veuille ou non, est une des bases les plus certaines de la musique» / «Рамо, хочемо ми того чи ні, є однією з найнадійніших основ музики» (Debussy, 1971, pp. 206–207).

У такому контексті «*Hommage à Rameau*» з «*Images*» (1905) постає не ізольованою даниною пам'яті композиторові XVIII століття, а частиною тривалого й послідовного діалогу К. Дебюссі з його спадщиною. Водночас безпосередньо трактувати цей твір як стилізацію «під Рамо» було б методологічно необережно. А. Сушицька у статті «*Debussy's Rameau: French Music and Its Others*» спеціально наголошує на складності встановлення прямої відповідності між критичною прозою композитора та його музичною практикою, розглядаючи натомість образ Ж.-Ф. Рамо як один із засобів конструювання К. Дебюссі власного уявлення про історію французької музики та своє місце в ній (Suschitzky, 2002, p. 401). Дослідниця підкреслює, що «*Debussy's relationship with his predecessor operates on different temporal levels at once*» / «зв'язок Дебюссі з його попередником функціонує одночасно на різних часових рівнях» (Suschitzky, 2002, p. 439): як реакція на вагнерівський вплив у сучасності та недавньому минулому, як спосіб конструювання майбутньої інтерпретації власної національної ідентичності та, зрештою, як звернення до далекого минулого, яке «*could be*

remembered fully only as an image of the present» / «могло бути повною мірою відновлене в пам'яті лише як образ сучасності» (там само).

Подібний творчий діалог репрезентують «*Variations, Interlude et Finale sur un thème de Rameau*» П. Дюка (Dukas, 1907). У цьому випадку зв'язок із процесом відродження спадщини Ж.-Ф. Рамо був особливо безпосереднім: П. Дюка був залучений до підготовки монументального *Œuvres complètes* Ж.-Ф. Рамо, підготувавши для нього *Les Indes galantes* (Sadler, 2014, p. 144). Таке звернення до минулого узгоджується і з ширшою естетичною позицією П. Дюка. Аналізуючи критичні тексти П. Дюка 1890-х років, К. Флінт наголошує, що для композитора національне походження старовинного майстра або належність до конкретної історичної епохи були менш важливими, ніж збережена в цій музиці серйозність художнього ставлення. Звернення до старих майстрів мало повертати, за словами самого П. Дюка, «*the sense of monumentality*» / «відчуття монументальності» та «*the respect for a tradition*» / «повагу до традиції», яку сучасний митець здатний продовжувати (цит. за: Flint, 2006, p. 301).

Сам нотний текст П. Дюка робить зв'язок із першоджерелом максимально відкритим. На початку циклу композитор подає *Menuet* Ж.-Ф. Рамо, супроводжуючи його прямою вказівкою «*Extrait des Pièces de Clavecin*» (в оригіналі названий «*Le Lardon*») і лише після експонування історичної теми розгортає процес його послідовної композиційної трансформації. Особливу джерелознавчу цінність цьому випадку надає те, що сьогодні у відкритому доступі перебуває не лише завершений нотний текст твору, але й значний автографічний ескізний комплекс П. Дюка (Dukas, 1899–1902). Уже перший аркуш фіксує відмінне від остаточної редакції заглав'я – «*Variations et finale sur un menuet de J. Ph. Rameau*», а самі рукописні сторінки містять численні закреслення, заміни та альтернативні варіанти музичного матеріалу. Це дозволяє розглядати автограф не лише як ілюстрацію до завершеного твору, а як самостійне джерело його композиційної генези. Показовою є й неповнота збереженого комплексу: у ньому представлені *Menuet* та варіації I–XI, окремі з них – у кількох версіях, тоді як «*Interlude*» і «*Finale*» у цьому корпусі відсутні. Таким чином, уже сама структура доступних джерел ставить питання про етапи формування остаточної концепції циклу, а зіставлення автографічних матеріалів: первісного й остаточного

заголовків, кількох версій окремих варіацій, характеру гармонічного та фактурного опрацювання теми Ж.-Ф. Рамо може становити перспективу окремого дослідження.

Особливо показово, що ми маємо зафіксовану реакцію К. Дебюссі на цей твір. 30 березня 1903 року, рецензуючи виконані Е. Ріслером «*Variations sur un thème de Rameau*» П. Дюка, він, визнаючи «*la hautaine maîtrise de son écriture*»/високу майстерність його письма, водночас іронічно зауважив, що в окремі моменти «*Rameau lui-même ne serait pas fichu de retrouver son thème parmi tant de festons et d'astragales*» / «і сам Рамо навряд чи зміг би відшукати власну тему серед такої кількості фестонів та оздоб», і підсумував: «*j'aime mieux Dukas sans Rameau*» / «я віддаю перевагу Дюка без Рамо» (Debussy, 1971, p. 133). Тож, К. Дебюссі міг бачити в Ж. -Ф. Рамо одну з основ французької музичної традиції й водночас не приймати конкретного способу, у який його спадщину переосмислював інший сучасний автор.

Фортепіанно-антологічну лінію продовжив І. Філіпп у *Anthology of French Piano Music* (Philipp, 1906). У першому томі вміщено шість творів Ж.-Ф. Рамо: «*L'Égyptienne*», «*Gavotte variée*», «*Tambourin*», «*Le Rappel des oiseaux*», «*La Poule*» та «*Les Niais de Sologne*». Ці твори належать до того самого кола репертуарно стійких п'єс, яке систематично простежується у виданнях другої половини XIX століття. Також, видання І. Філіппа, подібно до антології Л. Остерле, демонструє виразну антологічно-адаптаційну модель, однак його фортепіанна адреса сформульована ще відвертіше. Усвідомлюючи первісну інструментальну природу репертуару, бо сам редактор зазначає, що має розглядати Ж.-Ф. Рамо «*comme claveciniste*» / «як клавесиніста» і що окремі його п'єси «*inaugurent une ère nouvelle dans la technique du clavecin*» / «відкривають нову еру в техніці клавесина» (Philipp, 1906, p. xi), І. Філіпп водночас безпосередньо орієнтує їх на виконання на сучасному роялі. У спеціальних рекомендаціях щодо виконання клавесинної музики він зауважує: «*Mais sur le piano moderne on peut ralentir les mouvements puisque le son se prête à tous les degrés d'intensité et d'expression*» / «на сучасному фортепіано можна уповільнювати темпи, оскільки його звук придатний до всіх ступенів динамічної інтенсивності та виразності» (Philipp, 1906, p. xiii), а серед основних принципів називає «*Il faut jouer aussi lié que possible*» / «слід грати

якогого зв'язніше» та «*Il faut être très-économe de pédale*» / «слід дуже ощадливо користуватися педаллю» (там само). Сам нотний текст забезпечено виписаними нотами прикрасами, аплікатурою, метрономічними позначеннями, динамікою, фразувальними лігами, агогічними й характерологічними ремарками, та, подекуди вказівками правої педалі та *una corda*. Додатково І. Філіпп повідомляє, що «*Dans quelques unes des pièces les plus compliquées comme notes d'agrément je me suis servi de la notation de Méreaux*» / «У деяких із найскладніших п'єс для нотування прикрас я скористався нотацією Мєро» (Philipp, 1906, р. xii), що є яскравим маркером впливовості його видання у минулому сторіччі.

Паралельно із сольними фортепіанними антологіями на початку ХХ століття формується й практична видавнича лінія повернення ансамблевої спадщини Ж.-Ф. Рамо. У 1909–1911 роках паризькі видавництва *M. Senart* та *B. Roudanez* послідовно випустили всі п'ять «*Pièces de clavecin en concerts*» у редакції Ж. Пейро та Ж. Ребюфа: перший і другий концерти – 1909 року, третій – 1910-го, четвертий і п'ятий – 1911-го (Rameau, 1909–1911). Бібліографічні описи визначають їхню працю як *révision*, а другий зошит входив до серії «*Édition populaire française. Musique de chambre. École ancienne*». Показовою є й інструментальна адресація: якщо в перших двох концертах ще зберігається історичний склад із можливістю використання віолі да гамба, тоді як уже третій концерт прямо адресовано *piano, violon ou flûte et violoncelle*, а четвертий і п'ятий – *piano, violon ou flûte, et viole ou violoncelle*. Отже, ансамблевий Ж.-Ф. Рамо входив до виконавської практики початку ХХ століття не лише шляхом історичного відновлення, а й через пристосування первісного складу до актуального камерного музикування.

Наступним проявом антологічної моделі стало видання Г. Гровле *Les plus belles Pièces de Clavessin de l'École Française* (Grovlez, 1919). У другому зошиті Ж.-Ф. Рамо представлений трьома творами: «*Vénitienne*», «*Musette en Rondeau*» та «*Fanfarinette*». При цьому «*Vénitienne*» становить особливий інтерес: у межах простеженого нами корпусу це перший виявлений випадок включення п'єси з дебютної збірки композитора «*Premier Livre de Pièces de Clavecin*» 1706 року.

Водночас редакторська модель збірника демонструє певний рух від вільної адаптації до більшої уваги до першоджерела. Г. Гровле спеціально наголошує:

«*Les pièces de clavecin contenues dans ce recueil ont été transcrites en notation moderne d'après les éditions originales, et en tenant compte pour les ornements des indications propres à chaque auteur*» / «клавесинні п'єси, вміщені в цій збірці, було транскрибовано сучасною нотацією за оригінальними виданнями, а щодо орнаментики враховано вказівки, властиві кожному авторові» (Grovlez, 1919, p. viii). Водночас нотний текст залишається практично адаптованим до виконавських уявлень початку XX століття: редакція містить додані темпові, динамічні, агогічні та характерологічні ремарки. Отже, видання Г. Гровле доцільно розглядати як антологічно-адаптаційне, але вже з виразнішим прагненням до джерельної достовірності.

Показовим є й вступний текст Ж. Жан-Обрі, який безпосередньо пов'язує французьких клавесиністів із сучасною музикою: «*Hommage à Rameau*» К. Дебюссі, «*Le Tombeau de Couperin*» М. Равеля та «*Variations sur un thème de Rameau*» П. Дюка. Сутність такого звернення сформульовано надзвичайно точно: «*Le passé prend une valeur singulière et souhaitable, lorsqu'il peut nous servir à expliquer notre présent*» / «минуле набуває особливої й бажаної цінності, коли воно може допомогти нам пояснити наше сьогодення» (Jean-Aubry, 1919, p. iii).

Показовим перехідним типом практичного видання стали «*Pièces choisies pour clavecin de Rameau*» у редакції Г. П'єрне та Ж.-А. Вірнсбергера (Rameau, 1924) з серії «*Clavecinistes français. Pièces choisies*». Уже видавнича формула «*Édition revue et doigtée*» / «редакція переглянута й забезпечена аплікатурою», засвідчує все ще характерну тенденцію до редакторського посередництва у вигляді спеціально доданої аплікатури.

Новий етап у виконавській інтерпретації клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо пов'язаний із розвитком звукозапису та діяльністю В. Ландовської, яка перетворила відроджений клавесин із предмета історичного інтересу на повноцінний концертний і звукозаписувальний інструмент XX століття. Її звернення до музики Рамо не було епізодичним: вже 1926 року вона записала «*Tambourin*» для клавесина з камерним оркестром, 1935 року – низку сольних п'єс, зокрема «*La Poule*», «*Les Sauvages*», 1^{er} et 2^e «*Menuet*», а також сюїти G-dur та e-moll, яка 1938 року була записано повторно (Landowska, 1969, p. 421). 1946 року до цього корпусу додалася «*La Dauphine*». Важливим для подальшого

аналізу є уточнення укладачів дискографії: «*Unless otherwise indicated, all recordings are performed on a Pleyel Harpsichord*» / «якщо не зазначено інше, усі записи виконані на клавесині Pleyel» (Landowska, 1969, p. 422).

Власне розуміння музики Ж.-Ф. Рамо В. Ландовська формулює через категорії театральності, масштабності й колористичності. Вона говорить про «*Rameau's dramatic force, architectural grandeur, and unique descriptive power*» / «драматичну силу Рамо, архітектурну велич і неповторну зображальну здібність» (Landowska, 1969, p. 257), заперечуючи усталений образ композитора як передусім холодного теоретика та зауважуючи, що слава його трактатів майже затьмарила славу митця, який насправді був «*inspired and impassioned*» / «натхненим і пристрасним» (Landowska, 1969, p. 267). Узагальнюючи власне відчуття стилю композитора, вона формулює ще одну принципову для виконавця рису: «*What strikes us above all else in Rameau is the solidity of his structure, the breadth and perspective of his plans*» / «передусім у Рамо нас вражають міцність конструкції, широта й перспектива його задумів» (Landowska, 1969, p. 271).

Центральною для В. Ландовської стає театральна природа клавесинного письма Ж.-Ф. Рамо. Навіть у сольних п'єсах, на її думку, композитор не втрачає властивого йому архітектурного відчуття театру та «*paints his frescoes with bold sweeping strokes in order to delight not only our ears, but also our eyes*» / «малює свої фрески сміливими широкими мазками, прагнучи принести насолоду не лише нашому слуху, а й зору» (Landowska, 1969, p. 268). Далі ця думка набуває майже програмного формулювання: «*These harpsichord pieces are, in fact, almost visual*» / «ці клавесинні п'єси, по суті, майже зорові», сповнені «*rich and constantly shifting colors*» / «насичених і постійно мінливих барв» (там само). Вихідною точкою її прочитання Ж.-Ф. Рамо стає не камерна декоративність клавесинної мініатюри, а прихований у ній театральний масштаб, зміна афектів, колористична багатоплановість та пластичність музичного образу.

Водночас, говорячи про записи В. Ландовської неможливо не описати інструмент, на якому вони здійснювалися. Створений за її участі концертний клавесин Pleyel репрезентував модернізований тип інструмента раннього ХХ століття й істотно відрізнявся від французьких клавесинів XVIII століття. Великий двомануальний інструмент мав два 8-футові, 4-футовий і 16-футовий регістри,

лютневий регістр та механізм копуляції, причому саме введення 16-футового регістра було однією зі спеціальних вимог виконавиці (Landowska, 1969, p. 11). Така конструктивна модель була характерною для раннього етапу клавесинного відродження, коли відновленням займалися насамперед фортепіанні фірми, які переносили на нього власні принципи конструкції: масивний корпус, важку клавіатуру, посилену деку, сталеві струни, шкіряні плектри та розвинену систему регістрів. У результаті сформувався особливий тип концертного клавесина з масивнішою конструкцією та розширеними регістровими можливостями, який Дж. Костер влучно визначає як *«plucked pianos»* / «щипкові фортепіано» (Koster, 2019, p. 27). Різко оцінював клавесин фірми *Pleyel* і учень В. Ландовської Р. Кіркпатрік: своє раннє враження від цих інструментів він передавав порівнянням із *«typewriters to which various pedals had been attached»* / «друкарськими машинками, до яких було приєднано різноманітні педалі» (Kirkpatrick, 2017, p. 84). Цю характеристику, безумовно, слід сприймати як суб'єктивне свідчення представника вже наступного покоління клавесинного руху, однак воно наочно демонструє, наскільки швидко протягом ХХ століття змінювалися уявлення про історичний клавесин і критерії його реконструкції.

Найважливішим, однак, є те, що сама В. Ландовська цілком усвідомлювала дистанцію між власною практикою та буквальним відтворенням історичного звучання. Розмірковуючи про автентичність виконання старовинної музики, вона прямо визнавала: *«what I am doing in regard to sonority, registration, etc., is very far from the historical truth»* / «те, що я роблю щодо звучання, реєстрування тощо, дуже далеке від історичної правди» (Landowska, 1969, p. 356). Ще виразніше сутність власної позиції вона формулює далі: *«At no time in the course of my work have I ever tried to reproduce exactly what the old masters did. Instead, I study, I scrutinize, I love, and I recreate»* / «у своїй роботі я ніколи не намагалася точно відтворити те, що робили старі майстри. Натомість я вивчаю, досліджую, люблю й творю заново» (Landowska, 1969, p. 356).

У цьому ж контексті В. Ландовська прямо говорить про відмінність свого *Pleyel* від історичних інструментів: *«I am aware that the disposition of the registers in the harpsichords of Bach's time differed somewhat from those of my Pleyel»* / «я усвідомлюю, що розташування регістрів на клавесинах часів Баха дещо

відрізнялося від мого Pleyel» (Landowska, 1969, p. 356). Проте сама ця невідповідність не була для неї перешкодою: *«little do I care if, to attain the proper effect, I use means that were not exactly those available to Bach»* / «мені мало важить, якщо для досягнення належного ефекту я використовую засоби, яких Бах не мав у своєму розпорядженні» (Landowska, 1969, p. 356). Історичне знання в її концепції, таким чином, не передбачало буквального копіювання минулого, а ставало підґрунтям для творчого відновлення художнього змісту.

Саме ця суперечлива єдність історичного інтересу та свідомої творчої свободи визначає особливе місце записів В. Ландовської в історії інтерпретації Ж.-Ф. Рамо. Повертаючи клавесин як природне інструментальне середовище старовинного репертуару й наполягаючи на необхідності вивчення трактатів, орнаментики, туше, ритмічних закономірностей та принципів реєстрування, вона водночас відмовлялася від ідеї буквальної реконструкції. Її уявлення про Ж.-Ф. Рамо ґрунтувалося на категоріях драматичної сили, архітектурної масштабності, театральності й мінливого колориту і саме модернізований концертний *Pleyel* надавав для втілення такого образу особливо потужні ресурси. Тому масштабність тембрових контрастів, активне реєстрування, залучання 16-футового реєстру, рельєфність фактурних планів і майже оркестрове розгортання музичного матеріалу в її записах доцільно розглядати не лише як риси індивідуального виконавського стилю, але й як результат взаємодії сформованої нею концепції Рамо з конкретною органологічною моделлю клавесина XX ст..

У цьому сенсі записи В. Ландовської фіксують принципово важливий перехідний стан клавесинного відродження: від фортепіанно-романтичної адаптації старовинного репертуару до усвідомлення його історичної та органологічної специфіки, однак ще не до того типу інструментальної реконструкції, який утвердиться у другій половині XX століття. Подальший розвиток звукозапису поступово змінює і сам масштаб звернення до клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо. Якщо у В. Ландовської поряд із цілими сюїтами все ще зберігається характерний для попереднього етапу інтерес до окремої яскравої мініатюри, то у 1940–1950-х роках дедалі виразніше формується прагнення до системного охоплення авторського корпусу.

На початку 1950-х років формується новий тип звукозаписного звернення до клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо – прагнення представити її не вибірково, а як цілісний корпус. Однією з найважливіших подій цього етапу стала перша інтегральна клавесинна фіксація основного корпусу сольних творів Ж.-Ф. Рамо, здійснена М. Шарбоньє на початку 1950-х років (у дискографічних джерелах запис датується 1952–1953 роками). Виконавиця, яка навчалася у А. Корто в *École Normale de Musique de Paris*, спеціалізувалася передусім на французькому клавесинному репертуарі XVII–XVIII століть: її дискографія охоплює твори Л. Маршана, Л.-Н. Клерамбо та інших авторів. Запис Ж.-Ф. Рамо, здійснений у паризькій *Salle Apollo*, охопив *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, збірку 1724 року, *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* та «*La Dauphine*» (Greenbank, 2015). Вже в січні 1954 року П. Друен у рецензії «*Suites de Bach et de Rameau*» в *Le Monde*, характеризував цей корпус і сам принцип його видання таким чином: «*Les Suites pour clavecin de Rameau oscillent, elles, entre des genres divers : danses traditionnelles ou motifs descriptifs dans le style Couperin. L'édition intégrale de ces œuvres vient de paraître en deux disques*» / «сюїти для клавесина Рамо коливаються між різними жанрами: традиційними танцями та зображальними п'єсами в стилі Куперена. Повне видання цих творів щойно вийшло на двох платівках» (Drouin, 1954). Високо оцінюючи як інтерпретацію М. Шарбоньє, так і якість звукозапису, критик вважав ці платівки виданнями, що мають посісти постійне місце у фонотеці (там само).

Ще виразніше історичне значення такого формату розкриває Р. Дюменіль у рецензії «*Les vingt-quatre violons du Roy. Pièces de clavecin de Rameau*», опублікованій у *Le Monde* 25 березня 1954 року. Цінність такого проєкту критик убачає передусім у можливості простежити еволюцію клавесинної творчості композитора: «*Le grand intérêt d'une pareille entreprise est de faire ressortir cette progression qui, d'œuvre en œuvre et de recueil en recueil, aboutit à l'Égyptienne de la Suite en ré, et à la Dauphine. Progression qui est tout le contraire d'une complication, car elle est plutôt marquée par une économie de moyens qui va croissant et s'affirme dès le troisième recueil*» / «Великий інтерес такого проєкту полягає в тому, щоб підкреслити цей розвиток, який від твору до твору та від збірки до збірки призводить до “*L'Égyptienne*” із сюїти “*en ré*” та до “*La Dauphine*”. Цей розвиток

є повною протилежністю ускладнення, адже він, навпаки, характеризується економією засобів, яка посилюється та стає очевидною вже у третій збірці» (Dumesnil, 1954).

Значення запису М. Шарбоньє, яка була охарактеризована Р. Дюменілем як «une claveciniste de valeur» / «клавесиністка високого рівня» (там само), виходить за межі самого факту раннього інтегрального звукозаписного охоплення клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо. Якщо попередній етап, репрезентований, зокрема, записами В. Ландовської, ще значною мірою поєднував виконання окремих сюїт з антологічним вибором найбільш характерних п'єс, то інтегральний формат початку 1950-х років формував іншу слухачську перспективу: клавесинна творчість композитора поставала як цілісний шлях, у якому можна було простежувати зміни його письма від збірки до збірки. Показово, що саме цю можливість майже відразу зафіксувала сучасна французька критика.

Якщо М. Шарбоньє репрезентує перехід до інтегрального звукозаписного освоєння клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо, то постать Р. Джерліна відкриває іншу, не менш важливу лінію її історії – безпосередню спадкоємність виконавської школи В. Ландовської. Руджеро Джерлін (1899–1983) спочатку формувався як піаніст: після багаторічного навчання він здобув диплом *Conservatorio di Musica «Giuseppe Verdi»* у Мілані. Переломним для його подальшої долі став 1919 рік, коли, перебуваючи на військовій службі у Вероні, двадцятирічний музикант відвідав сольний концерт В. Ландовської й уперше почув клавесин. Враження було настільки сильним, що після завершення служби 1920 року Р. Джерлін переїхав до Парижа, щоб навчатися під її керівництвом (Brzezińska, 2015, pp138–139).

У дослідженні польської клавесиністки й дослідниці старовинної музики Б. Бжезиньської «*Ruggero Gerlin. Szkic do portretu*» / «Руджеро Джерлін. Ескіз до портрета» виконавець постає як найближчий співробітник В. Ландовської: спочатку учень і учасник її публічних занять, згодом – секретар, асистент і партнер у концертах для двох фортепіано та двох клавесинів. Їхня творча співпраця тривала близько двадцяти років. (Brzezińska, 2015, p. 149). Показово, що, за свідченням, наведеним Б. Бжезиньською, сама В. Ландовська в розмові з Ф. Пуленком назвала Р. Джерліна спадкоємцем свого мистецтва та

продовжувачем створеної нею клавесинної школи (Brzezińska, 2015, p. 139). У середині 1950-х років ця спадкоємність отримала безпосереднє відображення й у звукозаписній роботі над творами Ж.-Ф. Рамо: Р. Джерлін здійснив для *Éditions de l'Oiseau-Lyre* масштабний запис його клавесинної музики.⁷

Характер цієї спадкоємності Б. Бжезинська розкриває особливо докладно: *«Dostając do dyspozycji nuty swojej mistrzyni, przepisywał uwagi, palcowanie i registrację. Jego zafascynowanie osobą Wandy Landowskiej oraz jej umiejętnościami muzycznymi szło w parze z pasją i entuzjazmem, jakim darzył klawesyn i przeznaczoną nań literaturę. Barwny świat minionych epok, w który krok po kroku wprowadzała go Landowska, stawał się coraz bardziej jego własnym. Odkrywane reguły interpretacji, pewne manieri wykonawcze oraz wypracowane ćwiczenia techniczne miały przemożny wpływ na jego przyszłą karierę koncertującego klawesynisty, a także pedagoga – stanowiły dziedzictwo przekazywane po latach kolejnym pokoleniom»* / «отримуючи у своє розпорядження ноти своєї вчительки, він переписував її позначення, аплікатуру та реєстрування. Захоплення особистістю Ванди Ландовської та її музичним мистецтвом поєднувалося з пристрасстю й ентузіазмом, які він відчував до клавесина та призначеної для нього літератури. Барвистий світ минулих епох, у який крок за кроком вводила його Ландовська, дедалі більше ставав його власним. Відкриті принципи інтерпретації, певні виконавські прийоми та вироблені технічні вправи мали визначальний вплив на його подальшу кар'єру концертуючого клавесиніста й педагога, ставши спадщиною, яку згодом він передавав наступним поколінням» (Brzezińska, 2015, p. 145).

Водночас спадкоємність не означала механічного копіювання виконавської манери вчительки. Б. Бжезинська спеціально наголошує: *«Warto jednak zaznaczyć,*

⁷ Відомості про звукозаписний проєкт Р. Джерліна уточнюються за матеріалами *Éditions de l'Oiseau-Lyre*. В одному з опублікованих оглядів архівних документів зазначено: *«Courant juin 1955, Louise enregistra les pièces pour clavecin de RAMEAU par Ruggero GERLIN qui était tout à fait à son aise dans ce répertoire plus flamboyant que celui de COUPERIN»* / «у червні 1955 року Луїза [Гансон-Дайер] здійснила запис клавесинних п'єс Рамо у виконанні Руджеро Джерліна, який чудово почувався в цьому репертуарі, що був більш яскравим, ніж репертуар Куперена» (Gaullier, n.d.-a). Інший укладений за матеріалами того самого архіву перелік французьких сесій конкретизує: *«Juin 1955, enregistrement d'œuvres de Couperin et Rameau avec Ruggero GERLIN (10 faces)»* / «червень 1955 року, запис творів Куперена та Рамо з Руджеро Джерліном (10 сторін платівок)» (Gaullier, n.d.-b). У каталозі Національної бібліотеки Франції відповідне видання *Éditions de l'Oiseau-Lyre* зафіксоване 1956 роком під назвою *«Instrumental Music of Rameau»*. Серед виконавців зазначені Р. Джерлін (клавесин), Ж.-П. Рампаль (флейта), Р. Альбен (віолончель), *Ensemble orchestral de l'Oiseau-Lyre* та диригент Л. де Фроман (Bibliothèque nationale de France, n.d.). Пізніша дискографія Р. Тіффта також засвідчує масштаб проєкту: три платівки Р. Джерліна були видані як *Rameau: Complete Works for Harpsichord, Volumes 1–3* і водночас входили до п'ятидискового комплексу повної інструментальної музики Ж.-Ф. Рамо (Tiffit, 2018).

że Ruggero nie przejął do końca sposobu gry swojej nauczycielki – specyficzne metody, skuteczne z pewnością dla niej samej i nie do pomylenia z nikim innym styl wykonawczy, były prawdopodobnie ściśle związane z jej tajemniczą i oryginalną osobowością» / «варто, однак, зазначити, що Руджеро не перейняв повністю манеру гри своєї вчительки: її специфічні методи, безперечно ефективні для неї самої, та неповторний виконавський стиль, імовірно, були тісно пов'язані з її загадковою й оригінальною особистістю» (Brzezińska, 2015, p. 145).

Не менш важливо, що від В. Ландовської Р. Джерлін успадкував не тільки конкретні виконавські прийоми, а й саму модель роботи музиканта зі старовинним репертуаром, у якій інтерпретація спиралася на вивчення історичних джерел. Особливо промовистим є його власне згадування про спільну роботу в Національній бібліотеці Франції: *«Je me souviens que, très souvent, on allait à la Bibliothèque Nationale de 9 heures jusqu'à la fermeture à 6 heures du soir, on prenait notre déjeuner au premier étage et on sortait des partitions, on découvrait puis on copiait des pages et des pages. On ne pouvait même pas écrire à l'encre, toujours au crayon. Alors, elle d'un côté, moi de l'autre, on copiait des œuvres qu'elle avait découvertes»* / «я пам'ятаю, що дуже часто ми приходили до Національної бібліотеки о дев'ятій ранку й залишалися там до її закриття о шостій вечора; обідали на першому поверсі, діставали партитури, відкривали їх і переписували сторінку за сторінкою. Не можна було навіть писати чорнилом, лише олівцем. Отже, вона з одного боку, я з іншого, ми переписували твори, які вона відкривала» (Gerlin, цит. за Brzezińska, 2015, p. 146). Аналізуючи збережений робочий нотний матеріал Р. Джерліна, де містяться власноручні артикуляційні, аплікатурні й орнаментальні позначення, Б. Бжезинська зазначає: *«Gerlin nanosil poprawki do tekstu nutowego, wzorując się na zapisie historycznym. W ten sposób dostosowywał wydania przeznaczone na fortepian do gry na klawesynie»* / «Джерлін вносив виправлення до нотного тексту, орієнтуючись на історичний запис, і в такий спосіб пристосовував видання, призначені для фортепіано, до виконання на клавесині» (Brzezińska, 2015, p. 156).

Від своєї вчительки Р. Джерлін успадкував і прихильність до органологічної естетики раннього клавесинного відродження. За свідченням Ю. Дрейфюс, наведеним Б. Бжезинською, Р. Джерлін добре знав копії історичних

інструментів, що з'являлися в Парижі від середини ХХ століття, і міг блискуче на них грати, однак у публічній концертній практиці їх не використовував (Brzezińska, 2015, р. 161). Й саме в цьому контексті показовою є й подальша доля звукозаписної спадщини Р. Джерліна. Б. Бжезинська зазначає, що всі записи клавесиніста були зафіксовані на вінілових платівках, тоді як на CD на час публікації її дослідження було перенесено лише один із них – запис фортепіанних концертів В. А. Моцарта (Brzezińska, 2015, р. 165). Передаючи припущення укладачів дискографії музиканта А. Дело та Д. Марти, дослідниця пояснює таку ситуацію зміною органологічної та виконавської парадигми: «*w czasach, gdy kopie klawesynów historycznych zastąpiły miejsce instrumentów współczesnych, nagrania na clavecin moderne odeszły do przeszłości, uważane nawet za świętokradztwo w stosunku do muzyki dawnej*» / «у часи, коли копії історичних клавесинів посіли місце сучасних інструментів, записи на *clavecin moderne* відійшли в минуле, вважаючись навіть святотатством щодо старовинної музики» (Brzezińska, 2015, р. 165). Показово, що єдиним щасливим винятком у цьому контексті Б. Бжезинська називає В. Ландовську, фонографічна спадщина якої дістала подальші перевидання (там само).

Іншу траєкторію розвитку французької клавесинної традиції середини ХХ століття репрезентує Р. Вейрон-Лакруа (1922–1991). Вихованець Паризької консерваторії, він здобув подвійну підготовку піаніста й клавесиніста; серед його наставників був відомий французький піаніст, композитор і педагог Ів Нат (1890–1956). Після першого клавесинного радіоконцерту 1949 року Р. Вейрон-Лакруа «*décide de se consacrer à cet instrument*» / «вирішив присвятити себе грі на цьому інструменті» (Pâris, n.d.), а 1952 став одним із засновників *Ensemble baroque de Paris*, одного із ранніх французьких ансамблів, орієнтованих на репертуар XVIII століття.

Французький диригент, музикознавець і продюсер Radio France А. Парі, у присвяченій Р. Вейрону-Лакруа біографічній статті в *Encyclopædia Universalis* характеризує його як виконавця, що втілював «*l'élégance et le charme de l'école française*» / «елегантність і чарівність французької школи» та розвивався «*dans la mouvance de Wanda Landowska*» / «у руслі руху В. Ландовської» (там само). Особливе місце в дискографії музиканта посіла клавесинна спадщина Ж.-Ф. Рамо

– 1955 року в Парижі Вейрон-Лакруа здійснив її масштабний запис (Woolf, 2014), а згодом *Le Monde*, повідомляючи про результати *Académie du disque français*, назвав його «*L'œuvre intégrale de clavecin de Rameau*» / «інтеграл творів для клавесину Ж.-Ф. Рамо» для фірми *Vega* серед лауреатів *Prix des Arts et Lettres* (*Le Monde*, 1959). Запис було здійснено ще на клавесині *Pleyel* (Woolf, 2014), що особливо показово з огляду на подальшу органологічну еволюцію виконавця.

Про характер виконавської манери Р. Вейрона-Лакруа промовисто свідчить французька критика. Ж. Лоншан у статті «*Le Festival des Flandres a pris une stature internationale*», опублікованій у *Le Monde* 3 вересня 1968 року, зіставляючи Р. Вейрона-Лакруа з Т. Дартом у Концерті *C-dur* для двох клавесинів Й. С. Баха, характеризував першого як «*très pur et lumineux*» / «дуже чистого й світлого», тоді як манеру Т. Дарта визначав як «*fantaisiste et tendre*» / «фантазійну й ніжну» (Lonchamp, 1968). Ця характеристика знаходить безпосереднє продовження у спостереженнях А. Парі, особливо відзначав, що «*Il possédait un sens inné de la registration, et ses réalisations de basse continue, loin de pécher par excès de discrétion, étaient de véritables dialogues avec les parties mélodiques. La souplesse et l'élégance de son style, son sens du rythme et des couleurs témoignent encore d'une étonnante présence et prouvent que la vie d'une interprétation reste plus durable que la recherche d'une authenticité abstraite*» / «Він мав природжене відчуття реєстрування, а його реалізації *basso continuo*, далекі від надмірної стриманості, являли собою справжній діалог із мелодичними партіями. Гнучкість і елегантність його стилю, відчуття ритму й барв і сьогодні засвідчують дивовижну живу присутність та доводять, що життя інтерпретації виявляється тривалішим за пошуки абстрактної автентичності» (Pâris, n.d.).

Водночас постать Р. Вейрона-Лакруа особливо показова в контексті поступової зміни органологічної парадигми клавесинного виконавства. А. Парі безпосередньо підкреслює цей поворот: «*il avait abandonné assez rapidement les clavecins Pleyel pour jouer sur des copies d'instruments anciens*» / «він досить швидко відмовився від клавесинів *Pleyel*, щоб грати на копіях історичних інструментів». Більше того, дослідник зазначає, що Вейрон-Лакруа був «*l'un des premiers à enregistrer sur des clavecins du XVIIIe siècle*» / «одним із перших, хто здійснював записи на клавесинах XVIII століття» (там само).

Ця зміна виконавських орієнтирів отримала продовження і в педагогічній діяльності музиканта. Після призначення Р. Вейрона-Лакруа професором класу клавесина Паризької консерваторії 1967 року вже наступного року було відкрито окремий клас *basso continuo*, а для самого класу клавесина почалося оновлення інструментарію. Французький клавесиніст і педагог Олів'є Бомон (нар. 1960), учень Ю. Дрейфюс і К. Гілберта, від 2001 року професор класу клавесина Паризької консерваторії, у дослідженні «*La classe de clavecin du Conservatoire de Paris*», присвяченому історії цього класу, зазначає: «*C'est sous son impulsion qu'est commandé un clavecin proche de la facture ancienne*» / «саме за його ініціативою було замовлено клавесин, близький до історичного типу конструкції». Йшлося про інструмент *Frank Hubbard* за французькою моделлю XVIII століття, побудований Ю. Бедаром (Baumont, 2014). Разом із тим цей рух у бік історичного інструментарію ще не означав повного входження Р. Вейрона-Лакруа в систему історично інформованого виконавства. «*L'enseignement de Robert Veyron-Lacroix au Conservatoire de Paris, pendant ces années-là, reste un peu en marge du mouvement baroque*» / «викладання Робера Вейрона-Лакруа в Паризькій консерваторії в ці роки залишалося дещо осторонь барокового руху» (там само). Отже, його творчий шлях фіксує своєрідну перехідну позицію: від французького клавесинного відродження, сформованого ще в орбіті В. Ландовської та *clavecin moderne*, до історичного інструментарію, але ще не до тієї системної моделі історично інформованого виконавства, яка утвердиться у наступного покоління клавесиністів.

Паралельно з клавесинною лінією відродження музики Ж.-Ф. Рамо у першій половині XX століття формується й інша виконавська традиція, пов'язана із сучасним фортепіано. Однією з її найвизначніших представниць стала Марсель Мейєр (1897–1958) – французька піаністка, творча постать якої поєднала, на перший погляд, віддалені репертуарні світи: старовинну клавірну музику та новітнє французьке мистецтво першої половини XX століття. Перші уроки гри вона отримала від старшої сестри Жермен, згодом навчалася у Паризькій консерваторії у М. Лонг та А. Корто, а пізніше приватно працювала з Р. Віньєсом; за свідченням Дж. Саммерса, М. Мейєр також особисто зустрічалася з К. Дебюссі й працювала з ним над його *Préludes* (Summers, 2007, pp. 516-517). Саме поєднання

різних виконавських шкіл Ч. Тімбрелл у монографії *French Pianism: A Historical Perspective* пов'язує зі своєрідністю індивідуального стилю М. Мейєр, називаючи її «*a remarkable pianist whose style seems to have reflected all the best qualities of her three mentors, Long, Cortot, and Viñes*» / «видатною піаністкою, стиль якої, здається, відображав усі найкращі якості трьох її наставників, Лонг, Корто і Віньєса» (Timbrell, 1999, p. 76). Дослідник звертає увагу й на своєрідність її репертуарної позиції: записи Рамо і Скарлатті співіснували у творчості піаністки з Равелем, Шабріє, музикою представників *Les Six* та І. Стравінського, тоді як до романтичного репертуару XIX століття вона зверталася значно рідше. Саме після окреслення цього нетипового творчого профілю Ч.Тімбрелл доходить показового узагальнення: «*In some ways Meyer stands alone in the history of French pianism*» / «у певному сенсі Мейєр стоїть особно в історії французького піанізму» (Timbrell, 1999, p. 77). Показово, що наступним реченням автор зауважує й відсутність у піаністки відомих учнів – її виконавська індивідуальність не перетворилася на окрему педагогічну школу.

Особливо важливою для формування виконавського стилю М. Мейєр була школа іспанського піаніста Р. Віньєса, тісно пов'язаного із французькою музичною культурою та першими виконаннями низки творів К. Дебюссі й М. Равеля. Яскраве особисте свідчення про масштаб обдарування піаністки залишив Ф. Пуленк, який також навчався у Р. Віньєса. У лекції «*My Teachers and My Friends*», вміщеній у збірці *Francis Poulenc: Articles and Interviews: Notes from the Heart*, композитор згадував, що М. Мейєр часто займалася у Віньєса безпосередньо перед ним або після нього: «*I used to listen through the door, astonished and extremely jealous. It was Marcelle Meyer*» / «я слухав крізь двері, вражений і надзвичайно заздрисний. Це була Марсель Мейєр». Після знайомства між молодими музикантами виникла багаторічна дружба, а оцінку Мейєр як інтерпретаторки власної музики Ф. Пуленк формулює винятково високо: «*Whenever you hear works of mine played by Viñes or Marcelle Meyer, you can be sure it will be perfection itself*» / «коли ви чуєте мої твори у виконанні Віньєса або Марсель Мейєр, можете бути певні – це буде сама досконалість» (Poulenc, 2014, p. 97).

Ще виразніше зв'язок піанізму М. Мейєр зі школою Р. Віньєса постає у третій бесіді Ф. Пуленка з К. Ростаном – «*Poulenc at the Piano: Advice and Favourites*», опублікованій у тій самій збірці. Характеризуючи технічні принципи свого вчителя, композитор наголошує: «*Peddalling is an essential ingredient of modern music, and nobody taught it better than Viñes. His technique allowed him to play clearly amid a welter of pedal, which seems like a paradox. And what control of staccato!*» / «Педалізація є невід'ємною складовою сучасної музики, і ніхто не навчав її краще за Віньєса. Його техніка дозволяла зберігати ясність навіть за надзвичайно активної педалізації, що видається парадоксом. А яке володіння staccato!» (Poulenc, 2014, p. 192). Безпосередньо після цього Ф. Пуленк називає Мейєр «*the great pianist Marcelle Meyer, who was his most brilliant pupil*» / «великою піаністкою Марсель Мейєр, яка була його найяскравішою ученицею» (там само). Отже, ясність фактури за активного використання педалі, артикуляційна диференційованість і володіння короткими штрихами належали до тієї виконавської традиції, у якій безпосередньо формувалася М. Мейєр, і згодом виявилися особливо продуктивними у її роботі зі старовинним клавірним репертуаром.

Водночас М. Мейєр належала до самого центру паризького музичного авангарду. Р. Шапіро у праці *Les Six: The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Erik Satie* (2011), характеризуючи виконавське оточення нової французької музики, особливо виокремлює піаністку: «*Other prominent champions included Marcelle Meyer, who was responsible for unveiling many of the members' new piano compositions*» / «Серед інших визначних популяризаторів була Марсель Мейєр, яка представляла публіці багато нових фортепіанних творів членів групи» (Shapiro, 2011, p. 49). Вона виконувала музику Д. Мійо, Ж. Оріка, Е. Саті, Ф. Пуленка, була активною популяризаторкою творчості *Les Six* (Timbrell, 1999, p. 76). Таким чином, її звернення до клавесиністів XVIII століття від самого початку існувало не осторонь сучасної музичної культури, а всередині неї.

Особливо показовою у цьому сенсі є хронологія роботи М. Мейєр зі старовинним репертуаром. Дж. Саммерс у довідково-біографічній праці *A–Z of Pianists* зазначає: «*As early as 1918 Meyer was performing works by Bach, Rameau, Byrd, Dandrieu and Scarlatti on the piano*» / «Уже 1918 року Мейєр виконувала на

фортепіано твори Баха, Рамо, Берда, Дандрійо та Скарлатті» (Summers, 2007, p. 517). Отже, звернення до Ж. -Ф. Рамо виникло у творчій практиці піаністки приблизно за три з половиною десятиліття до її великого монографічного звукозаписного проєкту й супроводжувало значну частину виконавського шляху. Не менш промовистим є наведений Дж. Саммерсом приклад побудови одного з її концертів: «*In 1943 she programmed Rameau and Debussy in the first half of a concert, and Couperin and Ravel's Gaspard de la nuit in the second*» / «1943 року вона включила Рамо і Дебюссі до першої половини концерту, а Куперена та “Gaspard de la nuit” Равеля – до другої» (Summers, 2007, p. 518). Подібне програмне сусідство є особливо показовим: французькі клавесиністи XVII–XVIII століть не відокремлювалися від новітньої французької музики історичною дистанцією, а входили з нею в єдиний виконавський простір сучасного рояля. Безпосередньо характеризуючи записи М. Мейєр старовинної клавірної музики, Дж. Саммерс встановлює показовий зв'язок між її інтерпретаціями музики XX століття та Рамо, Куперена й Скарлатті: «*Meyer's precise articulation and strongly defined rhythm, so apt for much of the twentieth-century repertoire, is ideal for this early music*» / «Точна артикуляція Мейєр і чітко окреслений ритм, настільки відповідні значній частині репертуару XX століття, ідеально відповідають і цій старовинній музиці» (Summers, 2007, p. 519)

Уже сучасна Мейєр критика звертала увагу на специфічні властивості її піанізму. Дж. Саммерс у *A–Z of Pianists* наводить відгук на лондонський виступ піаністки 1925 року: «*She plays almost entirely with fingers and wrists and the result is tone without noise. She keeps the line splendidly supple as well as strong*» / «Вона грає майже винятково пальцями й кистями, і результатом є звук без шуму. Вона зберігає лінію напрочуд гнучкою і водночас сильною» (цит. за: Summers, 2007, p. 517). Важливо, що така характеристика виникла не у зв'язку зі спеціальним наслідуванням клавесина, а як опис її загального фортепіанного стилю. Саме тому вона набуває особливої ваги у контексті виконання Ж.-Ф. Рамо: її інтерпретації були не про відмову від природи рояля, а про специфічну культуру атаки, артикуляції та ведення лінії, яка дозволяла почути твори для клавесину у новому обличчі. Показовою є й оцінка самого Дж. Саммерса, який називає записи

Ж.-Ф. Рамо М. Мейєр «*probably the best version on the piano*» / «імовірно, найкращою фортепіанною версією» (там само).

Кульмінацією багаторічного звернення М. Мейєр до музики Ж.-Ф. Рамо став записаний восени 1953 року для *Les Discophiles Français* монографічний цикл, уперше виданий 1954 року. Офіційна сторінка перевидання *Rameau: The Keyboard Works* компанії *Warner Classics* не лише підтверджує цю хронологію, а й безпосередньо визначає історичну роль піаністки: М. Мейєр «*played a key role in reviving Baroque keyboard music, and especially the works of Rameau*» / «відіграла ключову роль у відродженні барокової клавірної музики, особливо творчості Рамо» (Warner Classics, 2014a), а у французькій версії офіційного видання, ми бачим отаку характеристику: «*Ce qui surprend dans son Rameau, c'est cette plénitude, cette sensualité chatoyante, même dans la poésie nostalgique (Le rappel des oiseaux), ou flamboyante (Les sauvages), le sens des équilibres et des perspectives, les variations de lumières qui montrent un usage savant de la pédale*» / «У її Рамо вражає ця повнота, ця мерехтлива чуттєвість, і в ностальгійній поезії (*Le rappel des oiseaux*), і в полум'яній яскравості (*Les sauvages*), відчуття рівноваги й перспективи, зміни світла, що засвідчують майстерне використання педалі» (Warner Classics, 2014b). Особливо промовистим є подальше визначення просторової якості її звучання: «*On peut toucher l'air entre les notes de son Rameau, le voir vibrer. Et par-dessus tout, l'évidence du discours*» / «Повітря між нотами її Рамо можна майже відчутти на дотик, побачити, як воно вібрує. І понад усе – природна очевидність музичного висловлювання» (там само). Не менш важливим у контексті співвідношення фортепіанної та клавесинної традицій є наступне спостереження: «*Elle crée sur le clavier du piano un équilibre qui n'est pas opposé à celui d'un claveciniste. Par-delà les époques et les factures, le Rameau de Marcelle Meyer est aussi naturel, aussi offert que celui de Scott Ross*» / «На клавіатурі фортепіано вона створює рівновагу, яка не протистоїть рівновазі клавесиніста. Попри відмінність епох та інструментобудівних традицій, Ж.-Ф. Рамо Марсель Мейєр є таким само природним і так само безпосередньо відкритим слухачеві, як Рамо Скотта Росса» (там само).

Таким чином, фортепіанне прочитання М. Мейєр постає не як компромісна заміна історичного інструмента, а як самостійна виконавська модель, здатна

існувати паралельно з клавесинною традицією. Показово, що в тексті офіційної сторінки видання ця співвіднесеність двох підходів безпосередньо пов'язується з подальшим зверненням О. Таро до Ж.-Ф. Рамо: *«C'est bien ce mystère d'une dissemblance fraternelle qui nous interroge aujourd'hui encore et a conduit Alexandre Tharaud à ne pas craindre d'oser Rameau au piano»* / «Саме ця таємниця братньої несхожості й сьогодні продовжує ставити перед нами запитання та спонукала Олександра Таро не боятися наважитися виконувати Рамо на фортепіано» (там само). Особливо цікавим є зауваження рецензента у статті *«Les Introuvables de Marcelle Meyer. Œuvre de Rameau, Couperin, Scarlatti, Rossini»*, опублікованій у *Le Monde* 8 грудня 1994 року з нагоди перевидання записів піаністки: *«Certains clavecinistes feraient bien d'entendre la leçon»* / «Деяким клавесиністам варто було б почути цей урок» (*Le Monde*, 1994).

Особливо важливим свідченням безперервності започаткованої М. Мейєр фортепіанної інтерпретації творів Ж.-Ф. Рамо для клавесина є творчість Олександра Таро, який в інтерв'ю *Le Monde* 2019 року *«Alexandre Tharaud : “J'ai joué la musique française plus que tout autre pianiste français”*», повертаючись до свого першого запису Ж.-Ф. Рамо, здійсненого вісімнадцятьма роками раніше, безпосередньо пов'язує власне захоплення цією музикою із записами М. Мейєр. Знайомство з її виконанням повного циклу сюїт він визначає словами *«J'avais eu un coup de foudre»* / «я відчув миттєве захоплення», а головною рисою, яку прагне зберегти у власній інтерпретації, називає *«ce sentiment d'urgence qui caractérise son jeu, comme si l'encre de la partition n'était pas encore sèche»* / «це відчуття невідкладності, що характеризує її гру, ніби чорнило партитури ще не встигло висохнути» (Roux, 2019). Виконавський досвід М. Мейєр виявився не лише історичним документом французького піанізму першої половини ХХ століття, а живою традицією, яка безпосередньо вплинула на сучасне фортепіанне прочитання клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо.

Поряд із масштабним проєктом М. Мейєр у французькому піанізмі середини ХХ століття існувала й інша, антологічна модель звернення до клавесинної спадщини композитора. Її репрезентував Р. Казадезюс (1899–1972) – вихованець Паризької консерваторії, піаніст і композитор, тісно пов'язаний із М. Равелем та французькою виконавською культурою першої половини ХХ століття (Muller &

Casadesus family, n.d.). 30 квітня 1952 року у нью-йоркській студії *Columbia 30th Street* він записав чотири твори Ж.-Ф. Рамо: «*Gavotte*», «*Le Rappel des oiseaux*», «*Les Niais de Sologne*» та «*Les Sauvages*». Усі вони були видані на платівці *Columbia ML 4695* разом із сонатами Д. Скарлатті (*The Interpreter and His Discography, n.d.*). Сам принцип такого поєднання, як ми побачили на численних прикладах підрозділу 1.2., був показовим для фортепіанного відтворення старовинної музики середини століття. На відміну від М. Мейєр, яка невдовзі звернулася до масштабного монографічного представлення Ж.-Ф. Рамо, Р. Казадезюс включає творчість композитора до ширшого клавірного канону XVIII століття. Водночас вибір саме *Le Rappel des oiseaux*, *Les Niais de Sologne*, *Les Sauvages* і варіаційної *Gavotte* виявляє тяжіння до найбільш характеристичних, образно яскравих і віртуозних сторінок композитора. Показово й те, що ці виконання не залишилися лише документом своєї доби: вони неодноразово перевидавалися на *Philips* і *Sony Classical*, а чотири записи Ж.-Ф. Рамо й сьогодні представлені в цифровому обігу як окремий цикл, що засвідчує сталість їхньої присутності у фонографічному каноні (там само).

На тлі розширення звукозаписної практики змінювалися й принципи нотної редакції клавірної спадщини Ж.-Ф. Рамо. Однією з ключових постатей цього процесу став Ервін Р. Якобі, музикознавець і редактор, для якого звернення до музики XVIII століття мало не лише суто текстологічний характер. У рецензії на підготовлене Е.Р. Якобі шеститомне видання *Jean-Philippe Rameau: Complete Theoretical Writings* Ч. Б. Пол зазначає, що професійний досвід дослідника включав «*the study of the harpsichord with Wanda Landowska and theory with Paul Hindemith*» / «вивчення клавесина у Ванди Ландовської та теорії у Пауля Хіндемита», а його широка обізнаність з історією музики XVIII століття робила його «*eminently qualified to edit Rameau's writings*» / «винятково підготовленим до редагування праць Рамо» (Paul, 1974, p. 149).

У 1958 році видавництво *Bärenreiter* опублікувало під редакцією Е.Р. Якобі повне видання *Pièces de clavecin* (BA 3800), що стало одним із найважливіших етапів модерного освоєння клавірної спадщини Ж.-Ф. Рамо. Вже сучасна видання рецензія R. D. у журналі *Music & Letters* 1959 року починалася показовим твердженням: «*This volume gives us, for the first time, a definitive edition of Rameau's*

keyboard music. The editing has been remarkably well done» / «Цей том уперше дає нам остаточне видання клавірної музики Рамо. Редакторську роботу виконано надзвичайно добре» (R. D., 1959, p. 301). Особливо важливою для розуміння принципів Е.Р. Якобі є наступна оцінка рецензента: «*The first requirement of good editing is to make clear in the preface the editor's chosen principles; and this has been done, so that the reader knows exactly where he stands and can be sure of what Rameau wrote»* / «Перша вимога належного редагування це чітко викласти у передмові обрані редактором принципи; тут це зроблено так, що читач точно розуміє свою позицію і може бути певним у тому, що саме написав Рамо» (там само).

Саме ця настанова на максимально чітке розмежування авторського тексту й редакторського втручання простежується безпосередньо в нотному виданні. Е.Р. Якобі максимально наближається до оригіналу набором нотного тексту, вводить до нього авторські передмови, виконавські пояснення, таблиці орнаментики та факсимільні матеріали. Так, у виданні збірки 1724 року повністю відтворено трактат Ж.-Ф. Рамо *De la mécanique des doigts sur le clavecin* паралельно французькою, німецькою та англійською мовами. Безпосередньо за ним подано факсиміле авторської таблиці орнаментів, а також пояснення до неї трьома мовами. Таким чином, виконавець отримував не лише відредагований нотний текст, а цілий комплекс першоджерел, необхідних для розуміння його історичної виконавської мови.

Особливо виразно редакторська позиція Е.Р. Якобі розкривається у передмові до окремого видання *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* 1959 року. Характеризуючи повне Bärenreiter-видання, частиною якого був цей випуск, редактор зазначає, що воно містить «*detailed notes on bibliography, editing technique and manner of performance, in addition to substantiating the need for this new edition of Rameau's harpsichord music»* / «докладні відомості з бібліографії, редакторської техніки та виконавської практики, а також обґрунтування необхідності нового видання клавесинної музики Рамо» (Jacobi, 1959, p. V). Принципово важливо, що Якобі не прагне перетворити історичну нотацію на систему однозначних сучасних виконавських приписів. Говорячи про орнаменти Ж.-Ф. Рамо, він застерігає, що навіть їхнє повне нотне розшифрування може бути лише «*merely an "indication"»* / «лише “вказівкою”», адже «*tempo, rhythm and duration in the first place determine*

the character of any specific ornament according to its respective function within the musical context» / «насамперед темп, ритм і тривалість визначають характер кожного конкретного орнаменту відповідно до його функції в музичному контексті» (Jacobi, 1959, p. V). Завершальне рішення редактор, услід за старими майстрами, залишає «*to the good taste of the player*» / «доброму смаку виконавця» (там само).

Це положення істотно відрізняє підхід Е.Р. Якобі від значної частини редакторської практики XIX століття. Якщо раніше розшифрування орнаменту нерідко перетворювалося на готовий виконавський рецепт, то тепер історичне джерело не усуває інтерпретаційної свободи, а, навпаки, окреслює її стилістичні межі. Рецензент *Music & Letters*, позитивно оцінюючи збереження авторських знаків і факсимільне відтворення двох таблиць орнаментики Рамо, водночас зауважує: «*But since these tables, though good examples of their kind, give only an approximation to the intended effect, some further explanation of the standard interpretation of such ornaments in Rameau's period would have been a valuable addition*» / «Однак, оскільки ці таблиці, хоч і є добрими зразками такого типу, дають лише приблизне уявлення про передбачуваний ефект, додаткове пояснення загальноприйнятого способу виконання таких орнаментів у добу Рамо було б цінним доповненням» (R. D., 1959, p. 301). Формулюючи головну виконавську складність, автор рецензії зазначає: «*The difficulty for the modern performer is to get these to flow with a natural impetus and emphasis*» / «Трудність для сучасного виконавця полягає в тому, щоб надати цим орнаментам природного руху й акцентуації» (R. D., 1959, p. 302).

Не менш показовим є те, що Е.Р. Якобі не протиставляє історичний клавесин і сучасне фортепіано механічно, а співвідносить їхні виконавські засоби за функцією. Пояснюючи один із прикладів *liaison* у таблиці Ж.-Ф. Рамо, він пише: «*the effect to be attained is identical with that obtained on the modern pianoforte by the designation "Ped.", though upon the harpsichord this "pedal effect" may (and can) be achieved by finger action alone*» / «ефект, якого слід досягти, тотожний тому, що на сучасному фортепіано позначається "Ped", однак на клавесині цей "педальний ефект" може бути досягнутий лише дією пальців» (Jacobi, 1959, p. V). Така аналогія особливо важлива в контексті проблеми фортепіанного виконання

Ж.-Ф. Рамо: йдеться не про буквальне наслідування тембру або механіки клавесина, а про пошук інструментально різних засобів реалізації спорідненої музичної функції.

Джерелознавчий характер видання простежується й безпосередньо в нотному тексті. Е.Р. Якобі не приховує розбіжностей між ранніми друками: у тих випадках, де вони існують, варіанти першого видання виносяться під основний текст і співвідносяться з відповідними місцями цифровими позначками. Це добре видно, зокрема, в *Allemande* та *Courante* зі збірки 1724 року. У *Nouvelles Suites* збережено також повний авторський текст *Remarques sur les Pièces de ce Livre, & sur les differens genres de Musique*, де сам Ж.-Ф. Рамо розмірковує про виконавську техніку, темп, характер окремих п'єс, енгармонізм, хроматику та темперацію. Авторський коментар перестає бути факультативним історичним додатком і входить до самого простору виконавської роботи з твором.

Показово, що сучасний рецензент особливо відзначив саме цю рису: «*Rameau's prefaces are printed in full: an invaluable inclusion*» / «Передмови Рамо надруковано повністю: це неоціненне доповнення» (R. D., 1959, p. 302), завершивши оцінку видання словами: «*Dr. Jacobi and his publisher have done us an admirable service*» / «доктор Якобі та його видавець зробили нам неоціненну послугу» (там само).

Робота над сольним клавесинним корпусом не залишилася для Е.Р. Якобі одиничним проєктом. У 1961 році він підготував для *Bärenreiter* окреме видання *Pièces de clavecin en concerts*, продовживши той самий принцип повернення до первинного тексту, авторських пояснень і факсимільних джерел (Rameau, 1961). Тому видання 1958–1961 років доцільно розглядати вже не як окремі редакторські акції, а як послідовну програму нового прочитання клавірної спадщини Ж.-Ф. Рамо. Її подальшим продовженням стала й суто музикознавча діяльність Е.Р. Якобі: у статті *Rameau and Padre Martini: New Letters and Documents* 1964 року він звернувся до архівних матеріалів у Болоньї, Парижі та Відні й показав, що майже половина з відомих тридцяти листів відповідного корпусу до того часу залишалася неопублікованою, а частина раніше виданих документів містила помилки й пропуски (Jacobi, 1964, pp. 452–453). У 1967–1972 роках ця джерелознавча лінія отримала масштабне завершення у шеститомному *Complete*

Theoretical Writings of Jean-Philippe Rameau edited by Erwin R. Jacobi (Rameau, 1967–1972).

Таким чином, значення редакцій Е.Р. Якобі полягає не лише в тому, що вони зробили клавірний корпус Ж.-Ф. Рамо доступним у сучасному нотному наборі, змінилася сама функція редактора: він дедалі менше виступає посередником, який «перекладає» старовинний текст мовою сучасного виконавця, і дедалі більше стає дослідником, що відкриває виконавцеві доступ до сукупності історичних джерел, авторських пояснень та варіантів тексту. При цьому історична обґрунтованість не перетворюється у Е.Р. Якобі на виконавську догму: таблиця орнаментів залишається «вказівкою», остаточна реалізація залежить від темпу, ритму, контексту й «доброго смаку» музиканта. Саме ця рівновага між вірністю джерелу та відповідальністю інтерпретатора робить редакторську програму Е.Р. Якобі важливим етапом переходу від модернізованих редакцій XIX – початку XX століття до принципів історично орієнтованого виконавства другої половини XX століття.

До цієї редакторської лінії *Bärenreiter* повернулося майже через півстоліття. У 2004 році видавництво здійснило нове тритомне видання *Pièces de clavecin: Nouvelle édition intégrale / New Edition of the Complete Keyboard Works* під редакцією З. Рампе. Якщо праця Е.Р. Якобі 1958–1961 років стала важливим етапом повернення до авторського тексту й історичних джерел, то нова редакція засвідчила подальше розширення самого уявлення про клавірний корпус Ж.-Ф. Рамо у третьому томі клавірну версію *Les Indes galantes*, зроблену ще самим композитором.

На початку 1960-х років одним із наймасштабніших звернень до клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо став звукозаписувальний проєкт Югетт Дрейфюс (1928-2016). Важливим джерелом для реконструкції її творчого шляху є п'ятичастинна серія її учениці С. Гордон-Марк *The Life of French Harpsichordist Huguette Dreyfus*, опублікована 2023 року в журналі *The Diapason Gordon-Mark*, (2023a, 2023b, 2023c, 2023d, 2023e). Уже на початку першої статті характеризує Ю. Дрейфюс як «*the most important harpsichordist of her generation in France*» / «найважливішу клавесиністку свого покоління у Франції» (Gordon-Mark, 2023a).

Виконавська генеалогія Ю. Дрейфюс безпосередньо пов'язувала нове покоління французьких клавесиністів із попереднім етапом відродження інструмента. Після навчання в Парижі вона регулярно відвідувала літні класи вже згадуваного у нашому дослідженні Р. Джерліна, який став єдиним клавесинним *maître* для Ю. Дрейфюс. Сама Ю. Дрейфюс згадувала про Р. Джерліна: «*Gerlin was extremely meticulous*» / «Джерлін був надзвичайно прискіпливим», особливо підкреслюючи його увагу до якості звуку, туше, аплікатури та аналізу твору. Визначальним принципом його педагогіки було те, що «*Above all, the fingering had to be adapted to the interpretation, that is to say, to the musical phrase*» / «Насамперед аплікатура мала бути пристосована до інтерпретації, тобто до музичної фрази» (цит. за: Gordon-Mark, 2023a). Основу репертуару класу становили Бах, Рамо, Куперен і Скарлатті – саме ті композитори, які згодом посіли центральне місце у концертних програмах Ю. Дрейфюс.

Особливо показовою є еволюція інструментарію Ю. Дрейфюс, що відбиває ширші зміни клавесинного виконавства середини ХХ століття. Її перший досвід був пов'язаний із *clavecin modern* фірми *Pleyel* і *Neupert*. Наприкінці 1957 – на початку 1958 року у розпорядженні виконавиці з'явився двомануальний клавесин, який тоді вважали оригінальним інструментом Ніколя Бланше ХVІІІ століття⁸. Різниця в атаці після модерних клавесинів була настільки відчутною, що Ю. Дрейфюс спочатку не знала, як пристосуватися до нового інструмента: «*This historical instrument was a good teacher for me. It completely changed my touch*» / «Цей історичний інструмент став для мене добрим учителем. Він повністю змінив моє туше» (цит. за: Gordon-Mark, 2023b).

Саме в цьому контексті особливого значення набуває її ранній запис Ж.-Ф. Рамо для *Valois – Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* (MB 920), здійснений у Копенгагені навесні 1960 року. Запис виконувався ще не на старовинному клавесині й не на його точній історичній копії, а на сучасному датському *Bengaard* із педальною системою перемикання регістрів. Проте вибір був уже принципово іншим за логікою: М. Бернстайн і сама Ю. Дрейфюс вважали, що серед доступних сучасних інструментів саме *Bengaard* найбільше

⁸ Пізніше інструментознавча експертиза встановила, що цей клавесин не був виготовлений Н. Бланше або його майстернею й являв собою пізнішу реконструкцію з використанням матеріалів ХVІІІ століття (Gordon-Mark, 2023e).

наближається звучанням до старовинного клавесина. Тогочасна французька преса відповідно називала його «*an excellent modern harpsichord of Danish fabrication*» / «чудовим сучасним клавесином данського виробництва» (цит. за: Gordon-Mark, 2023b). Отже, *clavecin moderne* тут ще зберігається конструктивно, але критерій його оцінювання вже змінюється: важливою стає не розширеність технічних можливостей сама по собі, а ступінь наближення до історичного звукового образу.

Наступний крок відбувся вже у 1962 році, коли Ю. Дрейфюс розпочала багаторічну співпрацю з паризьким майстром і реставратором К. Мерсьє-Ітьє. Відреставрований ним оригінальний клавесин *Henri Hemsch* 1754 року став її улюбленим інструментом для концертів, літніх академій і звукозаписів. Таким чином, упродовж дуже короткого періоду її виконавська практика пройшла шлях від модерних *Pleyel* і *Neupert* через пошук історичного тембрового ідеалу на *Bengaard* до систематичної роботи з оригінальним французьким клавесином XVIII століття (там само). У цьому сенсі біографія Ю. Дрейфюс майже буквально відтворює загальний напрям клавесинного відродження середини XX століття – від модернізованої конструкції до дедалі глибшого врахування історичної органології.

Інтерес Ю. Дрейфюс до Ж.-Ф. Рамо не обмежився сольним репертуаром. У 1963 році *Valois* видало *Pièces de clavecin en concerts*, записані нею разом із флейтистом Крістіаном Ларде та виконавцем на віолі да гамба Жаном Ламі (Gordon-Mark, 2023b). Платівка охоплювала всі п'ять концертів і наступного року була відзначена *Grand Prix de l'Académie du Disque Français* та *Grand Prix des Discophiles* (там само).

Значення Ю. Дрейфюс, однак, вийшло далеко за межі власних записів. Масштаб педагогічного авторитету Ю. Дрейфюс особливо виразно характеризує С. Гордон-Марк у третій частині серії *The Life of French Harpsichordist Huguette Dreyfus: Les Lis naissans*: «*By the 1980s, it had become customary for harpsichordists and organists from all over the world to come to France or the Netherlands to study and perfect their technique with Huguette Dreyfus, Kenneth Gilbert, and Gustav Leonhardt*» / «До 1980-х років для клавесиністів та органістів з усього світу стало звичною практикою приїздити до Франції або Нідерландів, щоб навчатися й вдосконалювати свою техніку у Ю. Дрейфюс, К. Гілберта та Г. Леонгардта»

(Gordon-Mark, 2023c). У завершальній частині серії Гордон-Марк підсумовує цю сторону її спадщини: «*Huguette's most important legacy may have been the indelible imprint she left on the performers she taught*» / «найважливішою спадщиною Югетт, можливо, став незгладний слід, який вона залишила у виконавцях, яких навчала» (Gordon-Mark, 2023e).

Таким чином, місце Ю. Дрейфюс в історії сучасного виконання Ж.-Ф. Рамо визначається одразу кількома взаємопов'язаними чинниками. Через Р. Джерліна вона успадкувала традицію, генетично пов'язану з В. Ландовською; її ранні записи Рамо стали одним із масштабних звукозаписних проєктів початку 1960-х років; власна інструментальна практика демонструє поступовий рух від *clavescin moderne* до історично орієнтованої органології; а педагогічна діяльність передала цей досвід наступному поколінню виконавців. Саме тому Ю. Дрейфюс доцільно розглядати не лише як одну з визначних інтерпретаторок Ж.-Ф. Рамо, а як перехідну постать між двома етапами клавесинного відродження XX століття.

Іншу модель приблизно того самого періоду репрезентують записи британського клавесиніста Джорджа Малкольма (1917-1997). Про масштаб його музичного авторитету свідчить, зокрема, оцінка А. Шиффа, який у юності отримував від Дж. Малкольма виконавські поради, а згодом неодноразово виступав із ним. У меморіальному висловлюванні, наведеному архівом Balliol College, А. Шифф згадував: «*George Malcolm was a great musician, a renaissance man, a wonderful human being*» / «Джордж Малкольм був великим музикантом, людиною ренесансного масштабу, чудовою людиною» (Schiff, цит. за: Balliol College Archives & Manuscripts, 2017). Далі піаніст особливо підкреслював вплив Дж. Малкольма на розвиток хорової та інструментальної музики й називав себе одним із тих, кому пощастило перейняти його знання, широку культуру та бездоганний смак (там само). Його масштабний цикл творів Ж.-Ф. Рамо був виданий фірмою Argo 1967 року у двоплатівковому комплекті *Rameau: Works for Harpsichord* (Malcolm, 1967). Архів Балліол-коледжу, де зберігаються матеріали музиканта, характеризує це видання як «*the complete harpsichord music of Rameau, played on a Goff harpsichord*» / «повну клавесинну музику Рамо, виконану на клавесині Гоффа» і там само зазначено, що впродовж 1950–1960-х років Малкольм віддавав перевагу інструментам лондонського майстра Томаса Гоффа.

Інструменти Гоффа належали до типу модернізованого клавесина (*revival harpsichord*) (Lewis, 2017): це були великі двомануальні інструменти з металевою рамою, складною системою реєстрів і педальним керуванням, яке давало змогу швидко змінювати реєстрові комбінації без відриву рук від клавіатури та створювати виразні темброво-динамічні контрасти (Baroque Music, n.d.).

На відміну від поступового руху Ю. Дрейфюс до історичного звукового ідеалу, Дж. Малкольм значною мірою розкривав саме специфічні можливості сучасного клавесину. Н. Кеньон у рецензії *The World of George Malcolm CD review – nostalgic harpsichord heaven* характеризує його інструмент Гоффа як «*a multicoloured engine of dramatic and brilliant effects*» / «багатобарвний механізм драматичних і блискучих ефектів» (Kenyon, 2017), підкреслюючи жорстку ритмічну енергію виконання та швидкі зміни реєстрів. Така естетика істотно відрізнялася від тієї органологічної та виконавської моделі, що невдовзі утвердиться в історично орієнтованому русі.

Поряд із великими циклами Ю. Дрейфюс і Дж. Малкольма на початку 1970-х років дедалі виразніше заявляє про себе покоління клавесиністів, чия концертна практика була пов'язана з історичними копіями інструментів. Показовою в цьому контексті є постать Ю. Гремі-Шоляк. У 1971 році вона записала платівку *Rameau par Huguette Grémy-Chauliac: Pièces pour le clavecin* (Grémy-Chauliac, 1971), до якої увійшли «*Prélude*», «*Allemande*», «*Courante*», «*Sarabande*», «*Gavotte et doubles*», «*Tambourin*», «*La Poule*», «*Musette et rondeau*», «*Le Rappel des oiseaux*», «*Les Tourbillons*», «*La Dauphine*», «*Les Tendres Plaintes*», «*Les Sauvages*». Її постать важлива, однак, не лише в дискографічному сенсі, а й як безпосереднє свідчення зміни органологічних та виконавських орієнтирів французького клавесинізму цього періоду. Згадуючи своє перше знайомство з клавесином у 1958–1959 роках, Ю. Гремі-Шоляк зазначала, що це був *Pleyel* – модернізований інструмент, пов'язаний із традицією В. Ландовської, з металевою конструкцією та сімома педалями. Водночас виконавиця підкреслювала, що саме в цей час лише розпочиналися пошуки нових підходів як до інтерпретації старовинної музики, так і до самої техніки гри на клавесині. Згадуючи власну участь у цьому процесі, вона зазначала: «*J'ai été une des premières à rechercher la technique si particulière du toucher du clavecin avec ses doigtés spécifiques anciens*» / «Я була однією з

перших, хто почав досліджувати особливу техніку клавесинного туше з властивою їй старовинною аплікатурою» (Costantino & Desestré, 2025). Показовим результатом цієї переорієнтації стало звернення до історичних моделей інструмента. У 1969 році Ю. Бедар виготовив для Ю. Гремі-Шоляк нову копію клавесина *Ruckers* 1646 року, *ravalé* П. Таскеном у 1780 році. Сама виконавиця характеризувала його як «чудову нову копію історичного інструмента» (там само)

Особливого значення постать Ю. Гремі-Шоляк набуває у зв'язку з наступним поколінням клавесиністів: саме в її класі консерваторії м. Ніцца навчався Скотт Росс. У рецензії на 34-дискове видання *Domenico Scarlatti: Intégrale des sonates pour clavecin* Б. Бейн наводить його слова з інтерв'ю 1986 року: «*Ma facilité est due à mon professeur du Conservatoire de Nice, Huguette Grémy-Chauliac, qui m'a fait acquérir une technique de manière rationnelle. C'est un cadeau pour la vie qu'elle m'a fait là!*» / «Своєю виконавською легкістю я завдячую моїй викладачці консерваторії м. Ніцца Югетт Гремі-Шоляк, яка допомогла мені опанувати техніку раціональним способом. Це був подарунок на все життя!» (Ross, 1986, цит. за: Beune, 2014).

Окрему лінію в цьому процесі репрезентує Г. Леонгардт, чия виконавська діяльність стала одним із визначальних чинників формування історично орієнтованого напрямку. Б. Шерман, окреслюючи його місце у клавесинному мистецтві XX століття, називає Леонгардта «*the most influential harpsichordist of our time*» / «найвпливовішим клавесиністом нашого часу» (Sherman, 1997, p. 194). Дослідник пов'язує з Г. Леонгардтом та його нідерландським оточенням: Ф. Брюггеном, братами Кёйкенами, А. Білсмою, формування у 1950–1960-х роках нового підходу до виконання барокової музики, в якому механістичній рівності попередніх десятиліть протиставлялися метрична ієрархія та «мовна» природа музичної фрази (Sherman, 1997, pp. 193–194).

Ще 1955 року у Відні Г. Леонгардт здійснив запис усіх п'яти *Pièces de clavecin en concerts* Ж.-Ф. Рамо разом зі скрипалем Ларсом Фрюденом та Ніколаусом Арнонкурор на віолі да гамба; наступного року платівка була видана *Vanguard Bach Guild* (Leonhardt et al., 1956). До цього самого циклу він повернувся у січні 1971 року в Амстердамі, вже разом із Ф. Брюггеном, С. Кёйкеном та В. Кёйкеном (Leonhardt et al., 1971). Між двома записами припадає саме той

період, коли історично орієнтоване виконавство переходило від окремих пошуків до більш цілісної системи роботи з інструментом, артикуляцією та стилем.

Важливо, що власну історично орієнтовану позицію Г. Леонгардт не трактував як систему жорстких приписів. Обговорюючи, зокрема, *overlegato*, міру артикуляційних відхилень та залежність виконавського рішення від конкретного інструмента й акустики, він застерігав: «*one should not make a rule*» / «не слід встановлювати правило» (Sherman, 1997, p. 198). Для Г. Леонгардта історичне знання мало не механічно визначати виконавський прийом, а формувати музичну уяву, з якої вже народжується відповідне технічне рішення. Саме тому, говорячи про старовинну аплікатуру, він підкреслював небезпеку зворотної логіки: історичні виконавці добирали аплікатуру заради певного артикуляційного ефекту, тоді як сучасний музикант нерідко намагається механічно відтворити аплікатуру і лише потім вгадати закладений у ній ефект (Sherman, 1997, p. 199).

Безпосередньо з проблемою історичного інструментарію Леонгардт пов'язував подальше поглиблення інтерпретації. В інтерв'ю він зазначав, що відтворення французьких, італійських і німецьких типів клавесина дало змогу дедалі виразніше відчувати, як специфіка конкретного інструмента могла впливати на саме мислення композитора: музика, що на одному клавесині залишалася невиразною або навіть «тьмяною», на відповідному історичному типі могла раптом ожити. Узагальнюючи цей досвід, Г. Леонгардт формулював: «*an instrument of the composer's period and country is certainly the best*» / «інструмент доби й країни композитора, безперечно, є найкращим» (Sherman, 1997, p. 203).

Таким чином, два записи *Pièces de clavecin en concerts* фіксують не лише два етапи дискографії самого Г. Леонгардта, а й значно ширшу трансформацію європейського клавесинного виконавства: від раннього етапу пошуків середини 1950-х років до сформованої на початку 1970-х історично орієнтованої моделі, в якій звернення до інструмента доби поєднувалося не з догматичним відтворенням окремих прийомів, а з переосмисленням самої логіки виконавської інтерпретації.

В американській клавесинній традиції важливою передумовою переходу до історично орієнтованої моделі стала діяльність Ральфа Кіркпатріка (1911–1984). Навчаючись на початку 1930-х років у В. Ландовської та водночас звертаючись до інших європейських музикантів і джерел, він прагнув виконувати старовинну

клавирну музику «*in a manner as close as possible to what could be ascertained of the intentions of the composers*» / «у спосіб, максимально наближений до того, що можна було встановити щодо намірів композиторів» (Kirkpatrick, 1983, p. 34). Пізніше появу нових інструментів Hubbard & Dowd Кіркпатрік безпосередньо пов'язував зі зміною власної виконавської техніки: вони дали йому змогу відмовитися від «*fancy registrations*» та розвинути «*a vocabulary of articulation that far exceeded anything I had before possessed*» / «словник артикуляції, що значно перевершував усе, чим він володів раніше» (Kirkpatrick, 1983, p. 38).

Серед учнів Р. Кіркпатріка в Єльському університеті на початку 1950-х років був А. Фуллер, який водночас вивчав музичну теорію у П. Гіндеміта, 1954 року здобув ступінь магістра, а від 1964 року був професором *Juilliard School* (Kirkpatrick, 2014, p. 118). Для нас особливо цікавою є причетність А. Фуллера до трансформації клавесинобудування у США. У монографії Л. Палмера *Harpsichord in America: A Twentieth-Century Revival* наведено спогад Ф. Хаббарда – американського клавесинобудівника й дослідника історичних інструментів, який разом із В. Даудом став одним із провідних діячів нового напрямку американського клавесинобудування. До заснування власної майстерні Ф. Хаббард проходив практику у фірмі *Dolmetsch* в Англії, а згодом працював із майстром Г'ю Гофом, вивчаючи старовинні інструменти та історичні джерела, 1949 року разом із В. Даудом він відкрив майстерню в Бостоні (Palmer, 1993, pp. 138–139). Саме про перші чотири інструменти цієї майстерні Ф. Хаббард згадував: «*Even so, we did manage to lay down four harpsichords which were epoch making in the simple fact that we were attempting to follow old models*» / «Попри все, нам удалося розпочати будівництво чотирьох клавесинів, які стали епохальними вже через сам той факт, що ми намагалися наслідувати старовинні моделі» (Hubbard, цит. за: Palmer, 1993, p. 139). Другий із цих інструментів, побудованих за зразком одно-мануального клавесина Й. Руккерса 1637 року, належав саме А. Фуллеру. Водночас Ф. Хаббард не ідеалізував ці ранні спроби: подальше вивчення старовинних інструментів показало, наскільки ще суттєво вони відхилялися від історичної практики, однак, за його словами, «*at least we had been the first to set foot on the new path*» / «принаймні ми першими ступили на новий шлях (там само).

Згодом А. Фуллер опинився серед перших власників і нових інструментів *Hubbard & Dowd*, а Л. Палмер пише про Л. Баггера, Т. Данна, А. Фуллера, Д. Фуллера та Р. Кіркпатріка, як «*a trend-setting crew of younger harpsichordists*» / «групою молодих клавесиністів, які визначали нові тенденції» (Palmer, 1993, p. 139). Подальшу еволюцію американського клавесинобудування дослідник формулює ще виразніше: «*Professional concepts of what constituted a proper harpsichord were changing radically*» / «Професійні уявлення про те, яким має бути належний клавесин, радикально змінювалися», характеризуючи послідовне повернення В. Дауда до параметрів старовинних конструкцій, він підсумовує: «*Step by step he was reinstating the practices of the past*» / «Крок за кроком він відновлював практики минулого» (Palmer, 1993, p. 140).

Саме на цьому тлі платівка А. Фуллера *Pièces de clavecin*, видана *Nonesuch* у 1973 році (Н-71278), постає не ізольованим зверненням до Ж.-Ф. Рамо, а частиною значно ширшого американського руху до переосмислення історичного інструмента. До її програми увійшла Сюїта мі мінор 1724 року, а також окремі п'єси різних клавесинних збірок композитора: «*La Dauphine*», «*Menuets*», «*L'Entretien des Muses*», «*La Poule*», «*L'Enharmonique*» та «*Les Cyclopes*» (Fuller, 1973). Показово, що й сам запис було здійснено на сучасному двомануальному клавесині В. Дауда, конструкція якого була орієнтована на французькі інструменти П. Таскена, він мав два 8-футові та один 4-футовий регістри (Gilmore, 1973, p. 86). Таким чином, запис репрезентував не одну окрему сюїту, а досить широкий зріз клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо, поєднуючи розгорнутий сюїтний цикл із його найбільш характерними жанрово-програмними п'єсами. Ще 1972 року А. Фуллер заснував *Aston Magna Foundation*, до складу якої входив ансамбль ранньої музики під його керівництвом; згодом, 1985 року, він створив *Helicon Foundation*, ансамбль якої вже спеціально виступав на «*original instruments*» / «оригінальних інструментах» (Kirkpatrick, 2014, p. 118). Отже, диск з творами Ж.-Ф. Рамо 1973 року належить до періоду, коли для А. Фуллера історична органологія поступово ставала не окремим експериментом, а складником цілісної виконавської позиції.

Уже окреслений на прикладі Р. Вейрона-Лакруа рух французького клавесинного виконавства до історичного інструментарію отримав безпосереднє

продовження у звукозаписній практиці наступного покоління. Показовою в цьому контексті є постать Б. Одебур – учениці класу М. де Лакур у Паризькій консерваторії, яка у 1974 році видала платівку *Le clavecin de Rameau* (Haudebourg, 1974) з яскравою антологією творів композитора. Проте принциповою особливістю запису став сам інструмент: на лицьовій стороні оригінального видання його органологічну ідентичність винесено поруч з ім'ям виконавиці – «*clavecin de Henri Hemsch fait à Paris en 1751*» / «клавесин Анрі Емша, виготовлений у Парижі 1751 року» (Haudebourg, 1974). Таким чином, історичний клавесин був представлений слухачеві не як другорядна технічна деталь, а як один із концептуальних маркерів самого проекту.

Вибір інструмента Ж.-А. Емша набуває додаткового сенсу саме у зв'язку з Ж.-Ф. Рамо. За матеріалами Musée de la musique, Жан-Анрі Емш належав до найпомітніших паризьких майстрів середини XVIII століття; його інструменти вирізнялися «*une construction extrêmement soignée*» / «надзвичайно ретельною конструкцією, а до сьогодні збереглися лише чотири підписані ним клавесини» (Musée de la musique – Philharmonie de Paris, n.d.). Також, серед його клієнтів був Александр Ле Ріш де Ла Пуплін'єр меценат Ж.-Ф. Рамо. Тому запис Б. Одебур на Hemsch 1751 створював не лише загальну «історичну» відповідність інструмента репертуару, а й конкретний зв'язок із паризьким музичним середовищем, у якому функціонувала музика Ж.-Ф. Рамо.

Наступним важливим етапом звукозаписної інтерпретації клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо став тритомний проєкт Тревора Піннока (нар. 1946) для британської фірми CRD, здійснений упродовж 1974–1976 років. Біографічна довідка на обкладинці першого тому фіксує основні етапи творчого шляху музиканта: початкову музичну освіту він здобув як хорист Кентерберійського собору, 1966 року заснував свій перший ансамбль під назвою *Galliard Harpsichord Trio*, а в березні 1971 року дебютував у Лондоні. Уже тодішня критика відзначала зрілість молодого клавесиніста: *Daily Telegraph* характеризував його гру як таку, що має «*the authority of an intellectually mature artist*» / «авторитет інтелектуально зрілого митця» (цит. за: Pinnock, 1974), а у *The Times* зазначали, що «*He must certainly have convinced even the hardest harpsichord hater*» (цит. за: Pinnock, 1974). Особливо важливо, що в тій самій довідці зазначено його регулярне звернення до

оригінальних інструментів, а заснований Т. Пінноком 1973 року ансамбль *The English Concert* визначено як колектив, «*dedicated to performing in an historical yet vital way, on authentic instruments*» / «присвячений виконанню в історичній, але водночас живій манері на автентичних інструментах» (Pinnock, 1974). Отже, на момент початку запису циклу Ж.-Ф. Рамо історична орієнтація була вже не випадковим звукозаписним рішенням Т. Піннока, а складовою його сформованої виконавської позиції.

Ця спрямованість поглиблювалася безпосередньо в роки роботи над циклом. Біографічна довідка третього тому зазначає навчання Т. Піннока в *Royal College of Music* та характеризує *The English Concert* як ансамбль, що «*specialises in performing on baroque instruments in original condition*» / «спеціалізується на виконанні на барокових інструментах в оригінальному стані» (Pinnock, 1976). Показовим є й зафіксований там епізод 1975 року: разом із флейтистом С. Престоном та віолістом да гамба Ж. Савалем Т. Піннок здійснив серію з десяти концертів у зв'язку з пересувною виставкою англійських і французьких інструментів XVII–XVIII століть (Pinnock, 1976). Таким чином, робота з історичним інструментом у цей період була для нього не лише теоретичною настановою, а частиною безпосередньої концертної практики.

Уже перша платівка циклу – «*Rameau: Suite in A Minor Suite in E Minor*» (CRD 1010, 1974), була задумана не як окремий альбом: у вихідних даних оригінального видання її прямо визначено як «*the First Volume of a projected Complete Edition of the Works for Solo Harpsichord by Rameau*» / «перший том запланованого повного видання творів Рамо для клавесина соло» (Pinnock, 1974). Наступного року з'явився другий том – *Suite in A Minor (1706) / La Dauphine (1747) / Pièces en Concert (1741)* (CRD 1020; Pinnock, 1975), а 1976 року цикл було завершено платівкою *Suite in D Minor/Major (1724) / Suite in G Major/Minor (c. 1728)* (CRD 1030; Pinnock, 1976). Отже, Т. Піннок від самого початку вибудовував записи як цілісну репрезентацію сольного клавесинного корпусу композитора.

Дуже цікавою деталлю, поряд із послідовним використанням сучасних інструментів, побудованих за історичними моделями: *Taskin, Dulcken i Blanchet*, є окрема вказівка в технічних даних усіх трьох томів: «*Tuning: Unequal*

Temperament» / «настроювання: нерівномірна температура» (Pinnock, 1974, 1975, 1976). Відтак історична орієнтація циклу виявлялася не лише у відтворенні конструктивного типу клавесина, а й у самій організації його звуковисотної системи. Е. Бонд у монографії *A Guide to the Harpsichord* спеціально наголошує на принциповій відмінності між сучасним фортепіано та історичним клавесином: «*How the harpsichord is tuned – not in the equal temperament of the piano, but in systems based on historic practice – is intimately linked to the way the music was written and how it should sound*» / «Те, як наструюється клавесин – не в рівномірній температурі фортепіано, а в системах, заснованих на історичній практиці, – тісно пов'язане з тим, як музика була написана і як вона повинна звучати» (Bond, 1997, р. 11). Дослідниця додає, що саме тому питання температури привертає значну увагу виконавців, організаторів концертів і звукозапису. І саме через послідовне використання *unequal temperament* в усіх трьох томах Т. Піннока цикл стає одним із найбільш промовистих компонентів його історично орієнтованої концепції Ж.-Ф. Рамо.

Знаковою межею в дискографічній історії клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо став 1975 рік, коли славетний С. Росс⁹ здійснив для французької фірми STIL проєкт «*Intégrale des œuvres pour clavecin*» (Ross, 1975). На відміну від антологічного принципу, що передбачав вибір окремих сюїт або характеристичних п'єс, цикл С. Росса охопив «*Premier Livre*» 1706 року, «*Pièces de clavecin*», 1724 року, «*Nouvelles Suites de pièces de clavecin*» 1728 року, «*La Dauphine*» 1747 року та сольні версії частин із «*Pièces de clavecin en concerts*» 1741 року. Також у виданні було окремо зазначено: «*L'enregistrement a été réalisé, en juillet 1975, au château d'Assas sur un clavecin anonyme du XVIIIe siècle*» / «Запис було здійснено в липні 1975 року в замку Ассас на анонімному клавесині XVIII століття» (STIL, 1988). Оригінальна етикетка платівки зберігає каталожний номер та безпосередньо пов'язує виконавця, інструмент і місце запису формулою «*Scott Ross au clavecin, château d'Assas*» (Ross, 1975).

⁹ До здійснення цього проєкту С. Росс уже встиг посісти помітне місце серед молодого покоління клавесиністів. 1971 року він здобув першу премію Міжнародного конкурсу клавесиністів у Брюгге, ставши, за свідченням Л. Палмера, першим виконавцем в історії конкурсу, удостоєним цієї нагороди. Л. Палмер, який висвітлював конкурс для *The Diapason*, згадував Росса як «an extraordinary winner» / «непересічного переможця», а його виконання у відбірковому турі характеризував як «flawless and illuminating» / «бездоганні й проникливі» (Palmer, 1971). До складу журі входили, зокрема, К. Гілберт, Р. Вейрон-Лакруа, Г. Леонхардт та І. Альгрім – музиканти, безпосередньо пов'язані з формуванням історично орієнтованого клавесинного виконавства.

Особливість цього проєкту полягала, однак, не лише в масштабі охопленого репертуару. Повнота корпусу, історичний інструмент і конкретний акустичний простір були поєднані в межах одного послідовного звукозаписного задуму. Якщо в попередніх десятиліттях історично орієнтована органологія поступово входила до практики виконання Ж.-Ф. Рамо – через окремі старовинні клавесини або сучасні інструменти, побудовані за історичними моделями, то в *Intégrale* С. Росса сам факт виконання повного клавесинного корпусу на анонімному інструменті XVIII століття в *Château d'Assas* стає одним із визначальних параметрів проєкту. Відтак *intégrale* постає вже не просто каталогом творів, послідовно перенесених на носій, а спробою репрезентувати клавесинний світ Рамо як цілісне історико-звукове середовище.

Подальша доля запису засвідчує й особливий статус, якого він набув у дискографії композитора. У рекламному матеріалі *STIL*, підготовленому до цифрового перевидання циклу, його вже названо «*La légendaire intégrale des œuvres pour clavecin de Jean-Philippe Rameau par Scott Ross*» / «легендарним повним записом клавесинних творів Жана-Філіппа Рамо у виконанні Скотта Росса». Там само видавець нагадував, що початкове видання являло собою «*un luxueux coffret de quatre disques microsillons, avec livret*» / «розкішний комплект із чотирьох вінілових платівок із буклетом», двічі відзначений академіями звукозапису, а преса неодноразово відзначала його «*qualité exceptionnelle*» / «виняткову якість» (*STIL*, 1988). Саме ця ретроспективна характеристика показова: менш ніж за півтора десятиліття після появи запис С. Росса вже позиціонувався не як один із багатьох релізів творів Ж.-Ф. Рамо, а як канонічний проєкт, до якого слухача повертали як до події в історії клавесинної дискографії.

Постать К. Гілберта (1931–2020) особливо показова для покоління клавесиністів другої половини XX століття, в діяльності яких виконавство дедалі тісніше поєднувалося з дослідженням джерел та редакторською працею. У некролозі К. Гілберта в *Le Monde* М.-О. Ру називає його одним із «*pionniers de la musique baroque*» / «піонерів барокового руху» та підкреслює його особливу прихильність до французької музики, поверненню якої до сучасної виконавської практики він значною мірою сприяв (Roux, 2020). Народжений у Монреалі, К. Гілберт розпочав навчання на фортепіано у чотири роки, згодом студіював у

Монреальській консерваторії фортепіано, гармонію, контрапункт і орган. Саме як органіст він у двадцять один рік здобув *Prix d'Europe*, що відкрило йому можливість продовжити освіту в Європі. У Парижі він працював із Г. Літезом і М. Дюрюфле, відвідував композиційні заняття Н. Буланже, а під час перебування в Академії Кіджана в Сієні навчався у Руджеро Джерліна – саме тоді, за свідченням *Le Monde*, клавесин остаточно став його головним інструментом. Від середини 1960-х років виконавська діяльність К. Гілберта вже розвивалася паралельно з редакторською: 1965 року він розпочав роботу над новим виданням повного клавесинного доробку Ф. Куперена, а його лондонський дебют 1968 року вивів клавесиніста на міжнародну сцену (там само).

Особливість такого поєднання виконавської свободи й дослідницької дисципліни надзвичайно точно сформулював Олів'є Бомон, який прямо називає його одним зі своїх учителів. Характеризуючи педагогічний принцип музиканта, О. Бомон пише, що К. Гілберт умів дати студентам «une “liberté informée”, un jeu rendu libre par la connaissance la plus large possible du répertoire comme de l'instrument» / «“поінформовану свободу” – гру, звільнену завдяки якомога ширшому знанню репертуару та інструмента» (Baumont, 2014). Це дозволяє зрозуміти подальшу роботу К. Гілберта зі спадщиною Ж.-Ф. Рамо не як сукупність окремих записів і редакцій, а як різні напрями діяльності музиканта одного типу – виконавця-дослідника.

Саме на цьому тлі особливого значення набуває звернення К. Гілберта до клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо. У березні 1976 року К. Гілберт здійснив масштабний запис клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо, до якого увійшли *Premier Livre* 1706 року, чотири зрілі сюїти зі збірок 1724 та 1728 років, *La Dauphine* і сольні п'єси 1741 року, пов'язані з *Pièces de clavecin en concerts*. Наступного року запис був виданий *Archiv Produktion* у трьох платівках (Gilbert, 1977), а 1979 року підготував для серії *Le Pupitre* видавництва *Heugel* видання *Pièces de clavecin*. Це видання містило музикологічні коментарі французькою, англійською та німецькою мовами й охоплювало основний корпус сольної клавесинної музики композитора, а також низку інших матеріалів, зокрема клавірні транскрипції з *Les Indes galantes* (Rameau, 1979b).

Саме 1979 року Грем Седлер присвятив цьому маловідомому пласту клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо окреме дослідження *Rameau's Harpsichord Transcriptions from «Les Indes Galantes»*, опубліковане в журналі *Early Music*. Відправною точкою дослідника стає незвична історія самого видання *Les Indes galantes*. Наводячи пояснення Ж.-Ф. Рамо, де писав що публіка залишилася менш задоволеною речитативами, ніж іншими складовими твору, тому він запропонував їй інструментальну музику, доповнену окремими вокальними номерами й хорами, Г. Седлер, однак, уточнює, що критика не обмежувалася речитативами: вона стосувалася також лібрето й частини музичного матеріалу. Відповіддю композитора стало вилучення речитативів і деяких найбільш дискусійних фрагментів та перегрупування решти номерів відповідно до їхніх тональностей у *«quatre grands concerts»* / «чотири концертні сюїти» (Sadler, 1979, p. 18). Масштаб цього прихованого клавесинного корпусу виявляється особливо виразно в наступному висновку дослідника: *«The edition of the Quatre grands concerts thus contains more keyboard music than any other collection by Rameau, and increases the number of his surviving harpsichord pieces by very nearly half»* / «Таким чином, видання *Quatre grands concerts* містить більше клавірної музики, ніж будь-яка інша збірка Рамо, і майже наполовину збільшує кількість його збережених клавесинних п'єс» (Sadler, 1979, p. 19).

Не менш незвичним, на думку Г. Седлера, був спосіб представлення інструментальної музики. Спираючись на передмову самого Ж.-Ф. Рамо, дослідник наголошує, що *«The symphonies are even arranged as harpsichord pieces»* / ««симфонії» навіть перекладені як п'єси для клавесина»; характер використаної в них орнаментики також відповідав клавесинній практиці композитора» (Sadler, 1979, p. 18). Попри можливість залучення інших інструментів для дублювання крайніх голосів, спосіб адаптації, за спостереженням Г. Седлера, свідчить, що майже всі ці перекладення передусім були розраховані на клавірне виконання. Після вилучення кількох винятків дослідник визначає двадцять сім інструментальних номерів, які *«may legitimately be regarded as keyboard pieces in their own right»* / «цілком правомірно можуть розглядатися як самостійні клавірні п'єси» (Sadler, 1979, p. 18). Водночас самі транскрипції в оригінальному виданні не утворювали окремого послідовного циклу, а були нерівномірно розподілені

серед вокальних номерів кожного *concert*. Г. Седлер зауважує, що роздільне перерахування вокальних та інструментальних п'єс із зазначенням сторінок свідчило про можливість їх вільного вилучення з первісного контексту.

Значення цих творів, однак, не обмежується кількісним розширенням клавесинного доробку Ж.-Ф. Рамо. Г. Седлер визначає дві додаткові причини їхньої дослідницької ваги. По-перше, вони дають «*a rare chance to observe Rameau adapting his orchestral idiom to that of the keyboard*» / «рідкісну можливість спостерігати, як Рамо адаптує свою оркестрову ідіоматику до клавірної». По-друге, створені невдовзі після появи *Les Indes galantes*, транскрипції заповнюють хронологічний проміжок між *Nouvelles suites* та подальшими *Pièces de clavecin en concerts* (1741) і *La Dauphine* (1747), дозволяючи простежити розвиток окремих рис клавесинного письма композитора (Sadler, 1979, p. 19).

Порівняння з оркестровими першоджерелами показує, що йдеться не про механічне перенесення партитури на клавесин. За спостереженням Седлера, «*not a single piece is left unaltered*» / «жодна п'єса не залишається без змін», а діапазон перетворень простягається від незначних коректив до «*fundamental alterations of texture, harmony, form and ornamentation*» / «фундаментальних змін фактури, гармонії, форми та орнаментики» (Sadler, 1979, p. 19). Особливо важливим чинником перетворення оркестрового матеріалу на клавесинну фактуру стає орнаментика. Як зазначає Г. Седлер, «*The majority of the transcriptions contain at least half as many ornaments again as the originals, and in some cases even two or three times the number*» / «більшість транскрипцій містить щонайменше на половину більше прикрас, ніж оригінали, а в окремих випадках – навіть удвічі або втричі більше» (Sadler, 1979, p. 22).

Підсумовуючи детальне зіставлення версій, Г. Седлер наголошує на творчому характері самого процесу транскрибування: «*Rameau in no way regarded the task of transcription merely as a chore; in almost every piece there is evidence of a creative response to the problems involved, and even where no such problems arise the composer is sometimes unable to resist “improving” his material in the process of transcribing it*» / «Рамо аж ніяк не ставився до транскрибування як до суто механічної роботи: майже в кожній п'єсі помітна творча реакція на проблеми, що виникали під час перекладення, а навіть там, де таких проблем не було,

композитор часом не міг утриматися від «удосконалення» власного матеріалу в процесі транскрибування» (Sadler, 1979, p. 23). Дослідник завершує статтю переконанням, що найкращі з цих транскрипцій цілком гідні посісти місце поряд з іншою клавірною музикою Ж.-Ф. Рамо та утвердитися в сольному репертуарі.

Показово, що саме на момент появи статті цей репертуар уже повертався до сучасного нотного обігу. У примітці Г. Седлер повідомляє: «*By coincidence, two editions of these pieces have appeared within a few weeks of each other – one as part of Kenneth Gilbert's edition of the complete harpsichord works of Rameau (Heugel, "Le Pupitre" LP 59), the other edited by myself for Oxford University Press*» / «За збігом обставин, упродовж кількох тижнів одне від одного з'явилися два видання цих п'єс: одне – як частина підготовленого Кеннетом Гілбертом видання повної клавесинної спадщини Рамо (Heugel, "Le Pupitre" LP 59), друге – під моєю редакцією для Oxford University Press» (Sadler, 1979, p. 23).

У тому ж році К. Гілберт представив цей репертуар уже не як редактор, а як виконавець, записавши для *Harmonia Mundi France* платівку *Les Indes galantes: Transcriptions originales pour clavecin* (Gilbert, 1979). Її підзаголовок точно окреслював походження матеріалу: «*Airs et Danses transcrits pour clavecin par le compositeur (1735)*» / «арії й танці, транскрибовані для клавесина самим композитором» (1735). Для запису К. Гілберт обрав приблизно дві третини цих транскрипцій, виконавши їх на історичному клавесині П. Донзелага (Ліон, 1716; Gilbert, 1979).

У результаті проєкт К. Гілберта *Les Indes galantes* набуває значення, ширшого за звичайне поповнення дискографії Ж.-Ф. Рамо. Якщо його запис 1976 року репрезентував уже усталений сольний клавесинний корпус композитора, то платівка 1979 року вводила у звукозаписний обіг інший, тривалий час недооцінений пласт його клавірної спадщини.

Показовим свідченням стрімкого зростання актуальності клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо наприкінці 1970-х років стала подія, анонсована *Le Monde* 9 жовтня 1979 року. У межах масштабного циклу, присвяченого композиторові й підтриманого Міністерством культури та комунікації Франції, 19–25 листопада було організовано окремий «тиждень клавесина», центральною подією якого стало виконання повного клавесинного доробку Ж.-Ф. Рамо, розподіленого між

чотирма виконавцями: К. Гілбертом, Б. Верле, С. Россом та Ю. Дрейфус. Паралельно К. Гілберт і С. Росс проводили спеціальні інтерпретаційні курси для клавесиністів, де виконавці будь-якого віку могли виконати одну або декілька п'єс Ж.-Ф. Рамо (Rameau au clavecin, 1979). Таким чином, музика Ж.-Ф. Рамо поставала вже не лише як об'єкт звукозапису чи окремих концертних звернень, а як самодостатній корпус, довкола якого формувалася професійна виконавська й педагогічна практика. Творчість трьох учасників цього квартету в контексті Ж.-Ф. Рамо вже була розглянута вище, а четверта – Б. Верле, невдовзі також зафіксувала своє прочитання у великому монографічному проєкті *L'Œuvre de clavecin* (Verlet, 1981). Тридисковий комплект охоплював сформований на той час основний сольний клавесинний корпус: *Premier Livre*, книги 1724 та 1728 років, *La Dauphine* і сольні п'єси, пов'язані з *Pièces de clavecin en concerts*.

Після цього моменту клавесинна лінія виконання творів Ж.-Ф. Рамо фактично вже не потребувала доведення власної життєздатності. Упродовж наступних десятиліть кількість записів лише зростала, однак вони розвивалися переважно в межах парадигми, що остаточно утвердилася на межі 1970–1980-х років: використання або автентичних французьких та фламандських інструментів XVII–XVIII століть, або сучасних копій і реконструкцій історичних моделей. У звукозаписних виданнях дедалі частіше фіксуються не лише ім'я майстра й дата створення оригіналу або прототипу, а й особливості строю, регістрової системи та обраної темперації. Показовим пізнішим прикладом є запис М. Есфагані 2014 року, здійснений на історичному клавесині Андреаса Руккерса (Антверпен, 1636), який 1763 року зазнав *grand ravalement*¹⁰, атрибутованого Анрі Емшу. «*Four different temperaments were used for this recording. For the earlier pieces (1706 and 1724), the instrument was tuned in either 1/5th comma meantone or in Bradley Lehman's 1/6th comma interpretation of Rameau's own temperament. For the later music, 1/8th comma temperament was used for all the pieces with the exception of La Dauphine, for which the instrument was tuned in equal temperament*» / «Для запису було використано чотири варіанти темперації: твори 1706 та 1724 років

¹⁰ *Grand ravalement* – радикальна перебудова раннього клавесина, що передбачала «розширення робочого діапазону інструмента до п'яти повних октав (в т. ч. заміну короткої октави на хроматичну диспозицію), збільшення кількості регістрів, додавання верхнього мануалу, механізму копуляції» (Шадріна-Личак, 2026, с. 126). При цьому, як наголошує дослідниця, «обов'язковою умовою було збереження фламандської (!) деки – це дозволяло зберегти дорогі цінні звукові характеристики оригінального інструмента» (там само).

виконувалися або в середньотоновій темперації 1/5 коми, або в запропонованій Бредлі Леманом 1/6-комовій інтерпретації темперації самого Рамо. Для пізніших творів застосовано 1/8-комову темперацію, тоді як *La Dauphine* прозвучала в рівномірній темперації» (Esfahani, 2014).

Отже, після 1980 року: вибір історичного типу інструмента вже не є альтернативним жестом щодо «модерного» клавесина, а стає відправною точкою, всередині якої співіснують різні моделі звуку, строю та інтерпретації і подальша дискографія стає все масштабнішою: після К. Гілберта інтегральні або наближені до інтегралу записи створювали Б. Верле (1981), Н. Спіт (1989), О. Бомон (1989), А. Шаплен-Дюбар (1991), К. Руссе (1991), Г. Роуленд (1994), К. Лацарус (1998), С. Єйтс (2000; 2004), Б. Ранну (2001), Ф. Гаас (2003), М. Кінер (2003), П.-Я. Белдер (2009), Дж. Вінікур (2012), К. Гаугсанд (2014), М. Есфгані (2014), Б. Кюїє (2015), С. Стелла (2016), С. Девайн (2018). Одна тільки частота створення записів, що все збільшується, засвідчує перетворення творів для клавесину Ж.-Ф. Рамо на стабільну частину міжнародної клавесинної практики. Також, поряд з інтегральною моделлю постійно існувала й антологічна: монографічні програми з окремих книг, сюїт або добірок характеристичних п'єс створювали В. Крісті (1983), А. Кукстон (1991), Е. Хасімото (2002), Т. Піннок (2005), С. Фріш (2007/2008), Дж. Річмен (2026). Подальше детальне коментування кожного з цих проєктів перетворило б історико-виконавський огляд на дискографічний каталог. Для проблематики дослідження принциповим є результат цього процесу: на початку XXI століття клавесинна інтерпретація Ж.-Ф. Рамо являє собою вже розгалужену традицію з усталеним органологічним фундаментом і значним простором індивідуальних виконавських рішень.

Саме на цьому тлі особливого значення набуває лінія повернення клавесинної музики Ж.-Ф. Рамо до репертуару сучасних піаністів. Одним із наймасштабніших проєктів стала серія французької піаністки Терези Дюссо (нар. 1939) – випускниці Паризької консерваторії, учениці М. Лонг, яка «lui aura prodigué ses conseils jusqu'à la fin de sa vie» / «надавала їй поради аж до кінця свого життя» (Association CNSMDP, n.d.). Для нас особливо важливо, що її міжнародна виконавська й педагогічна діяльність була тісно пов'язана і з Україною: Т. Дюссо неодноразово проводила тут майстер-класи, входила до журі Міжнародного

конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця в Києві, а протягом десяти років була віцепрезиденткою Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева в Харкові(там само).

Роботу над циклом Ж.-Ф. Рамо виконавиця розпочала з *Pièces en concert*: запис, здійснений у Парижі в листопаді 1977 року, був виданий фірмою FY окремою платівкою (FY 061) 1978 року (Dussaut, 1978). При цьому п'ять частин, сольні версії яких залишив сам Ж.-Ф. Рамо, виконувалися в авторській редакції, тоді як решту Т. Дюссо самостійно транскрибувала для клавіру, фактично створивши можливість сольного виконання всіх п'яти концертів (Seay, 1984, р. 636–637). адалі цикл було продовжено, а 1983 року матеріал об'єднано у п'ятидисковий комплект *Intégrale pour clavier* (FY 961), що охоплював основний клавірний корпус, *Pièces en concert*, транскрипції з *Les Indes galantes* та *Les Fêtes d'Hébé* (Dussaut, 1983). Отже, йшлося не про одиничне звернення піаністки до барокового репертуару, а про послідовно вибудований монографічний проєкт, за масштабом співвідносний із клавесинними *intégrale* того самого періоду

Виконавський досвід Т. Дюссо отримав і нотну фіксацію: Gérard Billaudot видав підготовлені нею *Pièces en concert pour piano, clavecin* у двох зошитах – перший охоплював *Concerts I–II* (GB3401), другий – *Concerts III–V* (GB3402). Таким чином, редакція вперше реалізувала задум окреслений Ж.-Ф. Рамо сольного клавірного виконання всього циклу з п'яти концертів: до п'яти частин, сольні версії яких залишив сам Ж.-Ф. Рамо, Т. Дюссо додала власні транскрипції решти номерів (Seay, 1984, р. 636–637).

Редакторську роботу Т. Дюссо А. Сей, у рецензії, опублікованій 1984 року в журналі *Notes*, характеризує як «careful and thorough» / «ретельну й ґрунтовну», відзначаючи чітке відмежування її власних рекомендацій від авторського тексту. Піаністка подала таблицю орнаментики та розшифрування прикрас при їх першій появі. Водночас Т. Дюссо пропонує власні рекомендації щодо фразування, динаміки, темпу й аплікатури (Seay, 1984, р. 637). Єдиною суттєвою лакуною А. Сей вважає відсутність уваги до *notes inégales*, застосування яких він, зокрема, вбачає у *Le Vézinet* (там само). Тут ми би хотіли відмітити, що у власному виконанні Т. Дюссо використовує цей прийом, тож, ймовірно, як і у бароковій традиції вона вирішила залишити їх використання гарному смаку виконавця.

Показовою є й заключна ремарка рецензента: якщо читач бажає почути, як, на думку редакторки, ці твори мають звучати, Т. Дюссо записала весь цикл – «*curiously enough, on piano*» / «що досить дивно – на фортепіано» (там само). Саме це коротке зауваження надзвичайно точно фіксує зміну естетичного контексту: через активну діяльність клавесиністів, вже на початку 1980-х вибір сучасного рояля для інтерпретації творів Ж.-Ф. Рамо міг вимагати окремого пояснення.

Цікаво, що сприйняття записів Т. Дюссо змінювалося разом із самим виконавським дискурсом. Р. Машар у *Le Monde* згадував, що 1978 року критика прийняла її фортепіанного Рамо «*très chaleureusement*» / «дуже тепло», тоді як значно пізніше CD-перевидання було зустрінуте пресою вже помітно стриманіше – на той час музичне середовище значною мірою перебувало під впливом представників історично інформованого виконавства, яких автор іронічно називає *baroqueux* (Machart, 2001). Отже, випадок Т. Дюссо дозволяє простежити не лише становлення масштабної фортепіанної *intégrale*, а й історичну зміну критеріїв її оцінювання.

На наш погляд, особливої уваги заслуговує й власне виконавська манера Т. Дюссо. Вона вражає надзвичайною свободою та віртуозністю мовленнєвої мікроартикуляції, завдяки якій найдрібніші мотивні й інтонаційні структури набувають пластичності та виразного риторичного спрямування. Водночас фактура в її виконанні зберігає виняткову прозорість і організованість: голоси чітко диференціюються, орнаментика не перевантажує музичну тканину, а віртуозні пасажі залишаються структурно ясними. Яскрава емоційність і концертна енергія інтерпретації при цьому не вступають у суперечність із бароковою стилістикою, навпаки, поєднуються з виразною повагою до її артикуляційної, риторичної та орнаментальної природи. Саме це поєднання сучасної фортепіанної свободи з відчуттям історичного стилю дозволяє сприймати Ж.-Ф. Рамо у виконанні Т. Дюссо не як «переклад» клавесинної музики на інший інструмент, а як переконливу самостійну модель її фортепіанного прочитання.

Паралельно змінювалися й способи доступу виконавця до першоджерел. Особливе місце в цьому процесі посіла започаткована видавництвом *J.-M. Fuzeau* серія факсимільних публікацій, яка наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років

повернула в практичний обіг не окремий текст Ж.-Ф. Рамо, а цілий комплекс його клавірних джерел. Послідовно було відтворено *Nouvelles suites de pièces de clavecin* за паризьким виданням 1728 року (Rameau, 1987), *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments* за перевиданням 1736 року збірки 1724 року (Rameau, 1988), *Pièces de clavecin en concert* 1741 року (Rameau, 1989), а 1993 року – *La Dauphine* за авторським автографом, рукописні *Les petits marteaux* та *Pièces de clavecin. Œuvre premier* за виданням 1706 року (Rameau, 1993). Такий принцип відповідав загальній концепції Fuzeau, відповідно до якої факсиміле мало являти собою «*reproduction à l'identique d'une partition ancienne restaurée*» / «ідентичне відтворення відреставрованої старовинної партитури» (Anne Fuzeau Productions, n.d.). Йшлося, отже, не про створення модернізованого практичного тексту, а про повернення музикантові конкретного історичного джерела: друкованого видання, рукопису або іншої ранньої версії, у максимально наближеному до оригіналу вигляді. На відміну від редакції Т. Дюссо, де авторський матеріал уже проходив крізь призму сучасної виконавської інтерпретації: із розшифруванням орнаментики, фразуванням, динамікою, темповими й аплікатурними рекомендаціями, факсимільна модель Fuzeau принципово скорочувала дистанцію між виконавцем і джерелом: музикант отримував історичну графіку нотного тексту, авторські передмови, таблиці прикрас, систему ключів та інші елементи первісного видавничого контексту.

Наступний етап пов'язаний уже не з факсимільним відтворенням, а з критико-текстологічною реконструкцією джерела. 1996 року Gérard Billaudot видав *Pièces de clavecin en concerts* у редакції Д. Ерлена та Д. Мороні – том I.2 серії *Musique instrumentale* нового масштабного проєкту *Jean-Philippe Rameau, Opera omnia*, започаткованого під керівництвом С. Буассу (Rameau, 1996). Рецензуючи видання, Й. Штайнхoyer наголошував, що весь проєкт було задумано як 44-томне повне видання композиційної спадщини Ж.-Ф. Рамо, включно з фрагментами, незавершеними та сумнівними творами, тематичним каталогом і публікацією архівних та іконографічних джерел (Steinheuer, 1999, p. 516).

Водночас том Ерлена–Мороні був зорієнтований не лише на академічні потреби: Й. Штайнхoyer підкреслював ясність верстки, просторий нотний набір і наявність комплекту виконавських партій, завдяки чому видання мало бути «*direkt*

für die musikalische Praxis verwendbar» / «безпосередньо придатним для музичної практики» (Steinheuer, 1999, p. 516). Орнаменти при цьому було збережено в оригінальних символах, без їх розшифрування в нотному тексті; так само редактори свідомо відмовилися від інтерпретаційних підказок суто виконавського характеру, зокрема позначення перехрещення рук або зміни ключів і розподілу голосів між окремими нотоносцями задля наочного увиразнення голосоведення (там само). Отже, наприкінці XX століття виконавець Ж.-Ф. Рамо міг звертатися вже до трьох принципово різних типів нотного тексту: практичної виконавської редакції, факсимільного відтворення історичного джерела та сучасного критичного видання.

У звукозаписі фортепіанна лінія протягом 1980-1990-х років залишалася значно менш насиченою за клавесинну, однак поступово продовжувала розвиток. Важливим досягненням став монографічний альбом Мордехая Шехорі (1946) *Jean-Philippe Rameau: Pièces de Clavecin* (Shehori, 1998), записаний у Нью-Йорку 1998 року на сучасному фортепіано й побудований як добірка з дев'ятнадцяти клавірних п'єс композитора. Джонатан Вулф у рецензії на цей запис визначив його як «*a romantic pianist to his fingertips*» / «романтичного піаніста до кінчиків пальців» (Woolf, 2002). Відтак і його звернення до Ж.-Ф. Рамо критик розглядає передусім як виразно фортепіанне прочитання: зауважуючи, що М. Шехорі грає саме на роялі, а не на клавесині, Дж. Вулф називає ці інтерпретації «*very far from authentic sounding performances*» / «дуже далекими від автентичного звучання щодо їхньої сонорності та естетики» (там само).

Водночас така стилістична позиція не зумовила негативної оцінки запису. Навпаки, Дж. Вулф характеризує піанізм М. Шехорі як «*buoyant and rhythmically alert pianism*»/пружний і ритмічно чутливий піанізм (там само), а підсумовуючи рецензію, називає виконання «*crisp, playful, rhythmically sure, above all communicative*» / «чітким, грайливим, ритмічно впевненим і, понад усе, комунікативним» (там само). Таким чином, рецензент фактично акцентує ті властивості виконання, які дозволяли сучасному фортепіано зберігати власну природу й водночас переконливо реалізовувати ритмічну та артикуляційну виразність клавірної музики Ж.-Ф. Рамо.

Близькі спостереження містить і відгук *American Record Guide*, оприлюднений на сторінці цього альбому видавництвом *Cembal d'amour*. Особливо показовою є характеристика роботи М. Шехорі з орнаментикою: піаніст «*integrates their elaborate ornamentation nicely into the musical flow*» / «природно вплітає складну орнаментику в музичний потік». Критик також відзначає його «*skillful phrasing and rhythmic zest*»/майстерне фразування та ритмічний запал (цит. за: *Cembal d'amour*, n.d.). «*These performances will infuriate the purists, but they are likely to please anyone who cares about excellent piano playing and lovely music*» / «ці виконання обурять пуристів, однак, імовірно, сподобаються кожному, хто цінує прекрасну фортепіанну гру й чудову музику» (цит. за: *Cembal d'amour*, n.d.). Поява цього запису наприкінці 1990-х років, таким чином, засвідчує збереження самостійної фортепіанної лінії інтерпретації композитора напередодні її значно помітнішої активізації у XXI столітті.

Справжнім поворотним моментом у новітній історії фортепіанного виконання творів Ж.-Ф. Рамо став 2001 рік, коли французький піаніст Олександр Таро (1968) видав на *Harmonia Mundi* альбом *Rameau: Nouvelles Suites*, виконавши дві великі сюїти Ж.-Ф. Рамо, доповнені *Hommage à Rameau* К. Дебюссі (Tharaud, 2001). Поява цього запису була закономірною і в контексті власного творчого формування виконавця: О. Таро зростав у мистецькому середовищі, рано почав займатися фортепіано, а у чотирнадцять років вступив до Паризької консерваторії в клас Кармен Таккон-Девена, згодом працював також із Теодором Парасківеско та отримував поради Клода Ельфера і Леона Флейшера (Воскобойніков, 2023, с. 27). Особливо показовою в контексті Ж.-Ф. Рамо є його приналежність до французької педагогічної традиції: К. Таккон-Девена була ученицею М. Лонг, що відразу відкриває ще одну лінію спадкоємності, яка доповнює вже простежену вище історію фортепіанного Ж.-Ф. Рамо: М. Мейєр і Т. Дюссо безпосередньо навчалися у М. Лонг, тоді як О. Таро належить уже до наступного покоління цієї школи через свою наставницю.

Така спадкоємність не означає прямого наслідування однієї виконавської моделі і однакового сприйняття. Якщо М. Мейєр створила один із найпереконливіших еталонів фортепіанного Ж.-Ф. Рамо першої половини XX століття (який, надихнув О. Таро), а Т. Дюссо в 1970–1980-х роках розгорнула цю

практику до масштабного монографічного проєкту, що за обсягом наближався до клавесинних *intégrale*, то на початку нового століття О. Таро надав їй іншого – значно помітнішого публічного й медійного статусу. Саме в такій історичній перспективі розглядав його запис Р. Машар у статті *Ces «neveux indignes» qui revisitent l'œuvre de Rameau* в *Le Monde*: найпоказовішим у випадку Таро він називав «*la réappropriation par un pianiste d'un terrain musical en forme de chasse-gardée des clavecinistes*» / «повторне освоєння піаністом музичної території, що перетворилася на своєрідну заповідну зону клавесиністів», безпосередньо пов'язуючи цей крок із прикладом М. Мейєр приблизно півстоліття потому (Machart, 2001). При цьому в тій самій історичній панорамі Р. Машар згадує й досвід Т. Дюссо 1978 року, тобто фактично вибудовує послідовність Мейєр-Дюссо-Таро як різні етапи існування Ж.-Ф. Рамо на сучасному роялі. Особливо символічним рецензентові видавався й сам факт появи такого диска саме на *Harmonia Mundi* – лейблі, який тривалий час асоціювався насамперед із найпослідовнішими представниками історичного виконавства, вбачаючи в цьому «*le signe d'un heureux début de siècle sous le signe des “Goûts réunis” revisités*» / «ознаку щасливого початку століття під знаком оновлених “об’єднаних смаків”» (там само)

Не менш важливо, що сам О. Таро досить чітко формулював власну виконавську позицію. Порівнюючи своє прочитання з клавесинним виконанням Бландін Ранну, він зазначав: «*De mon côté, j’ai privilégié la fluidité, la légèreté sans renoncer au legato, au chant*» / «Зі свого боку, я віддав перевагу плинності й легкості, не відмовляючись від *legato* та співучості» (цит. за: Machart, 2001). Така формула є показовою: О. Таро не прагне акустично відтворити клавесин на роялі, але й не повертається до романтизованого трактування старовинної музики – історична обізнаність поєднується в нього з усвідомленим використанням специфічних ресурсів сучасного фортепіано. Сам піаніст розповідав, що перед записом звертався до клавесинних версій як до «надійних джерел» та консультувався, зокрема, з неодноразово згаданим у розділі клавесиністом Олів’є Бомоном, тобто його фортепіанне прочитання формувалося вже в умовах повноцінного діалогу з історично інформованою практикою клавесинного мистецтва.

Особливо ґрунтовно виконавський феномен О. Таро був осмислений у харківському музикознавстві. Його творчості присвячена дисертація Я. Воскобойнікова *Французький піаніст Олександр Таро: аспекти медійної репрезентації фортепіанного виконавства* (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2023), а окремі аспекти роботи піаніста з бароковою музикою дослідник розробляв і раніше, зокрема у спеціальній статті 2021 року. Я. Воскобойніков визначає проєкт запису творів Ж.-Ф. Рамо як важливий рубіж у творчій біографії самого виконавця: «досвід успішної репрезентації О. Таро музики Ж.-Ф. Рамо в медіапросторі став стартовою точкою, яка вивела його на велику сцену» (Воскобойніков, 2023, с. 91). Власне виконавську манеру О. Таро дослідник пов'язує з дуже точним контролем фортепіанних ресурсів: педаллю піаніст користується так, що «звучання стає ясним, а в мануальних контрастних пластах – прозорим», водночас він «точно вираховує і вибудовує в часі агогіку» між звуками, оздобленими орнаментом, зберігаючи достатню свободу, яка надає грі імпровізаційності (Воскобойніков, 2023, с. 95).

Ця дослідницька лінія отримала продовження в англomовній статті М. Чернявської, С. Анфілової та Я. Воскобойнікова *Media Representation in Contemporary Academic Piano Performance: Alexandre Tharaud's Phenomenon* (2025). Характеризуючи барокову складову творчості піаніста, автори підкреслюють, що засобами сучасного рояля О. Таро «*brilliantly embodies the images of the era, the composer's innovative ideas, the spirit of the Enlightenment with its energy, as if rediscovering the potential of the musical text*» / «блискуче втілює образи епохи, новаторські ідеї композитора, сповнений енергії дух Просвітництва, ніби заново відкриваючи потенціал музичного тексту» (Chernyavska et al., 2025, р. 250). Таким чином, у харківських дослідженнях О. Таро постає не просто як піаніст, що переніс клавесинний репертуар на інший інструмент, а як представник сучасної французької фортепіанної культури, який поєднує історичну обізнаність із ресурсами рояля й тим самим актуалізує закладений у старовинному тексті художній потенціал.

Нарешті, принципово важливо, що Ж.-Ф. Рамо не залишився для О. Таро одноразовим експериментом 2001 року: *Les Sauvages* згодом повертається у

великому проєкті *Baroque* (2010) та в *Autograph* (2013), музика композитора посідає істотне місце в *Versailles* (2019), а в ретроспективному *Le poète du piano* (2020), який підсумовував кілька десятиліть творчості піаніста, Ж.-Ф. Рамо представлений *Les Sauvages*, *Le Rappel des oiseaux* і *Tambourin* (Воскобойніков, 2023, с. 149–150). Отже, альбом *Nouvelles Suites* навряд чи коректно визначати як початок самої традиції записів Ж.-Ф. Рамо на фортепіано – її історія була значно тривалішою і до О. Таро пройшла через М. Мейєр, Т. Дюссо та інших піаністів.

Водночас сукупність критичних відгуків, подальша присутність Ж.-Ф. Рамо у творчості самого О. Таро та помітне розширення фортепіанної дискографії композитора у XXI столітті дозволяють, на наш погляд, розглядати 2001 рік як один із ключових рубежів, а творчість О. Таро – як потужний каталізатор нового етапу фортепіанного виконання Ж.-Ф. Рамо. Йдеться не про повернення до практики XIX століття і не про заперечення здобутків клавесинного відродження, а про формування нової виконавської парадигми¹¹. У цьому дослідженні поняття *виконавської парадигми* застосовується до сформованої моделі інтерпретаційного мислення, що визначає принципи роботи музиканта з авторським текстом та вибір відповідних виконавських засобів. Стосовно фортепіанного прочитання творів Ж.-Ф. Рамо її сутність полягає в тому, що досвід історично інформованого виконавства: знання барокової артикуляції, орнаментики, агогіки, фразування, принципів організації фактури й звуковидобування, стає не аргументом проти сучасного рояля, а підґрунтям для свідомого використання його власних акустичних, динамічних і тембрових ресурсів. Саме в межах цієї виконавської парадигми формувався і творчий проєкт автора цього дослідження: звернення до клавірної спадщини Ж.-Ф. Рамо передбачало засвоєння напрацювань історично інформованого виконавства та їх подальше переосмислення відповідно до природи сучасного концертного рояля.

Видавнича практика початку XXI століття також дедалі активніше відкривала виконавцеві безпосередній доступ до історичних джерел Рамо. У 2005–2007 роках П. Гуєн (*Pierre Gouin*) у *Les Éditions Outremontaises* підготував відкриті цифрові Urtext-редакції клавесинних творів композитора безпосередньо

¹¹ *Paradigme* – «Modèle théorique de pensée qui oriente la recherche et la réflexion scientifiques» / «теоретична модель мислення, що спрямовує пошук і наукову рефлексію» (Larousse, n.d.-с)

за факсиміле видань XVIII століття¹², первісно вони поширювалися через *Werner Icking Music Archive*, а згодом, за дозволом редактора, були розміщені й на *IMSLP* (Rameau, 2005–2007). Сам цифровий формат принципово змінював спосіб роботи з текстом: те, що раніше вимагало звернення до спеціалізованої бібліотеки або академічного видання, відтепер могло безпосередньо входити до повсякденної виконавської практики. Цю тенденцію продовжило підготовлене Т. О. Дріскеойлом, який 2011 року підготував *Premier Livre de Pièces de Clavecin (Paris, 1706)* за оригінальним друком 1706 року, доповнивши його критичним коментарем, у якому фіксував особливості, неясності й текстологічні розбіжності оригінального друку 1706 року (Rameau, 2011).

На відміну від романтичних антологій XIX століття, подібні сучасні видання вже не адаптують історичний текст до норм фортепіанного виконавства, а вводять його в концертний і педагогічний обіг на основі сучасних принципів джерелознавства та історично інформованої практики. Таким чином, на початку XXI століття виконавець Ж.-Ф.Рамо отримує фактично безпрецедентний за широтою доступ до авторських видань, факсиміле, Urtext-редакцій і критично опрацьованих текстів, що створює принципово інші умови і для клавесинної, і для фортепіанної інтерпретації його музики.

Водночас фортепіанна дискографія Ж.-Ф.Рамо швидко розширювалася: 2006 року Цімон Барто видав антологію *A Basket of Wild Strawberries: A Selection of Keyboard Jewels by Jean-Philippe Rameau* (Barto, 2006), а 2007 року свою антологію з трьох сюїт: e-moll (1724) та g-moll і a-moll із *Nouvelles suites de pièces de clavecin* видала Анджела Г'юїтт під назвою *Rameau: Keyboard Suites* (Hewitt, 2007). Особливого значення для нашої теми набув започаткований того ж року Стівеном Гатманом тритомний проєкт *Jean-Philippe Rameau: The Complete Keyboard Music*, метою якого видавництво визначало представлення всієї клавірної музики Ж.-Ф.Рамо на фортепіано, включно не лише з канонічними сюїтами, а й із рідкісними творами та транскрипціями (Gutman, 2007, 2012, 2014). Таке розширене розуміння клавірного корпусу мало свої прецеденти: як уже зазначалося вище, К. Гілберт 1979 року присвятив окремий монографічний запис

¹² Потрібно зазначити, що якісно відтворюючи текст оригіналу, редактор замінював історичні позначки прикрас на сучасні.

клавірним транскрипціям із *Les Indes galantes*, а Т. Дюссо включила до свого *Intégrale pour clavier* поряд з основними клавесинними книгами повний *Pièces en concert* у власній обробці і транскрипції з *Les Indes galantes* та *Les Fêtes d'Hébé*. Саме тому, попри значний обсяг нашого творчого проєкту: збірок 1706, 1724, 1728 років, *Pièces de clavecin en concerts* 1741 року в ансамблевому та сольному представленні виписаних Ж.-Ф. Рамо частинах, *La Dauphine*, *Les Petits Marteaux* і *Menuet en rondeau*, ми свідомо не визначаємо його як *intégrale*. За його межами залишаються, зокрема, клавірні транскрипції з театральних творів Ж.-Ф. Рамо. Тому поняття «антологія» видається точнішим, оскільки передбачає максимально широке представлення різних етапів і жанрових сфер клавірної спадщини композитора без претензії на абсолютну вичерпність.

У подальшій фортепіанній дискографії Ж.-Ф. Рамо монографічні записи вже з'являються майже послідовно: 2011 року Жан-П'єр Фере видав на *Skarbo* антологічний альбом *Rameau au piano* (Ferey, 2011), а 2012 року британська піаністка Джилл Кросленд представила на *Signum Classics* альбом *Jean-Philippe Rameau: Pieces for Keyboard*, до якого увійшли *Premier Livre de Pièces de Clavecin* (1706) та *Pièces de Clavecin* 1724 року (Crossland, 2012).

На цьому тлі особливого значення для нашого дослідження набуває запис української піаністки Наталії Кудрицької (Natacha Kudritskaya) *Rameau: Suite en ré & Suite en la*, виданий 2012 року французьким лейблом *1001 Notes*. Ще під час навчання в Київській консерваторії виконавиця виявляла особливий інтерес до французької музики, а 2011 року працювала над Ж.-Ф. Рамо під час резиденції в абатстві Ройомон, де поглиблено досліджувала джерела та можливі інтерпретаційні підходи до його музики. Для запису Н. Кудрицька свідомо обрала сучасний рояль Yamaha, наголошуючи, що клавесинна спадщина Ж.-Ф. Рамо є «*L'œuvre de Rameau pour clavecin constitue un trésor fondamental dans l'évolution de l'instrument et dans les techniques d'interprétation, cette richesse devienne une évidence lorsque les œuvres sont jouées sur une piano moderne, or très peu de ses œuvres ont été enregistrées sur piano moderne au XX^es*» / «Клавесинна творчість Рамо становить фундаментальний скарб в еволюції інструмента та виконавських технік; це багатство стає очевидним, коли твори виконуються на сучасному фортепіано, проте у XX столітті дуже мало його творів було записано на

сучасному роялі» (Festival 1001 Notes, n.d.). На відміну від антологічного принципу багатьох попередніх фортепіанних записів, альбом зберігає цілісність двох великих циклів – ре-мінорної сюїти зі збірки 1724 року та ля-мінорної з *Nouvelles suites*, демонструючи життєздатність на сучасному роялі не лише окремих характеристичних мініатюр, а й розгорнутої сюїтної композиції (Kudritskaya, 2012). Особливо показовою стала критична інтерпретація цього диска. Ф. Ферран у *ResMusica* назвала інтерпретацію Н. Кудрицької «*la plus neuve, la plus haute, la plus inspirée depuis celle de Marcelle Meyer*» / «найновішою, найзначнішою й найбільш натхненною після інтерпретації Марсель Мейєр» (Ferrand, 2013). Рецензентка звертає увагу на незвичну свободу ритму й фразування, численні *rubato* та гнучкість темпу, підкреслюючи, однак, що вони не є довільними, а впливають із пошуку точного співвідношення між туше, гармонічною організацією та структурою твору; особливо високо оцінено здатність піаністки розкрити ліричну глибину музики Ж.-Ф. Рамо й поєднати її з віртуозною енергією швидких п'єс (там само). Така оцінка є особливо промовистою в контексті простеженої нами історії фортепіанного Ж.-Ф. Рамо: через сім десятиліть після записів М. Мейєр французька критика знову пов'язує переконливість виконання Ж.-Ф. Рамо на сучасному роялі не з імітацією клавесинного звучання, а зі здатністю переосмислити історичний стиль засобами самого фортепіано.

2014 рік позначився важливим українським концертним прецедентом: піаніст Євген Громов, лауреат премії ім. Л.М. Ревуцького, представив у Києві цикл «*Жан-Філіп Рамо: Клавірна творчість*», спеціально підготовлений до 250-х роковин смерті композитора. Перший концерт був анонсований Французьким інститутом в Україні спільно з ЦДАМЛМ України та Посольством Франції, а програма включала *Premier Livre de Pièces de Clavecin* 1706 року та частину збірки 1724 року (Французький інститут в Україні, 2014). Усього цикл складався з трьох сольних програм: 5 червня, 10 липня та 7 серпня 2014 року, причому в анонсах прямо зазначалося, що протягом літа Громов виконає «всі твори для клавесина соло Ж.-Ф. Рамо» (Жінка-УКРАЇНКА, 2014). Друга програма охоплювала третю і п'яту сюїти зі збірок 1724 та близько 1728 року (Рідна країна, 2014), а завершальний концерт мав підсумувати заявлений сольний клавірний корпус.

Інформація про всі три події зафіксована також у бібліографії самого ЦДАМЛМ України (ЦДАМЛМ України, n.d.). Отже, йшлося не про антологічне представлення найвідоміших мініатюр, а про послідовний концертний цикл, орієнтований на повне охоплення сольної клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо на сучасному фортепіано. Для нашого дослідження цей досвід має принципове значення, оскільки засвідчує, що прагнення до масштабного, майже інтегрального представлення Ж.-Ф. Рамо на роялі сформувалося і в українській виконавській практиці ще до реалізації пропонованого творчого проєкту.

Для харківського контексту особливого значення набуває постать Сергія Юшкевича – заслуженого артиста України, доцента кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Показово, що його звернення до Ж.-Ф. Рамо документовано вже наприкінці ХХ століття: на особистому YouTube-каналі піаніста збережено аматорський концертний запис *Gavotte et six doubles* в описі якого зазначено: «*S. Yushkevitch performs: J-Ph. Rameau. Gavotte. Live amateur recording, 28.11.1998, Mulhouse*» (Yushkevitch, 2019). Саме цей твір Я. Воскобойніков характеризує як популярний «як сьогодні, так і в ХІХ столітті серед піаністів і клавесиністів», розглядаючи його як показовий матеріал для простеження різних способів фортепіанного прочитання клавесинної музики Рамо (Воскобойніков, 2023, с. 92) і саме його ми називали в 1.1. однією з «візитівок» композитора. Отже, запис С. Юшкевича засвідчує присутність цієї виконавської традиції й в українському піанізмі ще до появи знакового альбому О. Таро 2001 року. І особливо важливо, що звернення до Ж.-Ф. Рамо не було для музиканта випадковим епізодом: 6 червня 2019 року у Великій залі Харківської філармонії він представив програму «*Франція з нами!*», перше відділення якої об'єднало музику Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, С. Франка, К. Дебюссі та М. Равеля (Харківська обласна філармонія, n.d.). Таким чином, постать С. Юшкевича дозволяє простежити харківську фортепіанну інтерпретацію творів Ж.-Ф. Рамо щонайменше від кінця 1990-х років.

У другій половині 2010-х – першій половині 2020-х років фортепіанна інтерпретація творів Ж.-Ф. Рамо дедалі виразніше виходить за межі простого перенесення клавесинного тексту на сучасний інструмент і набуває різноманітних концептуальних форм. Марина Баранова в альбомі *Hypersuites* (Berlin Classics,

2016) об'єднала *Les Sauvages, La Poule, Courante, Le Rappel des oiseaux* і *Tambourin* у власну *Hypersuite on Rameau*, перетворивши історичний матеріал на основу для імпровізаційного й стилістично вільного переосмислення (Baranova, 2016). Вірджинія Блек в *Rameau: Keyboard Works* (2018), навпаки, звернулася безпосередньо до творів зі збірок 1724 і 1728 років, рагнучи показати, як сучасний рояль може розкрити їх через «*singing tone and tonal nuance*» / «співучий звук і темброву нюансованість» (Black, 2018).

Особливо показовим став 2020 рік: Вікінгур Олафссон у *Debussy · Rameau* (*Deutsche Grammophon*) побудував програму як свідомий діалог двох французьких композиторів, виявляючи спільність їхніх гармонічних, тембрових і театральних пошуків (Ólafsson, 2020), а Олександр Палей завершив власний тритомний *intégrale* фінальним альбомом *Rameau par Alexander Paley, Premier Livre* (Paley, 2020).

Подальше розширення історико-стильових зв'язків демонструють Брюс Лю в *Waves: Music by Rameau · Ravel · Alkan* (*Deutsche Grammophon*, 2023), де два століття французької клавірної музики розглянуто як єдину історичну перспективу (Liu, 2023), та Юхо Похйонен у *Rameau & Scriabin: Visionaries of the Keyboard* (*Orchid Classics*, 2024), який зіставив *Nouvelles suites de pièces de clavecin* із пізніми сонатами О. Скрябіна на ґрунті їхніх гармонічних експериментів (Pohjonen, 2024). У таких проєктах Ж.-Ф. Рамо остаточно виходить за межі спеціалізованого «барокового» сегмента: його клавірна музика на сучасному роялі функціонує вже і як предмет творчого переосмислення, і як складова історично вибудованих концертних концепцій, і як нормативний педагогічний репертуар.

Окремим і показовим напрямом сучасної актуалізації музики Ж.-Ф. Рамо стає її входження вже не лише до концертного й звукозаписного, а й до аудіовізуального простору. У 2023 році музика композитора була залучена до саундтреку історичного фільму Олеся Саніна «Довбуш». Роботу над музикою до стрічки ще від 2018 року Алла Загайкевич, а на етапі постпродакшну до неї долучився Олександр Чорний (Самікова, 2023). Підбір західноєвропейського барокового репертуару здійснювався за участі музикознавиці Анни Гадецької, яка враховувала не лише характер конкретних сцен, а й історичну епоху, склад музикантів у кадрі та доступність нотних джерел. Пояснюючи вибір французької

музики для сцен польського аристократичного середовища, дослідниця наголошувала: «Франція визначала багато чого в смаках. <...> Тому вибір припав на французьку музику» (Самікова, 2023). Також, для відтворення французької барокової музики залучалися музиканти, пов'язані з історично інформованою практикою, які згодом у межах Open Opera Ukraine сформували оркестр *Kryla Orchestra* (там само).

У стрічці використано два твори Ж.-Ф. Рамо, представлені в офіційному саундтреку окремими треками *Rameau Rondo* та *Rameau Tamburin* у виконанні Partes Ensemble (Chorny & Zagaykevych, 2023). Перший із них походить із *Les Indes galantes*. Щодо другого, опубліковані джерела дають підстави уточнити його походження: музичний матеріал *Rameau Tamburin* пов'язаний із *1^{er} Tambourin* та *2^e Tambourin en Rondeau* Третього концерту з *Pièces de clavecin en concerts* 1741 року (Rameau, 1741). Особливо показовою є історія першого Тамбурина: у *Rameau de A à Z* вона окреслена як своєрідне «*va-et-vient de ce Tambourin*» – номер переходить від прологу *Castor et Pollux* 1737 року до *Pièces en concerts* 1741 року, а звідти – до другої редакції *Dardanus* 1744 року (Beaussant, 1983, p. 342). Отже, звернення до цього музичного матеріалу у «Довбуші» продовжує вже закладену самим Рамо практику його міжжанрової та міжінструментальної міграції: від оперного театру *Castor et Pollux* – до камерно-клавесинного простору *Pièces de clavecin en concerts* – знову до театру в *Dardanus* і, майже через три століття, до українського кінематографа. Особливо символічним у цьому контексті є те, що 2025 року Олесь Санін, Сергій Михальчук та Алла Загайкевич були удостоєні Національної премії України імені Тараса Шевченка «за повнометражний ігровий фільм “Довбуш”» (Президент України, 2025). Таким чином, музика Рамо постає вже не як історичний артефакт чи надбання виключно спеціалізованої барокової практики, а як живий культурний текст, здатний змінювати виконавський і жанровий контекст та набувати нових смислів у мистецтві ХХІ століття.

Висновки до Розділу 1

Розгляд клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо у контексті життєтворчості композитора засвідчив, що йому вдавалося поєднати у своїй музиці витонченість, шарм, чуттєвість французької культури з інтелектуальною

глибиною та структурною ясністю, відповідно ідеалам епохи Просвітництва. Клавесинна спадщина Ж.-Ф. Рамо – це не просто зразок високої майстерності, але і своєрідна лабораторія для пошуку балансу між раціональним і чуттєвим. Його твори для клавесину утворюють світ, де складність гармонії поєднується з витонченістю й блиском, а у логічних побудовах народжуються поетичні образи, що здатні викликати щирий емоційний відгук. Парадоксальна єдність раціонального й чуттєвого у творчості Ж.-Ф. Рамо дозволяє згадати формулу його співвітчизника П'єра-Жана Жува: «La poésie est une âme inaugurant une forme» / «Поезія – це душа, що відкриває форму» (Jouve, 1954, p. 11) У музиці Рамо ми відчуваємо це відкриття: душа говорить мовою звуків, а форма народжується у русі, орнаменті, грі. Стиль рококо, який звично асоціюється із клавесинною творчістю Ж.-Ф. Рамо, прийнято вважати засобом розвіювання нудьги, але водночас це мистецтво мрій і уяви, в якому досягається парадоксальна єдність легкості, невимушеності та особливої глибини.

Простеження історії повернення клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо у виконавську практику у XIX–XXI століттях засвідчило, що цей процес відбувався поступово й охоплював різні форми її актуалізації: нотні видання, антології, педагогічний репертуар, концертне виконання, редакторську практику, а згодом і звукозапис. Упродовж XIX століття в активному виконавському обігу переважно зберігалось обмежене коло найбільш популярних п'єс, тоді як монументальне видання *Œuvres complètes* 1895–1896 років стало підсумком тривалого процесу повернення композитора, відкривши можливість сприймати його клавірний доробок уже як цілісний корпус. Важливо, що старовинний клавірний текст був інтегрований у нову виконавську фортепіанну культуру задовго до повноцінного відродження історичного клавесина.

У XX–XXI століттях подальша доля клавесинної творчості Ж.-Ф. Рамо визначається співіснуванням двох інструментальних традицій. Відродження клавесина сформувало потужний історично орієнтований напрям, однак не витіснило фортепіанну практику, яка продовжила розвиватися паралельно. Принципово новим чинником XX століття став звукозапис, завдяки якому різні виконавські прочитання вперше отримали безпосередню звукову фіксацію і

стали доступними для зіставлення та історичного аналізу. У ХХІ столітті форми актуалізації музики Ж.-Ф. Рамо стають ще різноманітнішими: поряд із традиційними клавесинними та фортепіанними інтерпретаціями вона входить до концептуально вибудованих концертних і звукозаписних проєктів, набуває нових історико-стильових зв'язків та освоює аудіовізуальний простір. Таким чином, шляхи її актуалізації демонструють не послідовну заміну однієї виконавської моделі іншою, а постійне співіснування та взаємодію різних способів прочитання музичного тексту, що безпосередньо загострює проблему вибору інструмента та характеру сучасної інтерпретації творів для клавесину Ж.-Ф. Рамо.

РОЗДІЛ 2

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ ДЛЯ КЛАВЕСИНУ Ж.-Ф. РАМО: ВІД АНТИНОМІЇ ТРАДИЦІЙ ДО ДОПОВНЮВАННОСТІ

2.1. Дихотомія виконавських парадигм в інтерпретації творів Ж.-Ф. Рамо для клавесину: органологічний аспект

Повернемося знов у 1895 рік, коли відбулася подія виняткового для європейської музичної культури значення: через майже півтора століття від часу появи останніх друкованих джерел вперше було видано, фактично в повному обсязі¹³, твори Ж.-Ф. Рамо для клавесина – в межах масштабного редакційного проєкту під керівництвом К. Сен-Санса. Це була перша у Франції спроба створення повного, науково-критично ревізованого корпусу творів композитора барокової доби, що за масштабом співвідносилась із німецькими серіями «Bach-Gesellschaft-Ausgabe» та «Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft». Видатний французький музикознавець І. Жерар підкреслює: «У цьому амбітному проєкті найвизначнішим елементом є максимальне використання всіх джерел, що на той час були в Національній бібліотеці, Консерваторії та Опері» (Gérard, 2014, p. 14).

На окрему увагу заслуговує пояснення принципів роботи з авторським текстом, сформульованих у передумовах редакторів та К. Сен-Санса. У них було зазначено дві мети проєкту – *hommage* одному з «найвидатніших композиторів Франції» та популяризація його творчої спадщини через зручний та доступний сучасному виконавцеві нотний текст, який «зацікавлені занадто довго не могли від-найти серед старих видань чи старих рукописів у наших бібліотеках» (Saint-Saëns, 1895, p. i).

Головним викликом у процесі «створення повного та точного нотного тексту» (там само) для редакторів стали два ключових питання – клавесинне походження творів та орнаментация. Автори припускали, що їхня збірка набула якості, яку «Рамо обрав би, якби мав у своєму розпорядженні витончені інструменти нашого часу» (там само: iii). Як зазначено у преамбулі, на час видання клавесин – один із символів мистецтва часів абсолютної монархії у Франції – був

¹³ Не ввійшли у видання ансамблеві твори «Les petits marteaux» та Менует з «Une méthode de doigts».

вкрай рідкісним явищем та мав репертуар, збережений тільки через адаптацію до фортепіано. Його сприймали як інструмент із сухим і різким звуком та «обмеженими, якщо не сказати відсутніми, виразними можливостями» (там само: і).

Іншим викликом стало для редакторів питання пошуку балансу між «повагою до оригінального твору» та «необхідністю сучасної адаптації» (Gérard, 2014, р. 14). Саме ця дилема визначає інтелектуальну вагу проєкту: йшлося не про механічне відтворення графіки першоджерела, а про відновлення художнього змісту в нових органологічних умовах кінця XIX століття, тобто створення адаптації, що не спотворює авторську думку, а транслює її через сучасний інструмент.

Питання музичних прикрас – їх необхідності, системи графічного відображення (вони відрізнялись не тільки в різних хронотопах, а навіть в окремих представників однієї школи!)¹⁴ визнавались іноді корисними, «оскільки відображають смак епохи та сприяють визначенню її стилю» (Saint-Saëns, 1895, р. ii), але потребували значної редакційної роботи. Були окреслені чотири можливі стратегії:

- ❖ взагалі прибрати символи орнаментативності – «обрізати їх, як обрізають заросле дерево, і дотримуватися “голої” ноти» (там само);
- ❖ незважаючи на складність осягнення, відтворити в повному обсязі нотний текст із оригінальними графічними позначками, очікуючи від інтерпретатора попереднього вивчення символів музичної нотації, що давно вийшли з ужитку;
- ❖ поставитися з повагою до авторської орнаментативності, але зазначити її не схематично, а прямо виписавши нотами;
- ❖ обраний у збірці варіант, що був зроблений для більшої «практичної цінності» публікації – використовувати сучасну нотацію та прибрати прикраси, які музиканти кінця XIX століття вважали застарілими через органологічні відмінності сучасного фортепіано та клавесина й різницю музичних смаків.

¹⁴ Тут яскравим прикладом слугує школа французьких клавесиністів, де, починаючи з «Pièces de Clavecin» (1689) Ж.-А. Д'Англебера, було прийнято доповнювати видання преамбулою з деякими рефлексіями автора, рекомендаціями щодо виконання творів та часто – таблицями прикрас (у яких ми знаходимо принципові відмінності), що допомагають наблизитись до авторського замислу та засвоїти п'єси самостійно.

Автори наголошують, що вирішити, які прикраси прибрати, а які замінити, і взагалі досягти якості, коли «бачення старого клавесиніста не лише поважається, але й набуває форми, більш доступної для всіх, і таким чином відроджується» може лише справжній спеціаліст – К. Сен-Санс, і «ніхто не міг зробити це з більшою компетентністю та авторитетом» (там само: iii).

І це висловлювання підкреслює, що К. Сен-Санс був не просто формальним керівником видання – його глибоке зацікавлення старовинною музикою простежувалося ще з юності, він систематично включав твори Ж.-Ф. Рамо до власних концертів (Gérard, 2014, p. 10–11). Відродження французької барокової школи К. Сен-Санс вважав справою національного значення. Його висловлювання щодо аплікатури – «деякі твори, наприклад, *“Les Cyclopes”* та *“Les Niais de Sologne”*, важко розгадати аплікатурно; але вони доступні лише виконавцям вищого рівня, які легко знайдуть ключ до таємниці. Що стосується багатьох легких творів, то, добираючи для них найкращу аплікатуру, мимоволі переймаєш моду того часу» (Saint-Saëns, 1895, p. vii) – демонструє прагнення не лише технічно адаптувати текст, а й відчутти стильову пластику епохи, й підкреслює не тільки велику зацікавленість, але й глибоке оволодіння нотним матеріалом.

Ще раз зазначимо, що основним для К. Сен-Санса був акцент на можливостях сучасного концертного роялю. Подібну ж позицію висловлюють і сучасні дослідники піаністичного виконавства. Зокрема, у статті, присвяченій французькому піаністові Олександру Таро, підкреслюється, що одним із шляхів актуалізації старовинної музики є «відтворення стилю звучання на сучасному фортепіано, інструменті, що має значно ширші темброві та акустичні можливості порівняно зі своїми історичними попередниками» (Chernyavska et al., 2025, p. 249). Дійсно, виконання клавесинної музики на сучасному роялі відкриває для інтерпретатора додаткові художні ресурси та нові засоби звукової реалізації музичного тексту. Чи приводить це до поганих результатів? Авжеж ні! Неможливо не відзначити роль піаністів у популяризації музики Ж.-Ф. Рамо через засвоєння та адаптацію ними барокового репертуару. У підрозділі 1.2 було простежено, як упродовж XIX століття фортепіано стало одним із основних середовищ виконавського й педагогічного побутування клавесинної музики композитора, а у другій половині століття ця практика дедалі активніше виходила

у концертний простір – у часи, коли, за влучним зауваженням Я. Воскобойнікова, «...клавесин, що вийшов з ужитку, навіть не розглядався як концертний інструмент» (Воскобойніков, 2021, с. 41). Подібно до клавірної спадщини Й. С. Баха, твори Ж.-Ф. Рамо увійшли до педагогічного та концертного репертуару піаністів, а з появою звукозапису фортепіанна традиція їх інтерпретації отримала безпосередню звукову фіксацію. Різні її етапи та художні орієнтири репрезентують виконання Р. Казадезюса, М. Мейєр, Т. Дюссо, Н. Кудрицької, О. Таро, С. Юшкевича, Є. Громова та багатьох інших піаністів, засвідчуючи стійку присутність клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо у просторі сучасного фортепіанного виконавства.

Чи можна стверджувати, що сьогоденні піаністів, орієнтованих на можливості сучасного фортепіано, не цікавлять коректні засоби відтворення барокового тексту – орнаментация, артикуляція, фразування, організація метроритму, etc.? Очевидно, ні. Сьогодні старовинні трактати, уртексти, записи на історичних інструментах перебувають у вільному доступі, й кожен митець має можливість збагатити власне бачення музики минулих епох. Але у XIX столітті ситуація була іншою – принцип історизму ще не визначав художню практику, а музика попередніх епох часто сприймалася як стилістично застаріла або така, що потребує адаптації до естетичних норм сучасності. З огляду на це, інтерпретація тяжіла не до відтворення історичного контексту, а до його актуалізації засобами романтичної виразності. Наприклад, аналізуючи романтичні редакції «Гавоту» із циклу Ж.-Ф. Рамо «*Nouvelles suites des pièces de clavecin*», Я. Воскобойніков доходить висновку, що вони є результатом «концертної практики виконання Гавоту у XIX столітті, де спостерігаються виразні спроби максимально прикрасити нотний текст, трактуючи його радше як фортепіанну мініатюру, ніби в ньому “нічого грати”, а природних виражальних засобів нібито недостатньо» (Воскобойніков, 2021, с. 44).

Із цього приводу дуже влучним є висловлювання української клавесиністки Н. Сікорської: «Добу Романтизму в середовищі музикантів-виконавців, як і в працях музикознавців, нерідко виразно називають “епохою транскрипцій” та “епохою редакцій”, протиставляючи її сучасній “епосі уртекстів”. Позицію романтиків стосовно музичних стилів минулих епох зазвичай розглядають як концепцію пере-

осмислення, трансформації або навіть іноді перекручення. Особливо показовою в цьому аспекті є інтерпретація піаністами-романтиками творчості клавесиністів» (Сікорська, 2016, с. 120).

Дослідниця простежує, як, на противагу підходу виконавців-романтиків, у надрах романтизму зароджувалася його антитеза, яка здобула всесвітню популярність у ХХ столітті та стала загальновизнаною у наші часи. Це напрям, який наразі прийнято називати «історично інформоване виконавство» (далі – ІВ), сконцентрований на вивченні та досягненні традицій інтерпретації системи музично-мовленнєвих ресурсів композитора та епохи, виконавства, концертних умов (інстру-ментарію, аудиторії тощо) для адекватного та якомога ближчого відтворення індивідуального стилю композитора. Такий підхід значно змінив уявлення про еталон звучання старовинної музики і принципи роботи з композиторським текстом у сучасній виконавській практиці. Саме завдяки діяльності представників ІВ твори Ж.-Ф. Рамо заведено грати за уртекстом, інтерпретуючи композиторський текст згідно з принципами, викладеними у старовинних трактатах клавесиністів (як, наприклад, у «*L'art de toucher le clavecin*» Ф. Куперена).

У дисертації Н. Сікорської ми знаходимо ключові параметри сучасної концепції ІВ, перелік яких починається саме з акценту на використанні історичних інструментів або їхніх копій¹⁵. Тому що, як зазначає дослідниця, «...виконання клавесинних творів Бароко на фортепіано за допомогою специфічно фортепіанних засобів приводить до принципових змін всього комплексу інструментальних прийомів, усього виконавського модусу музиканта. Такі зміни неминуче спричиняють викривлення музичного смислу барокових творів, а відповідно, і втрату аутентичного музичного стилю. У результаті таких змін музична мова оригіналу, її стиль і художній образ трансформуються, в той час як

¹⁵ Н. Сікорської вважає: «Сучасна концепція ІВ базується на системному підході до реконструкції традицій музики минулого; це: використання адекватного інструментарію (історичні інструменти або їх копії), опора як на музично-теоретичні трактати, так і на сучасні наукові дослідження джерел, вивчення історичного контексту творчості композиторів; практичне освоєння творів за оригінальними музичними текстами (манускрипти, прижиттєві видання – передусім авторизовані, їх факсиміле та репринти, редакції-уртексти); заглиблення в спосіб музичного мислення, притаманний тій чи іншій епосі, національній школі, композиторському стилю; аналіз композиційних технік та обґрунтоване визначення жанрового стилю кожного твору, докладне оволодіння стильовими елементами, композиційною й інтонаційною лексикою та виконавськими прийомами; реконструкція естетики музичного виконання, виражена в невимушеності, “не-концертності” сценічного образу артистів, їхній непоказній поведінці» (Сікорська, 2016: 196–197).

народжується дещо принципово відмінне, а саме, оновлений текст музичного твору, з новим виразним потенціалом і художньою концепцією» (Сікорська, 2016, с. 139).

Тут треба ще раз підкреслити, що, незважаючи на схожість інструментів, їхні органологічні властивості кардинально відрізняються. І така ситуація була пов'язана далеко не тільки з клавесином/фортепіано, а, наприклад, з суттєвою зміною одних і тих самих інструментів – «Більшість майстрових скрипок, використовуваних нині, виготовлені в період бароко, і все ж вони не є суто “бароковими скрипками”. Коли близько 1800 року змінився звуковий ідеал, всі тодішні інструменти були перероблені з головною метою – посилення їх звуку» (Харнонкурт, 2002, с. 99). Найяскравішим прикладом таких змін у конструкції одного й того ж самого інструменту, на наш погляд, є фортепіанні сонати Л. ван Бетховена, які були написані у період безперервного розвитку фортепіано і інструменти однієї й тієї ж фірми могли сильно відрізнятися, хоча дати їх випуску відрізнялися на десяток років. І хоча принцип дії інструментів тих часів був схожий – від удару молоточка, струна починає вібрувати, поки звук не згасне сам, або буде закінчений демпфером, звучання кардинально змінювалось від розміру струн, їх розташування, каркасу інструмента (дерев'яного, або металевого) і т. ін. М. Білсон, який виконував сонати Л. ван Бетховена на автентичних інструментах¹⁶, пише що як В. А. Моцарт і Дж. Верді адаптували свої арії під можливості виконавців, так і звуковий образ фортепіано Л. ван Бетховена значно змінювався під впливом його інструментів. І як фугато в сонаті F dur op. 10 № 2 значно втрачає «crispness» / «чіткість», якщо грати його на інструменті *Graf*, що був у композитора в останні роки, так і сонати третього періоду втрачають ореол «романтичної імли», при виконанні на інструменті *Walter* ранніх опусів: «Справді, важко уявити, щоб Бетховен написав би щось подібне, якби він мав лише Вальтера» (Bilson, 2013, pp. 33–34).

В цьому контексті процитувати славнозвісного П. Хіндемита, який, у дискусії, під час відзначення року смерті Баха в 1950 році виступав за повну

¹⁶ п'ятиоктавний Walter 1795 р. для сонат до опусу 31, шестиоктавний Nannette Streicher 1815 р. для опусів 53-90 і діапазоном в шість с половиною октав Graf 1825 р. для опусів 101-11

реставрацію інструментів і виконавських практик епохи Баха: «Ми можемо бути впевнені, що Бах був цілком задоволений наявними засобами вираження голосів та інструментів, і якщо ми хочемо виконувати його музику відповідно до його намірів, нам слід відновити умови виконання того часу» (Hindemith, 1952, p. 67). Але у той же час висловлювалися протилежні думки, від не менш значущих діячів. Зокрема, Т. Адорно у 1951 році вважав, що тільки «прогресивні» виконавські ресурси такі як аранжування Шенберга та Веберна можуть розкрити значущість музики Баха, та скептично відносився до самої ідеї використання аутентичних інструментів – «думка про те, що пронизливі та хрипкі барокові органи здатні вловити довгі хвилі гранітних, великих фуг, є чистим марновірством» (Adorno, 1981, p. 45). Науковець висловлював думку, що музика Й. С. Баха, через підхід автентичних виконавців, збіднюється та позбавляється її специфічного змісту, що є основою затребуваності творчості композитора. І після втрати сутності, музика Баха перетворюється на «нейтральний пам'ятник культури», актуальний лише для показу на органних фестивалях у добре збережених містах. (Adorno, 1981, p. 36)

Це порівняння з пам'ятником, є дуже розповсюдженим у критиці автентичного напрямку. Наприклад, у своїй книзі «Естетика музики» (1997) британський філософ Роджер Скрутон, який спеціалізувався на естетиці та політичній філософії, писав, що ефект автентичного виконавства «часто полягав у тому, щоб заховати минуле в пачку фальшивої науки, піднести музикознавство над музикою та обмежити Баха та його сучасників. Відчуття втоми, яке викликає стільки «автентичних» виступів, можна порівняти з атмосферою сучасного музею...». (Scruton, 1997, p. 448). Він підкреслював, що процес виконавської інтерпретації, має бути нерозривно пов'язаним з існуючою традицією західної музики (у той час, як автентичний напрям завжди позиціонував себе як протипага існуючій академічній практиці – Сухленко Ю.С), бо інакше кожен виступ створює дистанцію між аудиторією та музикою – «виступ має бути частиною традиції: практики, яка постійно змінюється у світлі нових прикладів, які, у свою чергу, завдячують своїм життям тому, що було раніше» (Scruton, 1997, p. 449). Тож, автентичний виконавець, використовуючи історичні інструменти, рухомий з естетичними

мотивами, невідомими тогочасній людині, наслідуює давно зниклу традицію. І ми, авжеж, можемо насолоджуватися результатом, але не так, як «оригінальна аудиторія» насолоджувалася «оригінальним виступом». Цікавим тепер для нас буде лише фактор минулого.

Відповіддю на позицію Т. Адорно, Р. Скрутона та багатьох інших критиків наряду може слугувати позиція Лідії Гер, професорки філософії Колумбійського університету, яка спеціалізується на філософії музики, естетиці, філософії історії та філософії 19-го та 20-го століть, яка обговорює цілі та помилки як прихильників, так і критиків автентичного напрямку у своїй книзі «The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music». Вона стверджує, що у другій половині 19-го століття, саме тенденції нав'язування музиці минулих часів сучасних технік породили на противагу собі автентичний напрям. Саме він, за думкою Л. Гер, «тримає наші очі відкритими на можливість творити музику по-новому, керуючись новими ідеалами» (Goehr, 1992, p. 284). І найголовнішим ефектом, що привніс автентичний напрям – це позбавлення представників академічної традиції переконання в абсолютній правоті сучасної практики виконання.

Ми бачимо, що вибір інструмента як для представників академічної традиції, так і ПВ є принциповим питанням. Із цього приводу доречно навести думку Н. Кучми, висловлену в її дисертації, яка присвячена феномену звукового образу фортепіано (Кучма, 2021). Згідно зі спостереженнями дослідниці, звуковий образ фортепіано більшою мірою пов'язується музикознавцями із виконавською творчістю, де однією з ключових засад інтерпретації певного музичного твору буде слугувати саме уявлення виконавця щодо образу інструмента. Науковиця вказує, що водночас, очевидно, не менш значущим елементом слугує авторське бачення звукових можливостей інструмента, завдяки якому і народжується той неповторний витвір мистецтва з особливою, притаманною тільки йому специфікою, без розуміння якої втрачається аутентика композиторського задуму: «Звичайно, авторський текст у цьому сенсі первинний, саме в ньому зафіксовано розуміння звукового образу інструмента, що втілює і стильові аспекти, і техніку, необхідну для досягнення бажаного ефекту» (Кучма, 2021, с. 12). Зрозуміло, що бачення композитором шляху втілення художніх образів залежить від конкретних

обставин, а саме специфіки інструмента, його можливостей продукувати та відтворювати звучання: «Визначено, що образ інструмента як складова фортепіанного образу світу є параметром, який впливає на формування концепції композиторського твору та визначає механізми його виконавської реалізації» (там само: 5).

2.2. Барокова органологічна система у сучасній фортепіанній парадигмі: рояль «під маскою» клавесина

У сфері сучасної інтерпретації клавірної музики Ж.-Ф. Рамо, відштовхуючись від можливостей обраного інструмента, ми бачимо чітко окреслену дихотомію – дві виконавські парадигми. З одного боку – ПВ, яке має на меті найближче відтворення авторського задуму, пов'язуючи повноцінне втілення барокового образу передусім із клавесином як органічним носієм відповідного звукового коду. З другого – академічний піанізм, що інтегрує бароковий текст у сферу фортепіанного мислення, діючи за принципом дотику Мідаса: усе, до чого він звертається, набуває фортепіанного блиску й трансформується відповідно до його принципів гри та естетичних критеріїв. Такий підхід, якщо його обирають видатні піаністи, приводить до над-звичайно переконливих та цікавих результатів. Однак і досвід ПВ нерідко залишається «згорнутим».

Саме ця поляризація, ця *fausse alternative* між реставраційною автентичністю й фортепіанною асиміляцією барокового тексту зумовлює необхідність іншого підходу. Принцип *tertium non datur* – або клавесин, або рояль – виявляється лише уявною логічною жорсткістю. Насправді ж, проблема полягає не у виборі інструмента, а у ставленні до нього. Потребує подолання не сам факт існування двох традицій, а їхня ізольованість одна від одної. Клавесиністи не розглядають рояль як інструмент, здатний повною мірою передати специфіку барокового звукового мистецтва; натомість і у сфері академічного піанізму органологія, техніка гри та виразні можливості клавесина часто перебувають поза зоною активної виконавської уваги.

Показово, що тенденцію до подолання такої ізольованості відзначає українська музикознавиця Юлія Ніколаєвська у докторській дисертації «Музична

комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.)» (2020), присвяченій обґрунтуванню теорії музичної комунікації та осмисленню інтерпретації як одного з визначальних механізмів сучасного музичного мистецтва. У межах розробленої дослідницею концепції особливу увагу приділено виконавським стратегіям та їхній трансформації у ХХ–ХХІ століттях. Розглядаючи трансформацію історично інформованого виконавства у другій половині ХХ — на початку ХХІ століття, дослідниця констатує, що поряд із «чистим» різновидом автентичної виконавської стратегії формується її «мішаний тип (використання сучасного інструментарію, але гра за принципами автентичного виконавства)» (Ніколаєвська, 2020, с. 320). Цю тенденцію Ю. Ніколаєвська безпосередньо пов'язує із процесами синтезу автентичної та академічної традицій, унаслідок яких поряд з «охоронною» дедалі більшої ваги набуває «актуалізуюча» автентична виконавська стратегія.

Виявлена у першому розділі мобільність музичного матеріалу у творчій практиці самого Ж.-Ф. Рамо, своєю чергою, не може слугувати прямим історичним обґрунтуванням сучасної фортепіанної адаптації, однак засвідчує, що перехід музичного тексту до іншого жанрового й інструментального середовища не був чужим творчому мисленню композитора. У нових умовах матеріал не просто відтворювався, а переосмислювався відповідно до специфіки іншого звукового простору.

У рамках нашого творчого проєкту пропонується «третій шлях» до Ж.-Ф. Рамо, який здійснюється за допомогою виконавської концепції «рояля під маскою». Така інтерпретаційна модель не має на меті редукцію рояля до «недоклавісина» через, наприклад, відсутність використання його динамічних можливостей. У цьому аспекті важливою є настанова Г. Фергюсона, який, розглядаючи проблеми перенесення старовинної клавірної музики на сучасне фортепіано, застерігає піаніста від буквальної імітації історичного інструмента: *«avoid the temptation of trying to make his instrument sound like a completely different one»* / «уникати спокуси намагатися змусити свій інструмент звучати як зовсім інший» (Ferguson, 1975, p. 153). Концепція полягає в тому, що піаніст, подібно до актора, який не втрачає власної природи, але входить у певне амплуа, «грає» у клавісініста, використовуючи суто клавісінні прийоми та засоби гри. Це

створює ефект художньої правдоподібності: ми усвідомлюємо, що звучить рояль, але сприймаємо запропонований образ як стилістично переконливий. Підкреслимо, що такий підхід є можливим тільки на фортепіано, відомому своєю здатністю імітувати звучання інших інструментів. Клавесин у жодному разі не зміг би переконливо «грати на полі» рояля, використовуючи притаманні йому виконавські прийоми.

Практична реалізація такого підходу виявляється дуже складною, бо вона потребує значного досвіду виконання творів Ж.-Ф. Рамо на клавесині та великої роботи на межі двох традицій. З одного боку, треба відмовитися від багатьох прийомів взаємодії з інструментом, які є «рідними» та сталими для кожного піаніста, прийомів, які за роки його опанування набувають автоматизму – наприклад, як буде показано далі, використання демпферної педалі. З іншого боку, далеко не всі прийоми гри можна перенести з клавесина та адаптувати до фортепіано коректно.

Отже, далі ми запропонуємо алгоритм адаптації базових технік фортепіанної гри до прийомів, характерних для клавесина. Окреслимо тільки ті аспекти, що безпосередньо пов'язані з органологією інструментів, і почнемо з найбільш очевидного, навколо чого зазвичай і роз-починається дискусія щодо виконання барокової спадщини на форте-піано, – питання педалізації. На нашу думку, використання демпферної педалі має бути вкрай стриманим. У межах нашого експерименту вважаємо за доцільне застосовувати її переважно на тривалих звуках для збагачення тембру та розкриття обертонового спектра. В інших випадках перевага повинна надаватися прийому гри *overlegato* (коли пальці залишаються на своїх місцях якомога довше, як правило, до зміни гармонії або позиції) – це, «у певному сенсі, аналог демпферної педалі фортепіано» (Troeger, 1987, р. 82–83), зумовлено механікою клавесина та дозволяє суттєво переосмислити звучання давно відомих творів.

Наприклад, цей прийом був зазначений Ж.-Ф. Рамо у нотному тексті п'єси «*Les Cyclopes*». Відкриваючи цей текст, піаніст бачить у тактах 5–6 та 10–11 досить очевидну з погляду виконавського стереотипу фактуру – одна гармонія поступово підіймається вгору через послідовне взяття звуків секстакорду домінанти в *g-moll* протягом двох тактів. Звичним, перевіреним часом, рішенням

буде використання правої педалі на весь пасаж і прийом *martellato*. Проте, відмовившись від педалі, ми побачимо, що ноти в лівій руці були виписані чвертями; зв'язуючи їх між собою з активним звуковидобуванням, ми отримаємо нову якість звучання – ближчу до композиторського задуму і механіки клавесина (Приклад 1)

Приклад 1. «*Les Cyclopes*» (Rameau, 1724, р. 29), тт. 5–6 та 10–11.



У контексті цього твору варто навести приклад, коли перенесення клавесинних прийомів гри на фортепіано, навіть чітко зазначених композитором, стає недоречним. Порівнявши *batterie* з «Метода пальцевої механіки» (Приклад 2) та аналогічні фігурації в лівій руці в темі твору (Приклад 3), ми через апікатурні рекомендації автора зрозуміємо, що від нас очікується їх виконання *legato*. На клавесині, з його активною атакою та прозорістю звучання, це буде доречним. Однак на форте-піано несвідоме перенесення такого способу виконання може спричинити змазаний і в'ялий звук. Тому доцільно буде не тільки грати ліву руку *non legato*, або навіть *staccato*, а й змінити пальці з 5-1-2-1 на 5-2-1-2, хоча це прямо суперечить вказівці композитора.

Приклад 2. «*Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts*» (Rameau, 1724, [De la mécanique des doigts sur le clavessin], с. 9).

Le pouce 1 doit se trouver dans le milieu de cette batterie .



Приклад 3. «*Les Cyclopes*» (Rameau, 1959b), тт. 29–34.



Педаль *una corda* може використовуватися як засіб тембрової диференціації, що реалізує на фортепіано ефекти регістрових контрастів, поширені у клавесинній практиці. Подібно до того, як на двомануальних клавесинах контраст досягається зміною регістрів (наприклад, поперемінно граючи на нижньому мануалі з копуляцією двох 8-футових регістрів та на верхньому мануалі, який має більш тихий і тьмянний звук), ліва педаль змінює темброве забарвлення рояля. Верхній мануал клавесина нерідко називають *nasal*, адже струни цього 8-футового регістру, самі по собі зазвичай коротші за головний ряд струн, захиплюються плектрами в зоні, віддаленій від оптимальної для видобування звучання. У результаті верхній, інакше, другий 8' регістр, має «яскравіший і дещо “носовий” тембр» (Koster, 2019, р. 3).

У цьому сенсі використання *una corda* постає як засіб подібного до клавесинного регістрового зіставлення, як вмотивований прийом, спрямований на відтворення принципу регістрової контрастності, притаманного клавесинному мисленню. Особливо показовим це є у п'єсі Ж.-Ф. Рамо «*La Poule*», яку вважають однією з найперших французьких клавесинних п'єс, де динамічні позначення використовуються для вказівки зміни мануалів (Sadler, 2014, р. 126). У ній темброві зіставлення виконують драматургічну функцію і є складовою композиційної логіки твору.

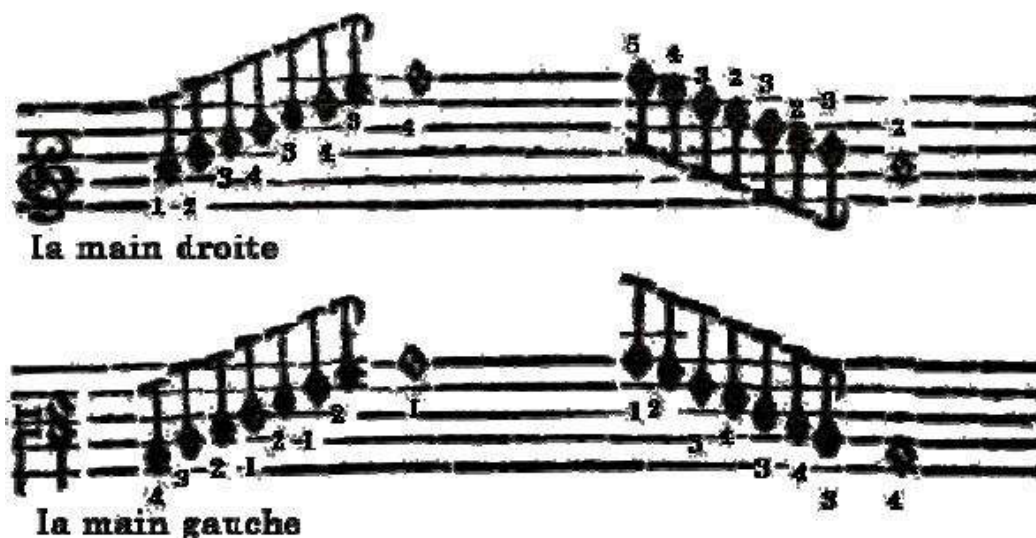
Продовжуючи пошук можливостей адаптації клавесинних п'єс для виконання на фортепіано згідно з органологією обох інструментів, неможливо оминати й вплив клавесинів ХХ століття, створених у період раннього відродження інструмента, коли майстри прагнули не стільки реконструювати історичні моделі, скільки модернізувати їх: «Однією з головних особливостей враження від гри на фальш-моделях клавесинів було уявлення про необхідність строкатої регістровки як головного засобу виразності (вирішена частою зміною мануалів або здійснювана педальними важелями безпосередньо під час гри)»

(Сікорська, 2016, с. 45). Такий підхід вплинув і на стереотипи фортепіанної інтерпретації: практика перенесення мелодії при повторенні матеріалу на октаву вище для створення регістрового контрасту стала досить поширеною. Хоча сьогодні цей прийом не вважається автентичним, він може бути художньо виправданим за умови його обережного використання.

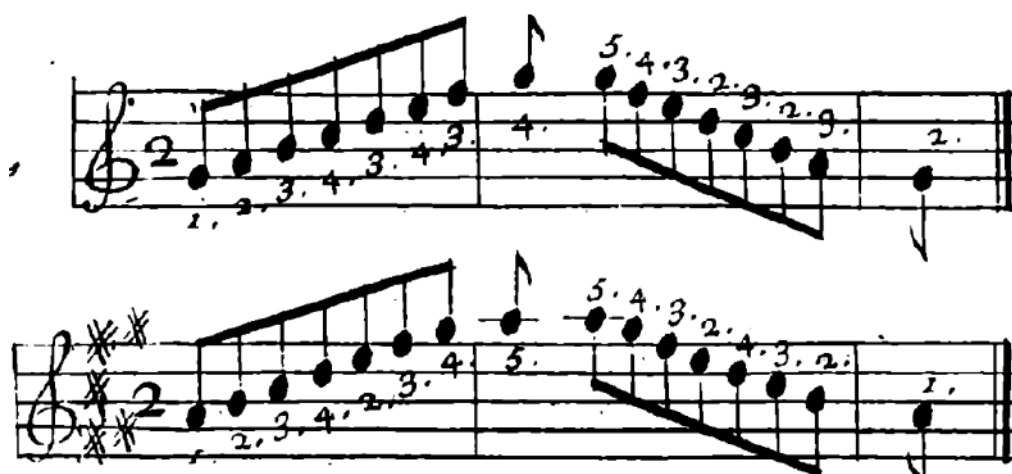
Отже, один із «стовпів» фортепіанного мистецтва – демпферна педаль – вже майже знівельовано у нашому експерименті. Але, як ми побачили на прикладі «*Les Cyclopes*», це зовсім не повинно привести до редукованої розріджено-токатної інтерпретації творів Ж.-Ф. Рамо для клавесина – це буде суперечити практиці клавесинної гри, далекої від уніфікованої легатної «гладкості» (або навпаки, стакатної «розрідженості»). Вирішальним засобом виразності має бути мікроартикуляція як «мовленнєве» членування музичного тексту, адже «в арсеналі віртуозного клавіриста були десятки градацій основних артикуляцій-них прийомів для відображення ієрархії акцентованих долей і створення свого роду “напружень” і “розслаблень” в потоці музичного мовлення» (Сікорська, 2016, с. 84).

А допомогти нам наблизитись до різноманіття клавесинної артикуляційної палітри може знайомство зі старовинною аплікатурою. У сучасних дослідженнях зазначається, що, «як композитори, так і виконавці того часу вважали, що ноти на сильній долі слід виконувати “сильними” пальцями, тоді як ноти на слабких долях – “слабкими”. У Німеччині та Італії до сильних пальців зараховували другий і четвертий, тоді як в інших європейських країнах – перший, третій і п'ятий. Подібно до того, як артикуляція на духових інструментах визначається способом атаки язиком, а струнних – веденням смичка, аплікатура на клавішних інструментах здатна розкрити нюансування й артикуляцію, яких прагнули ранні клавірні виконавці» (Бає, 2016, р. 1). Ми можемо побачити її принцип на ілюстрації з трактату «*Les principes du clavecin*» Сен-Ламбера (Приклад 4) та «*L'art de toucher le clavecin*» Ф. Куперена (Приклад 5).

Приклад 4. «*Les principes du clavecin*» (Saint-Lambert, 1702, p. 42).



Приклад 5. «*L'art de toucher le clavecin*» (Couperin, 1717, с. 29).



Ми бачимо, що наведена аплікатура суперечить піаністичним принципам, бо «сучасних виконавців на клавійних інструментах із перших уроків фортепіано часто навчають системі, спрямованій на створення повністю легатного стилю. Проте до XIX століття основним призначенням аплікатури було артикулювати, а не склеювати (*glue*) усе воєдино» (Коорман, 2019, р. 84).

Використання клавесинної аплікатури, хоча і буде дуже незвичним для піаністичного апарату, допоможе нам наблизитись до стилю французьких клавесиністів у двох вимірах (головне – стежити за відчуттям свободи в руках та м'яким зніманням пальців при переході між позиціями). Це, по-перше, вже закладена завдяки аплікатурі характерна мікроартикуляція; по-друге – у м'яких переносах руки після легкого, навіть пасивного, відпускання пальця при грі «двійками» (наприклад, 3-2, 3-2 в правій руці) вже буде закладений дуже м'який

inégaie, який можна за потреби прискорювати або видозмінювати(ломбардський ритм)¹⁷.

Проте підкреслимо, що саме у випадку Ж.-Ф. Рамо підхід до аплікатури має бути дещо контрверсійним. Композитор постає як перехідна фігура: з одного боку, він продовжує традицію французької клавесинної школи, сформованої під впливом лютневого стилю, з другого – принципово розширює її межі, наближаючись до нашого розуміння аплікатурних принципів. У трактаті «*Une méthode pour la mécanique des doigts*» Ж.-Ф. Рамо руйнує стару ієрархію «сильних» і «слабких» пальців та наголошує: «Потрібно, щоби кожен палець мав свій окремий рух і був незалежним від будь-якого іншого» (Rameau, 1959b / 1724, с. 4). І також рекомендує активне використання першого пальця: «...достатньо привчитися проводити перший палець під будь-яким іншим і навпаки, проводити інші пальці над першим. Цей спосіб є чудовим» (там само, р. 5).

Дослідниця Й. Такано (Takano, 2010), описуючи походження та значення *style luthé* для мистецтва французьких клавесиністів, детально аналізує механіку лютневого впливу на клавесинну традицію XVII – початку XVIII століття. Вона окреслює три основні форми цього наслідування: орнаментацию, *style brisé* та *prélude non mesuré* й підкреслює, що відповідна манера гри передбачала обмежений простір нотної фактури, «прилягання» рук до клавіатури та специфічну артикуляційну ієрархію пальців. У цій традиції клавесиністи фактично намагалися відтворити м'який, співучий дотик лютні, що вважалася «вищим за виразовими можливостями інструментом» (Takano, 2010, р. 56). Аналізуючи ж техніку Ж.-Ф. Рамо, дослідниця доходить висновку, що його дотик докорінно відрізнявся від дотику французької школи клавесина, яка імітувала дотик лютні, і показує, у чому полягала його оригінальність: «... він використовував

Notes inégales («нерівні ноти») українська клавесиністка О. Жукова характеризує як прийом, за якого виникає «легка ритмічна видозміна при виконанні найдрібніших тривалостей у парному ритмі, які рухаються поступеново та записані як однакові» (Жукова, 2025, с. 69). При цьому міра такої нерівності не була сталою: «Лише контекст всього твору, його темп, жанр і метроритмічний рисунок були підказкою щодо міри цієї “нерівності”» (там само). Особливо важливим у цьому контексті є зауваження дослідниці: «Смак спирається на знання виконавських умовностей відповідних історичного періоду та країни, адже саме вони гарантують принаймні наближення до такої звукової картини, яку передбачав автор. Невиконання цих умовностей може спотворити музику до невпізнання. Наприклад, не використовувати *inégaies* у французькій музиці там, де це передбачав автор, – ознака не тільки необізнаності, а й поганого смаку» (Жукова, 2025, с. 71). Показовий приклад знаходимо у *L'Indiscrete* Ж.-Ф. Рамо: однаковий мелодичний матеріал у партіях струнних записано пунктиром, тоді як у партії клавесина – рівними нотами, що засвідчує звичність такого способу прочитання для клавесиніста. Натомість необхідність рівного виконання спеціально фіксувалася композитором, як у першому дублі *Les Niais de Sologne* із ремаркою *Nottes égales*.

перехрещування рук та активно залучав великий палець. Його нововведення стосувалися не лише кистей рук чи пальців, а й усього тіла виконавця» (там само, р. 67). Водночас Ж.-Ф. Рамо розширював регістровий простір, використовуючи повну протяжність клавіатури, що створювало відчуття нового просторового мислення і тілесної свободи.

Проте, на нашу думку, саме звернення до старовинної аплікатури дозволить сучасному піаністові вийти із «зони комфорту» та краще відчутти смак епохи. Навіть якщо Ж.-Ф. Рамо починає виходити за межі лютневої парадигми, її розуміння є необхідною передумовою адекватного стилістичного прочитання його музики. І старовинна аплікатура стане не обмеженням, а ключем до виконавського стилю епохи.

Окремої уваги потребують і «*agréments*» / «прикраси», що становлять невід'ємну складову французької клавесинної школи. Ж.-Ф. Рамо надзвичайно ретельно фіксував їх у нотному тексті та подав власні системи розшифрування відповідних знаків у клавесинних книгах 1706 та 1724 років які, у межах творчого проєкту слугували основним орієнтиром, якого ми прагнули дотримуватися максимально послідовно. Як слушно зауважує Х. Сасакі: «*Clearly, Rameau wished his music to be performed in a certain manner, and he made efforts to communicate his ideas to the audience*» / «Очевидно, Рамо прагнув, щоб його музика виконувалася певним чином, і докладав зусиль, аби донести свої наміри до виконавця» (Sasaki, 2017, р. 38).

Водночас перенесення цієї системи на сучасне фортепіано не завжди означає буквальне відтворення кожної формули. Сама Х. Сасакі, спираючись на Ф. Ноймана, наголошує, що «у швидкому русі *cadence* може розпочинатися з основного звука» (Sasaki, 2017, р. 42), а у власній інтерпретації *La Triomphante* застосовує саме такий варіант замість передбаченого таблицею Рамо початку з верхнього допоміжного звука (Sasaki, 2017, р. 90). Таке рішення набуває додаткового органологічного обґрунтування з огляду на спостереження дослідниці, що важча механіка сучасного фортепіано ускладнює виконання численних клавесинних прикрас порівняно з історичним інструментом (там само, р. 116). Отже, у запропонованій моделі авторська система *agréments* зберігає нормативне значення, однак її конкретна реалізація може коригуватися відповідно до темпу, фактури та механіко-акустичних властивостей сучасного рояля.

Як приклад того, яким чином окреслені вище принципи можуть трансформувати звучання клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо в їх сукупності, пропонуємо звернутися до інтерпретації першого дублю Гавоту з циклу «*Nouvelles suites des pièces de clavecin*» (Приклад 6), починаючи з другої вольти. Відмова від використання правої педалі відкриває простір для експериментів із мікроартикуляцією, не знижуючи активності звуковидобування. Наприклад, у лівій руці можна зв'язати *legato* перші дві ноти, а наступні дві восьмі виконати окремо, або ж поєднувати восьмі парами, формуючи внутрішню пульсацію. У правій руці, на думку автора, доцільно залучити елементи старовинної аплікатурної логіки в гамоподібних пасажах (4–3–2–1–3–2–3–2), що природно сприятиме артикуляційній диференціації та ритмічній гнучкості.

Приклад 6. «*Gavotte*» (Rameau: 1959a [1728]), т. 9–17.



Першу – опорну – долю окремих тактів можна інтерпретувати *u style brisé*, обов'язково задіюючи ліву руку дещо раніше. Такий прийом має акустичне підґрунтя: нижні частоти людський слух сприймає менш чітко, ніж високі, тому попереднє звучання басу дозволяє уникнути злиття регістрів і чіткіше окреслити вертикаль фактури. Звичайно, на фортепіано ми маємо змогу вибудовувати вертикаль і динамічно, однак залучення принципів гри, зумовлених механікою клавесина, наближає нас до специфіки авторського стилю та внутрішньої логіки барокового звучання.

Педаль *una corda* можна застосувати у першому періоді «Гавоту» для створення динамічного і тембрального контрасту з його другою частиною,

особливо під час його повтору.

Отже, практичне застосування окреслених вище принципів у конкретному фрагменті демонструє, що трансформація звучання відбувається не через механічне «копіювання» клавесина, а через переосмислення його акустичної логіки. Для перенесення органологічної логіки клавесинної традиції у фортепіанне виконання творів Ж.-Ф. Рамо необхідно передусім усвідомити механіку та специфіку звуковидобування інструмента доби композитора. Наслідування не означає буквального відтворення, а передбачає адаптацію артикуляційних принципів, штрихової диференціації та особливого туше, характерного для клавесиністів, засобами сучасного рояля. Поєднання обмеженої педалізації, мікроартикуляції, старовинної аплікатурної логіки та реєстрової диференціації дозволяє наблизитися до стилю Ж.-Ф. Рамо, зберігаючи водночас природність фортепіанного звучання.

Слід наголосити, що імітація тембру клавесина та характерних для нього прийомів гри, звернення до наукових джерел для реконструкції авторського задуму, дослідження мінливих традицій вико-навської практики й культурного контексту, у якому композитори очікували певного рівня обізнаності слухача й виконавця, etc., не можуть бути самоціллю під час виконання старовинної музики, а повинні лише слугувати компонентами створення інтерпретації. Н. Харнонкурт зазначає: «Існують “музикознавчі” виконання, абсолютно бездоганні з історичної точки зору, але їм бракує життєвості. З двох зол меншим буде виконання історично фальшиве, але музично живе» (Харнонкурт, 2002, с. 9). Дійсно, вірним творові буде лише підхід, коли «знання й почуття відповідальності поєднуються з глибокою музичною уявою» (там само).

Репрезентуючи бароковий твір у діалозі двох інструментів – фортепіано та клавесина, піаніст здійснює акт інтерпретаційного заміщення: рояль, не відтворюючи клавесин буквально (навіть при найглибшому досягненні його традиції), відкриває можливість для сучасної присутності історичної музики в оновленій естетичній формі. Такий підхід не можна назвати «автентичним», але «мистецтвом», за теорією репрезентації, і є різниця між оригіналом та його відтворенням у новій якості (Ankersmit, 2002, p. 44).

Показово, що проблема перенесення клавесинної музики Ж.-Ф. Рамо у

простір сучасного фортепіано вже ставала предметом спеціального виконавського дослідження Х. Сасаки «*Playing Rameau on the piano : the Suite in A minor from Nouvelles suites de pieces de clavecin (2017)*». Особливо важливо, що, як і в межах нашого творчого проєкту, її інтерпретаційні висновки спиралися не лише на теоретичне осмислення історичної виконавської практики, а й на безпосередній досвід виконання ля-мінорної сюїти Ж.-Ф. Рамо на обох інструментах – клавесині та сучасному фортепіано. Розповідаючи про це, дослідниця зізнається: «*I had the impression that I was playing two different compositions*» / «У мене складалося враження, ніби я виконую два різні твори» (Sasaki, 2017, p. 116).

Водночас близькість вихідних позицій не зумовила тотожності практичних рішень. Щодо історичної аплікатури Х. Сасаки зазначає: «*We should not be too concerned with Rameau's exact fingerings as long as we strive for the effect of the sound Rameau envisioned*» / «Не варто надмірно перейматися точним відтворенням аплікатури Рамо, доки ми прагнемо досягти того звукового ефекту, який він передбачав» (Sasaki, 2017, p. 44). Ще виразніше відмінність підходів виявляється у використанні педалі: «*I use the sustaining pedal throughout the A-minor suite for two reasons. First is to create a better legato and ambiance because the connected sound created with the damper pedal cannot be achieved solely by finger pedaling. The second reason is to accent targeted sonorities. Regardless of the reason for pedaling, I proceed with care as suggested by Ferguson, and make sure to maintain the transparency of the texture*» / «Я використовую демпферну педаль упродовж усієї ля-мінорної сюїти з двох причин. Перша – створити краще *legato* та звукову атмосферу, оскільки зв'язного звучання, яке забезпечує демпферна педаль, неможливо досягти лише пальцевим педалюванням. Друга причина – акцентувати окремі сонорності. Незалежно від причини використання педалі, я застосовую її обережно, як рекомендує Г. Фергюсон, і стежу за збереженням прозорості фактури» (Sasaki, 2017, p. 50).

Узагальнюючи власну виконавську позицію, Х. Сасаки підкреслює: «*My aim was not to reproduce a replica of a historical performance of the A-minor suite but to perform it in a modern setting while maintaining the authenticity and integrity of the piece*» / «Моєю метою було не відтворення копії історичного виконання ля-мінорної сюїти, а її виконання в сучасних умовах зі збереженням автентичності та

цілісності твору» (Sasaki, 2017, p. 117).

Пропонована у цьому творчому проєкті модель виходить із близької настанови – сучасний рояль не повинен втрачати власної інструментальної природи, однак приводить до іншого виконавського результату. Якщо у Х. Сасаки досвід клавесинної гри та знання історичної практики передусім використовуються для формування суто-фортепіанної інтерпретації, а конкретні виконавські рішення коригуються відповідно до можливостей сучасного інструмента, то в моделі рояля «під маскою» клавесина окремі органологічно зумовлені принципи клавесинної гри: характер туше, спосіб знімання звука, аплікатурні формули, мікроартикуляція, агогічна нерівність, принципи орнаментики – свідомо переносяться у сам піаністичний апарат і стають активними чинниками формування інтерпретації. Йдеться, таким чином, не про акустичне копіювання клавесина й не про редукцію виразових можливостей рояля, а про зміну виконавської оптики: сучасний інструмент зберігає власний голос, однак тимчасово приймає іншу систему жестів, артикуляційних зв'язків і способів музичного мовлення.

Висновки до Розділу 2

Розгляд редакторських і виконавських підходів до клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо дозволив виявити історичну зумовленість сучасної дихотомії її інтерпретацій. У фортепіанній традиції XIX століття адаптація старовинного тексту до можливостей нового інструмента розглядалася як природний шлях його повернення до актуальної музичної практики. Натомість діяльність представників історично інформованого виконавства поступово змістила акцент на реконструкцію первісних умов звучання та прочитання авторського тексту з опорою на історичний інструментарій. Таким чином, дві сучасні виконавські парадигми постали як різні відповіді на одну проблему – яким чином музичний твір минулої епохи може зберігати свою стильову й художню ідентичність у змінених органологічних умовах. Проведений аналіз засвідчив, що вибір інструмента у цьому процесі є принциповим, оскільки особливості його механіки, звуковидобування та акустики формують специфічний звуковий образ, який безпосередньо впливає на способи виконавського прочитання авторського

тексту.

Усвідомлення принципової ролі звукового образу інструмента у формуванні виконавської інтерпретації визначило подальший напрям дослідження – пошук способу перенесення клавесинної органологічної логіки у простір сучасного фортепіано.

Запропонована концептуальна модель адаптації до умов сучасного фортепіано клавесинних творів Ж.-Ф. Рамо ґрунтується на свідомому залученні органологічно зумовлених принципів клавесинної традиції. Така настанова передбачає не імітацію тембру клавесина, а перенесення його акустичної логіки у фортепіанний простір.

Практична реалізація концепції рояля «під маскою» доводить, що обмежена педалізація, мікроартикуляційна диференціація, використання старовинної аплікатурної логіки та реєстрова темброва контрастність можуть трансформувати звучання творів Ж.-Ф. Рамо без редукації виразового потенціалу сучасного інструмента. Рояль у цьому випадку не нівелює власної акустичної природи, а входить у стилістичну роль, засвоюючи принципи барокового виконавського мислення.

Таким чином, адаптація постає не як компроміс між історично інформованим підходом і академічним піанізмом, а як механізм їхнього діалогу. Запропонована виконавська настанова сприяє переосмисленню фортепіанного автоматизму.

ВИСНОВКИ

У результаті здійсненого дослідження сформована концептуальна модель адаптації клавесинних творів Ж.-Ф. Рамо до умов сучасного фортепіано на основі органологічно зумовлених принципів клавесинної традиції без редукції виразових можливостей рояля. Теоретичне осмислення означеної проблематики та її практична апробація у трьох концертних програмах дозволили у новому ракурсі осмислити творчу постать Ж.-Ф. Рамо як композитора, виконавця, музичного теоретика, полеміста та реформатора французького музичного театру, що існувала і продовжує існувати у просторі актуальних естетичних дискусій. Його мистецтво отримувало діаметрально протилежні оцінки: під час суперечки люллістів і рамістів композитора звинувачували у надмірній ученості, складності та тяжінні до італійського стилю, тоді як у період «війни буффонів» він постав захисником французької музичної традиції від італійських впливів. Така мінливість інтерпретації засвідчує неможливість зведення творчої особистості Рамо до образу раціоналіста, зосередженого винятково на теоретичних закономірностях музики. Його клавесинна спадщина постає своєрідною лабораторією рівноваги між раціональним і чуттєвим, у якій логічність музичної форми поєднується з витонченістю, театральністю, образністю та безпосередністю емоційного впливу.

Концепція “справжньої музики як мови серця”, що обрана ключем для виконавської інтерпретації творів композитора у нашому мистецькому проєкті, осмислена як визначальна художньо-естетична настанова його творчості. Вона не збігається із естетикою сентименталізму і не відображає протиставлення пристрасного емоційно-афектованого інтонування відстороненому раціоналізованому виконанню, а представляє синергію цих протилежних начал, їх взаємодію заради інтелектуальної впорядкованості, гармонічної складності і структурної ясності, яка акумульована у музиці Рамо. Засобами такого взаємного “приборкання” і досягнення необхідного градусу живого емоційного висловлювання без гіперболізації та “рояльного пафосу” є певний механізм штучного “ускладнення” артикуляції, яке призупиняє автоматизм дії

напрацьованих раніше фортепіанних технічних прийомів гри. Запозичені з арсеналу клавесиніста, “застарілі” і у чомусь незручні для піаніста прийоми артикуляції ніби “очуднюють” звичні звороти і форми руху, фокусуючи увагу слухача на “зробленості” окремих деталей тексту, які зазвичай втрачаються при сучасному динамічно спрямованому до кульмінації розгортанні музичної композиції.

Це потребує врахування культурно-комунікативних передумов існування образного світу клавесинної творчості Ж.-Ф. Рамо, пов’язаних із салонною культурою Франції першої половини XVIII століття. Паризький салон був не лише місцем приватного музикування, а й простором діалогу, обміну думками, естетичних дискусій, спостереження за людськими характерами та демонстрації мистецтва влучної характеристики. У цьому контексті програмні назви клавесинних п’єс Рамо виконують не суто номінативну або ілюстративну функцію. Вони спрямовують сприйняття виконавця і слухача, стають ключем до розуміння характеру, жесту, настрою, ситуації або театрального образу. Програмність у творчості композитора виявляється як мистецтво музичної характерології: Рамо не стільки розповідає завершений сюжет, скільки концентрує увагу на впізнаваній рисі людини, психологічному стані, русі, інтонації або способі поведінки. Тому адекватна інтерпретація його п’єс потребує врахування не лише жанрово-стильових ознак французького бароко, а й комунікативного та театрального контексту їхнього виникнення, врешті-решт акторської майстерності у відтворенні характерів – нехай типажних, але впізнаваних.

Реконструкція історії повернення клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо у виконавську практику XIX–XXI століть дозволила виявити принципову множинність форм її актуалізації та історичну мінливість самого уявлення про адекватне виконання старовинного музичного тексту. У XIX столітті одним із головних середовищ збереження й повернення цієї музики стало фортепіано, через яке клавесинний репертуар увійшов до нової педагогічної та концертної культури. Відродження історичного клавесина у XX столітті не припинило цієї традиції, а сформувало поряд із нею інший спосіб прочитання музики Ж.-Ф. Рамо. Отже, сучасна ситуація вибору між клавесином і фортепіано постає

не як позаісторична суперечність, а як результат тривалого розвитку різних форм виконавського освоєння клавесинної спадщини композитора.

Сучасна практика інтерпретації клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо формується на перетині двох виконавських парадигм. Історично інформований підхід орієнтує виконавця на відтворення барокового звукового мислення за допомогою відповідного історичного інструментарію, тоді як академічна фортепіанна традиція актуалізує старовинний текст через акустичні, динамічні й технічні можливості сучасного рояля.

Протиставлення цих напрямів за принципом «або клавесин, або фортепіано» визначено як неефективно задану альтернативу. Проблема полягає не стільки у виборі інструмента, скільки у способі виконавського мислення та мірі усвідомлення органологічної природи первісного інструмента. Історично інформоване виконавство й академічний піанізм не мають розглядатися як взаємовиключні системи: кожна з них базується на своєму досвіді, здатному доповнювати і збагатити іншу. Тому перспективним шляхом інтерпретації постає не компромісне послаблення обох традицій, а їхній зустрічний рух і творча взаємодія.

Запропонована концептуальна модель міжінструментальної адаптації, умовно визначена як рояль «під маскою» клавесина, полягає не у буквальному наслідуванні тембру клавесина і не в перетворенні сучасного фортепіано на його акустично неповноцінну копію, а передбачає перенесення у простір фортепіанної гри «виконавську топографію» клавесину, внутрішньої акустичної логіки, артикуляційних принципів та способів організації звукової тканини, властивих клавесинній традиції.

Метафора «маски» розкриває виконавський характер цієї моделі: подібно до актора, який входить у певну роль, «характер», не втрачаючи власної природи, піаніст засвоює клавесинний тип музичного мислення, залишаючись виконавцем на сучасному роялі. Інструмент не приховує своїх акустичних властивостей, але підпорядковує їх стилістично вмотивованому звуковому образу. Таким чином, запропонована модель ґрунтується на принципі доповнюваності «і – і»: рояль зберігає власний концертний потенціал і водночас залучає досвід історичного клавесинного виконавства.

У процесі реалізації творчого проєкту визначено комплекс виконавських засобів, необхідних для реалізації барокової органологічної специфіки на сучасному фортепіано. До нього належать функціонально обмежена педалізація, мікроартикуляційна диференціація, активність і точність звуковидобування, штрихова деталізація, використання елементів старовинної аплікатурної логіки, регістрова й темброва контрастність, диференційоване виконання орнаментики, урахування принципів *style brisé* та особлива увага до внутрішньої ритмічної пульсації.

Обмеження демпферної педалі відкриває можливості для тоншого артикуляційного структурування фактури та запобігає надмірному злиттю звукових пластів. Старовинна аплікатурна логіка використовується не як механічне відтворення історичних схем, а як засіб формування нерівномірності, пластичності й мовленнєвої виразності музичної фрази. Регістрова диференціація допомагає відтворювати контраст, який на клавесині забезпечувався зміною мануалів і регістрів. У сукупності ці засоби не звужують можливості рояля, а спрямовують їх на створення стилістично адекватного звукового образу творів Рамо.

Запропонована виконавська настанова водночас сприяє подоланню фортепіанного автоматизму. Звичні для піаніста прийоми – постійне використання педалі, кантиленне *legato*, суцільна динамічна хвиля – перестають бути універсальними й підпорядковуються логіці конкретного барокового тексту. У такий спосіб адаптація постає не спрощенням історичного твору, а формою поглибленої виконавської рефлексії.

Практичну апробацію основних положень дослідження здійснено у трьох взаємопов'язаних концертних програмах, які представили повну антологію творів Ж.-Ф. Рамо для клавесину. Програма «Début» охопила «Premier livre de pièces de clavecin» та сюїти з видання «Pièces de clavecin»; «Concorde» була присвячена повному циклу «Pièces de clavecin en concerts» і розкрила ансамблевий, діалогічний вимір творчості композитора; «Carte de visite» об'єднала «Nouvelles suites de pièces de clavecin» та окремі п'єси «La Dauphine», «Les Petits Marteaux» і «Menuet».

Драматургію проєкту вибудовано як послідовне розкриття творчої

особистості Рамо: від раннього клавесинного дебюту, через ансамблеву взаємодію, до своєрідної мистецької «візитівки» композитора. Поєднання двох сольних і одного ансамблевого концертів дозволило перевірити застосовність запропонованої виконавської моделі у творах різних жанрів, періодів, типів фактури та образного змісту. Концертна реалізація засвідчила, що органологічно вмотивовані принципи можуть бути інтегровані у практику сучасного піаніста не як зовнішній стилістичний декор, а як основа цілісного інтерпретаційного задуму.

Даний мистецький проєкт підтвердив актуальність клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо для сучасного фортепіанного виконавства. Її художня цінність не вичерпується функцією історичного документа або «музейного експоната». За умови стилістично усвідомленої інтерпретації ця музика зберігає здатність до безпосереднього емоційного впливу, а її «мова серця» залишається відкритою сучасному слухачеві.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання запропонованої моделі та виконавських рекомендацій у концертній практиці, класах спеціального фортепіано, роботі зі старовинним клавірним текстом, а також у навчальних курсах з історії фортепіанного виконавства, музичної інтерпретації та історично інформованого виконавства.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленні теоретичних і практичних засад органологічно вмотивованої адаптації старовинної клавірної музики до умов сучасного фортепіано; застосуванні концепції рояля «під маскою» клавесина до творчості інших представників французької клавесинної школи; порівняльному вивченні клавесинних і фортепіанних інтерпретацій творів Ж.-Ф. Рамо; систематизації історичних артикуляційних, аплікатурних, орнаментальних та агогічних принципів і визначенні можливостей їх використання у сучасній виконавській та педагогічній практиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Артем'єва, В. Б. (2016). Життєтворчість Жана-Філіппа Рамо: аспекти періодизації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(30), 31–44.
- Воскобойніков, Я. (2021). Моделювання клавесинного звучання на роялі: репрезентація музики бароко Олександром Таро. *European Journal of Arts*, 3, 40–48. <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-40-48>
- Воскобойніков, Я. (2023). *Французький піаніст Олександр Таро: аспекти медійної репрезентації фортепіанного виконавства* [Дисертація доктора філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Репозитарій ХНУМ. <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/732>
- Жінка-УКРАЇНКА. (2014, 29 липня). *Відбудеться третій концерт циклу «Жан-Філіп Рамо: Клавірна творчість» Євгена Громова* <http://ukrainka.elita.org.ua/node/4083>
- Жукова, О. (2025). *Сучасна клавесинна практика і барокова поетика: шляхи комунікації*. Видавець Лисенко М. М.
- Кучма, Н. (2021). *Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX–XX століть* [Дисертація доктора філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості XX – початку XXI ст.)* [Дисертація доктора мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Президент України. (2025, 5 березня). *Про присудження Національної премії України імені Тараса Шевченка: Указ Президента України № 155/2025*.
- Рідна країна. (2014). *Концерт циклу «Жан-Філіп Рамо: Клавірна творчість»*. <https://ridna.ua/events/kontsert-tsyklu-zhan-filip-ramo-klavirna-tvorchist/>
- Самікова, Н. (2023, 21 вересня). «Довбуш»: залаштунки створення саундтреку (обережно, спойлери!). *The Claquers*. <https://theclaquers.com/posts/11900>

- Сікорська, Н. В. (2016). *Клавірна музика Бароко в редакціях другої половини XIX ст.: становлення історично інформованого виконавства* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Сухленко, Ю. С. (2024). «Les Sauvages» Ж.-Ф. Рамо: маркетинговий хід чи вправа з музичної характерології? *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 141, 133–146. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.141.319216>
- Сухленко, Ю. С. (2026). Рояль «під маскою»: у пошуках нових аспектів адаптації творів Ж.-Ф. Рамо для клавесина. *Аспекти історичного музикознавства*, 2026, вип. XLII, (42), 112-136. <https://doi.org/10.34064/khnum2-42.06>
- Фізер, К. (2017). До проблеми назви музичного твору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 178–183.
- Французький інститут в Україні. (2014, 30 травня). «Жан-Філіп Рамо: клавірна творчість»: концерт Євгена Громова. <https://institutfrancais-ukraine.com/news/concert-de-hromov-rameau>
- Харківська обласна філармонія. (n.d.). *Франція з нами!* <https://filarmonia.kh.ua/event/frantsiya-z-nami/>
- Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. (n.d.). *Юшкевич Сергій Юрійович* [Біографічна довідка]. <https://num.kharkiv.ua/assets/img/structure/faculties/special-piano/Yushkevich.pdf>
- Харнонкурт, Н. (2002). *Музика як мова звуків: шлях до нового розуміння музики* (Г. Курков, пер.). Собор.
- Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. (n.d.). *Бібліографія до 2023 року*. <https://csamm.archives.gov.ua/bibliografiya-do-2023-roku/>
- Шадріна-Личак, О. В. (2011). *Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].

- Шадріна-Личак, О. В. (2026). Фламандська та франко-фламандська традиції клавесинобудування: історія та сучасність. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 145, 121–134. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2026.145.356103>
- Académie française. (2024a). Anthologie. In *Dictionnaire de l'Académie française* (9e éd.). <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A1905>
- Académie française. (2024b). Intégral, -ale. In *Dictionnaire de l'Académie française* (9e éd.). <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9I1589>
- Adorno, T. W. (1981). Bach defended against his devotees. In *Prisms* (S. Weber & S. Weber, Trans., pp. 133–146). MIT Press.
- Aldrich, R. (1904). Introductory. In L. Oesterle (Ed.), *Early keyboard music: A collection of pieces written for the virginal, spinet, harpsichord, and clavichord* (Vol. 2). G. Schirmer. https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/50/IMSLP344789-SIBLEY1802.22768.6703-39087017282973vol._2_score.pdf
- Ankersmit, F. R. (2002). *Political representation*. Stanford University Press.
- Anne Fuzeau Productions. (n.d.). *Anne Fuzeau Productions: L'amour des anciennes partitions de musique*. <https://editions-classique.com/fr/content/4-a-propos>
- Anthony, J. R. (1974). *The New Grove French Baroque masters: Lully, Charpentier, Lalande, Couperin, Rameau*. W. W. Norton.
- Association CNSMDP. (n.d.). *Thérèse Dussaut*. <https://assocnsmd.fr/membre/therese-dussaut/>
- Audéon, H. (2007). *Amédée Méreaux et l'héritage de la musique ancienne : Des concerts historiques (1842–1844) aux Clavecinistes (1861–1868)* [Manuscript]. HAL Open Science. <https://shs.hal.science/halshs-03090275>
- Bach, J. S. (1866). *Clavierwerke. Band 3: Das wohltemperierte Klavier* (F. Kroll, Ed.; *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, Vol. 14) [Musical score]. Breitkopf & Härtel. https://imslp.org/wiki/Bach-Gesellschaft_Ausgabe
- Bae, J.-S. (2016). *Adapting the fingering in the early keyboard music: Between the theory and practicality*. Academia.edu. https://www.academia.edu/17537452/Early_Keyboard_Fingering_Theory_and_Practicality

- Balliol College Archives & Manuscripts. (2017, February 27). *Malcolm exhibition 2017*.
<https://balliolarchivist.wordpress.com/2017/02/27/malcolm-exhibition-2017/>
- Baranova, M. (2016). *Hypersuites: Bach, Rameau, Handel, Couperin* [Album]. Berlin Classics (0300820BC). <https://www.allmusic.com/album/hypersuites-bach-rameau-handel-couperin-mw0002979086>
- Barbot, P. (1877–1878). *L'École des grands maîtres du clavecin et du piano: Exercice journalier de mécanisme extrait des œuvres célèbres, divisé en 3 livres gradués, soigneusement nuancés et doigtés* (Op. 119) [Musical score]. Léon Langlois.
[https://imslp.org/wiki/L%27%C3%A9cole_des_grands_ma%C3%AEtres%2C_Op.119_\(Barbot,_Paul\)](https://imslp.org/wiki/L%27%C3%A9cole_des_grands_ma%C3%AEtres%2C_Op.119_(Barbot,_Paul))
- Baroque Music. (n.d.). Thomas Goff of Pont Street, harpsichord builder.
<https://www.baroquemusic.org/goff.html>
- Barto, T. (2006). *A basket of wild strawberries: A selection of keyboard jewels by Jean-Philippe Rameau* [Album]. Ondine (ODE 1067-2).
<https://tzimonbarto.com/discography/>
- Baumont, O. (2014). La classe de clavecin du Conservatoire de Paris. *La Revue du Conservatoire*, 3. <https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=913>
- Beaussant, P. (Ed.). (1983). *Rameau de A à Z*. Fayard; Institut de musique et de danse anciennes.
- Berlioz, H. (1840, January 19). Premier concert du Conservatoire: Quelques mots sur la musique ancienne (Deuxième article). *Revue et Gazette musicale de Paris*, (6), 45–47. <https://archive.org/details/revueetgazettemu18407pari/page/44/mode/2up>
- Berlioz, H. (1842a, August 7). De Rameau et de quelques-uns de ses ouvrages (Premier article). *Revue et Gazette musicale de Paris*, 9(32), 321–324.
<https://archive.org/details/revueetgazettemu18429pari>
- Berlioz, H. (1842b, August 14). De Rameau et de quelques-uns de ses ouvrages (Second article). *Revue et Gazette musicale de Paris*, 9(33), 329–332.
<https://archive.org/details/revueetgazettemu18429pari>
- Berlioz, H. (1842c, September 4). Castor et Pollux. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 9(36), 361–363. <https://archive.org/details/revueetgazettemu18429pari>

- Berlioz, H. (1842d, November 13). Castor et Pollux: La partition. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 9(46), 442–443.
<https://archive.org/details/revueetgazettemu18429pari>
- Berlioz, H. (1844, May 26). Théâtre de l'Odéon – Théâtre de l'Opéra-Comique – Concerts. *Journal des débats politiques et littéraires*, 2–3.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k446574w/f3.item>
- Beyne, B. (2014, December 7). Le retour discographique de l'incroyable Scott Ross. *Crescendo Magazine*. <https://www.crescendo-magazine.be/le-retour-discographique-de-lincroyable-scott-ross/>
- Bibliothèque nationale de France. (n.d.). *Instrumental music of Rameau* [Catalogue record]. Catalogue général de la Bibliothèque nationale de France.
<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38626043n>
- Bilson, M. (2013). Of pianos and fortepianos. *International Piano*, 22, 32–35.
- Birnstiel, F. W. (Ed.). (1761). *Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern* (5te Sammlung, pp. 121–150). Friedrich Wilhelm Birnstiel. <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/content/titleinfo/6411117>
- Black, V. (2018). *Jean-Philippe Rameau: Keyboard works / Pièces de clavecin (1724, 1728)* [Album]. CRD Records (CRD 3536).
<https://www.crdrecords.com/product/jean-philippe-rameau-3/>
- Blanchard, H. (1844, May 12). Concert donné par M. Amédée Méreaux, au bénéfice de l'Association des artistes-musiciens. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 11(19), 169. <https://archive.org/details/revueetgazettemu1844pari>
- Blanchard, H. (1854a, February 5). Auditions musicales. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 21(6), 41–43. <https://archive.org/details/revueetgazettemu1854pari>
- Blanchard, H. (1854b, May 14). Auditions musicales. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 21(20), 158–160. <https://archive.org/details/revueetgazettemu1854pari>
- Blanchard, H. (1857, December 6). Auditions musicales. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 24(49), 394–395. <https://archive.org/details/revueetgazettemu1857pari>
- Bond, A. (1997). *A guide to the harpsichord*. Amadeus Press.
- Botte, A. (1862, February 2). Auditions musicales: Première séance de M. et Mme Farrenc — M. Louis Engel – Première soirée de quatuors d'Armingaud. *Revue et*

- Gazette musicale de Paris*, 29(5), 34–35.
<https://archive.org/details/revueetgazettemu1862pari>
- Botte, A. (1863, March 8). Auditions musicales. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 30(10), 74–75. <https://archive.org/details/revueetgazettemu1863pari>
- Bourges, M. (1839, June 30–July 11). Rameau. *Revue et Gazette musicale de Paris*, nos. 26, 27, 29, 201–205, 212–214, 228–230. <https://play.google.com/books/reader?id=4b5CAAAAcAAJ&pg=GBS.PA200&hl=ru>
- Brzezińska, B. (2015). Ruggero Gerlin. Szkic do portretu. *Notes Muzyczny*, 2(4), 137–171.
- Butt, J. (2002). *Playing with history: The historical approach to musical performance*. Cambridge University Press.
- Castel, L.-B. (1722, October–November). [Review of the book *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, by J.-P. Rameau]. *Mémoires pour l'histoire des sciences & des beaux-arts*, 1713–1743, 1876–1910. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t91918q18&seq=1>
- Cembal d'amour. (n.d.). *The Mordecai Shehori collection*. <https://www.cembaldamour.com/Shehori.htm>
- Chandler, B. G. (2017). Jean Philippe-Rameau and the corps sonore. *Athens Journal of Humanities & Arts*, 4(1), 7–24. <https://doi.org/10.30958/ajha.4.1.1>
- Château-Lyon, P.-L. D. A. de. (1754). *Lettres sur les hommes célèbres, dans les sciences, la littérature & les beaux arts, sous le règne de Louis XV. Première partie*. <https://play.google.com/books/reader?id=5QlmBp4VP6oC&pg=GBS.PA72&hl=ru>
- Chernyavska, M., Anfilova, S., & Voskoboinikov, Y. (2025). Media representation in contemporary academic piano performance: Alexandre Tharaud's phenomenon. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 70(2), 241–263. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2025.2.12>
- Chorny, A., & Zagaykevych, A. (2023). *Довбйу (Original Motion Picture Soundtrack)* [Album]. FILM.UA Group.

<https://music.apple.com/ua/album/%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B1%D1%83%D1%88-original-motion-picture-soundrack/1707828202?l=uk>

Chung, D. (2011). Revisiting ‘le bon goût’: Observations on the irregularities and inconsistencies in French harpsichord music 1650–1730. *Music & Letters*, 92(2), 183–201.

Clément, J.-M.-B., & La Porte, J. de. (1775). *Anecdotes dramatiques* (Vol. 1). Veuve Duchesne.

<https://play.google.com/books/reader?id=ju0FAAAAQAAJ&pg=GBS.PA180&hl=ru>

Clementi, M. (1801). Vollständigste Klavier-Schule nebst 50 Lectionen, mit vorangehenden kurzen Preludien zur Übung in der Fingersetzung, aus den gewöhnlichsten Dur- und Molttönen, nach den Mustern der vorzüglichsten ältern und neuern klassischen Componisten [German edition of Introduction to the art of playing on the pianoforte, Op. 42]. Johann Cappi. [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP638378-](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP638378-PMLP160185-clementi_vollstaendige_klavier_schule_PPN1700518488.pdf)

[PMLP160185-clementi_vollstaendige_klavier_schule_PPN1700518488.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP638378-PMLP160185-clementi_vollstaendige_klavier_schule_PPN1700518488.pdf)

Cook, N. (2009). Methods for analysing recordings. In N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson, & J. Rink (Eds.), *The Cambridge Companion to Recorded Music* (pp. 221–245). Cambridge University Press.

Cook, N., Clarke, E., Leech-Wilkinson, D., & Rink, J. (2009). Introduction. In N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson, & J. Rink (Eds.), *The Cambridge Companion to Recorded Music* (pp. 1–9). Cambridge University Press.

Cook, N., Clarke, E., Leech-Wilkinson, D., & Rink, J. (Eds.). (2009). *The Cambridge companion to recorded music*. Cambridge University Press.

Costantino, C., & Desestré, E. (2025, April 4). *Entretien avec Hugnette Grémy-Chauliac*. BaroquiadeS. <https://baroquiades.com/entretien-hugnette-gremy-chauliac-2025/>

Couperin, F. (1717). *L’art de toucher le clavecin*. Chez l’auteur. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53059259q/f5.item>

Crossland, J. (2012). *Jean-Philippe Rameau: Pieces for keyboard* [Album]. Signum Classics (SIGCD278). <https://signumrecords.com/product/jean-philippe-rameau-pieces-for-keyboard/SIGCD278/>

- Debussy, C. (1971). *Monsieur Croche et autres écrits* (F. Lesure, Ed.). Gallimard.
- Diémer, L. (1887). *Les Clavecinistes français du XVIIIe siècle: Couperin, Daquin, Rameau. Vingt pièces choisies* [Musical score]. Durand et Schoenewerk.
<https://catalogue.bnf.fr/ark%3A/12148/cb445267193>
- Diémer, L. (Ed.). (ca. 1895). *Les clavecinistes français du XVIIIe siècle* (Vol. 2) [Musical score]. Durand & Schoenewerk.
https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP131378-PMLP255219-Clavecainsitas_francais_vol_2_RSL.pdf
- Dreyfus, H. (1962). Rameau: Nouvelles suites de pièces de clavecin [Album]. Valois (MB 920)
- Dreyfus, H., Lardé, C., & Lamy, J. (1963). *Rameau: Pièces de clavecin en concerts* [Album]. Valois (MB 468 [mono]; MB 968 [stereo]).
- Drouin, P. (1954, January 14). Suites de Bach et de Rameau. *Le Monde*.
https://www.lemonde.fr/archives/article/1954/01/14/suites-de-bach-et-de-rameau_2035121_1819218.html
- Dukas, P. (1899–1902). *Variations et finale sur un menuet de J. Ph. Rameau* [Holograph manuscript sketches]. The Morgan Library & Museum
<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/49/IMSLP740496-PMLP7502-114448.pdf>
- Dukas, P. (1907). *Variations, interlude et finale sur un thème de Rameau* [Musical score]. Durand & Fils.
<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP03005-Dukas-VarsRameau.pdf>
- Dumesnil, R. (1954, March 25). Les vingt-quatre violons du Roy. Pièces de clavecin de Rameau. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/archives/article/1954/03/25/les-vingt-quatre-violons-du-roy-pieces-de-calvecin-de-rameau_3037596_1819218.html
- Dussaut, T. (1978). *Jean-Philippe Rameau: Pièces en concert* [Album]. FY Records (FY 061). <https://www.discogs.com/master/1646734-Jean-Philippe-Rameau-Th%C3%A9%C3%A8se-Dussaut-Pi%C3%A8ces-En-Concert>
- Dussaut, T. (1983). *Jean-Philippe Rameau: Intégrale pour clavier* [Album; 5 LPs]. FY Records (FY 961).

- <https://www.rameau2014.fr/RESSOURCES/Interpretes/Musiciens-aux-XXe-et-XXIe-siecles/Dussaut-Therese>
- Ellis, K. (2005). *Interpreting the musical past: Early music in nineteenth-century France*. Oxford University Press.
- Esfahani, M. (2014). *Rameau: Pièces de clavecin* [Album; 2 CDs]. Hyperion (CDA68071/2). https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA68071%2F2
- Farrenc, A. (1861). *Le Trésor des pianistes: Collection des œuvres choisies des maîtres de tous les pays et de toutes les époques depuis le XVIe siècle jusqu'à la moitié du XIXe* (avec le concours de L. Farrenc; 1re livraison). Aristide Farrenc; C. Prilipp; Cramer, Beale et Chappell; Breitkopf et Haertel. <https://archive.org/details/letrsordespian18611farr>
- Farrenc, A. (1864, February 21). Trésor des pianistes: À M. F.-J. Fétis, maître de chapelle de S. M. le roi des Belges, et directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles [Letter]. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 31(8), 60. <https://archive.org/details/revueetgazettemu1864pari>
- Ferey, J.-P. (2011). *Rameau au piano* [Album]. Skarbo (DSK 1096). <https://www.allmusic.com/album/release/rameau-au-piano-mr0003493713>
- Ferguson, H. (1975). *Keyboard interpretation from the 14th to the 19th century: An introduction*. Oxford University Press.
- Ferrand, F. (2013, August 17). Un Rameau superbe et envoûtant par Natacha Kudritskaya. *ResMusica*. <https://www.resmusica.com/2013/08/17/un-rameau-superbe-et-envoutant-par-natacha-kudritskaya/>
- Festival 1001 Notes. (n.d.). *Rameau: Natacha Kudritskaya, piano*. <https://festival1001notes.com/collection>
- Fétis, F.-J. (1840, June 14). Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique [Suite]. *Revue et Gazette musicale de Paris*, (40), 335–338. <https://archive.org/details/revueetgazettemu18407pari>
- Fétis, F.-J. (1863a, January 18). Le Trésor des pianistes, publié par M. A. Farrenc (3e livraison) (2e article). *Revue et Gazette musicale de Paris*, 30(3), 19–20. <https://archive.org/details/revueetgazettemu1863pari>

- Fétis, F.-J. (1863b, December 6). Le Trésor des pianistes: 4e et 5e livraisons. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 30(49), 385–387.
<https://archive.org/details/revueetgazettemu1863pari>
- Fétis, F.-J. (1864, November 27). Le Trésor des pianistes publié par M. Farrenc: 6e et 7e livraison. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 31(48), 379–381.
<https://archive.org/details/revueetgazettemu1864pari>
- Fétis, F.-J. (ca. 1830). *Le parfait organiste: Deuxième partie. Style des organistes célèbres de toutes les époques et de toutes les écoles, ou Recueil de morceaux choisis dans leurs œuvres*. Pleyel.
[https://imslp.org/wiki/Le_parfait_organiste_\(F%C3%A9tis,_Fran%C3%A7ois-Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Le_parfait_organiste_(F%C3%A9tis,_Fran%C3%A7ois-Joseph))
- Flint, C. M. (2006). *The Schola Cantorum, early music and French political culture, from 1894 to 1914* [Doctoral dissertation, McGill University].
- Fuller, A. (1973). *Pièces de clavecin* [Album]. Nonesuch (H-71278).
<https://catalog.cornish.edu/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=16230>
- Furetière, A. (1690). *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts* (Vol. 1). Arnout & Reinier Leers.
https://archive.org/details/bub_gb_4FU_AAAAcAAJ/page/n325/mode/2up?q=caract%C3%A9riser,Furetière
- Gaullier, B. (n.d.-a). *Les Éditions de l'Oiseau Lyre*. G.B. Audiovision.
https://gbaudiovision.fr/Disc_4_1.html
- Gaullier, B. (n.d.-b). *Les enregistrements français d'André Charlin*. G.B. Audiovision.
https://gbaudiovision.fr/Disc_1_7.html
- Gérard, Y. (2014). Saint-Saëns et l'édition monumentale des œuvres de Rameau (Durand, 1895–1924). *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 46(1), 10–19. <https://doi.org/10.3917/rbnf.046.0010>
- Gilbert, K. (1977). *Rameau: Works for harpsichord* [Album; 3 LPs]. Archiv Produktion (2710 020). <https://www.prestomusic.com/classical/products/8077664--rameau-works-for-harpsichord>
- Gilbert, K. (1979). *Rameau: Les Indes galantes: Transcriptions originales pour clavecin* [Album]. Harmonia Mundi France (HM 1028).

<https://www.discogs.com/master/1305078-Rameau-Kenneth-Gilbert-Les-Indes-Galantes-Transcriptions-Originales-Pour-Clavecin>

Gilmore, C. F. (1973, August). Fuller's riveting Rameau [Review of the album *Pièces de clavecin*, by A. Fuller]. *High Fidelity*, 23(8), 86.

<https://www.worldradiohistory.com/Archive-All-Audio/Archive-High-Fidelity/70s/High-Fidelity-1973-08.pdf>

Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Clarendon Press.

Gordon-Mark, S. (2023a, March). The life of French harpsichordist Huguette Dreyfus, Part 1: Genesis of an artist. The Diapason. <https://www.thediapason.com/content/life-french-harpsichordist-huguette-dreyfus-part-1-genesis-artist>

Gordon-Mark, S. (2023b, April). The life of French harpsichordist Huguette Dreyfus, Part 2: La Grande Dame de Clavecin. The Diapason. <https://www.thediapason.com/content/life-french-harpsichordist-huguette-dreyfus-part-2-la-grande-dame-de-clavecin>

Gordon-Mark, S. (2023c, July). The life of French harpsichordist Huguette Dreyfus, Part 3: Les Lis naissans. The Diapason. <https://www.thediapason.com/content/life-french-harpsichordist-huguette-dreyfus-part-3-les-lis-naissans>

Gordon-Mark, S. (2023d, August). *The life of French harpsichordist Huguette Dreyfus, Part 4: La Reine des coeurs*. The Diapason. <https://www.thediapason.com/content/life-french-harpsichordist-huguette-dreyfus-part-4-la-reine-des-coeurs>

Gordon-Mark, S. (2023e, September). The life of French harpsichordist Huguette Dreyfus, Part 5: The fruits from her garden. The Diapason. <https://www.thediapason.com/content/life-french-harpsichordist-huguette-dreyfus-part-5-fruits-her-garden>

Greenbank, S. (2015). Jean-Philippe Rameau: *Pièces de clavecin* [Review]. *MusicWeb International*. https://www.musicweb-international.com/classrev/2015/Apr/Rameau_clavecin_FR1059.htm

Grémy-Chauliac, H. (1971). *Rameau par Huguette Grémy-Chauliac: Pièces pour le clavecin* [Album]. Disques A Charlin (SLC-47).

<https://www.ammareal.fr/vinyle/670947-rameau-par-huguette-gremy-chauiac-pieces-pour-le-clavecin>

Grovlez, G. (Ed.). (1919). *Les plus belles pièces de clavessin de l'École française* (2e cahier) [Musical score]. J. & W. Chester.

<https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9d/IMSLP485841-PMLP787164-grovlezpiecesdeclavessinvol.2.pdf>

Gutman, S. (2007). *Jean-Philippe Rameau: The complete keyboard music, Vol. 1* [Album]. Toccata Classics (TOCC0050).

<https://toccataclassics.com/product/rameau-keyboard-music-1/>

Gutman, S. (2012). *Jean-Philippe Rameau: The complete keyboard music, Vol. 2* [Album]. Toccata Classics (TOCC0051).

<https://toccataclassics.com/product/rameau-keyboard-music-2/>

Gutman, S. (2014). *Jean-Philippe Rameau: The complete keyboard music, Vol. 3* [Album]. Toccata Classics (TOCC0052).

<https://toccataclassics.com/product/rameau-keyboard-music-3/>

Haudebourg, B. (1974). *Le clavecin de Rameau* [Album]. Arion (30 A 074).

https://easyweb.sbprovigo.it/easyweb/w8022/?EW_D=w8022&EW_T=R&EW_FL=w8022%2Few_limiti.html&EW4_DLL=10&EW4_DLP=10&EW_RM=10&EW_P=LT_EW&EW4_NVR=&EW4_NVT=&EW4_NMI=&EW4_FC=1&EW4_CJL=1&NOICONE=1&PHPMSG=1&lang=&EW=cr=DDS1131250

Hewitt, A. (2007). *Rameau: Keyboard suites* [Album]. Hyperion (CDA67597).

https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67597

Hindemith, P. (1952). *Johann Sebastian Bach: Heritage and obligation*. Yale University Press.

Hofmeister, F. (1864, November). *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, 222. Hofmeister XIX.

https://hofmeister.rilm.org/2008/content/monatshefte/1864_11.html

Hofmeister, F. (1889, November). [Bibliographic entry for H. Riemann's *Altmeister des Klavierspiels*]. *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, 482.

https://hofmeister.rilm.org/2008/content/monatshefte/1889_11/482.html

Hofmeister, F. (1893, August). *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, 287.

https://hofmeister.rilm.org/2008/content/monatshefte/1893_08.html

- Jacobi, E. R. (1959). Preface. In J.-P. Rameau, *Nouvelles suites de pièces de clavecin*. Bärenreiter.
- Jacobi, E. R. (1964). Rameau and Padre Martini: New letters and documents (P. Weiss, Trans.). *The Musical Quarterly*, 50(4), 452–475.
<https://www.jstor.org/stable/740956>
- Jean-Aubry, G. (1919). Préface. In G. Grovlez (Ed.), *Les plus belles pièces de clavessin de l'École française* (2e cahier, pp. iii–iv). J. & W. Chester.
<https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9d/IMSLP485841-PMLP787164-grovlezpiecesdeclavessinvol.2.pdf>
- Jouve, P.-J. (1954). *En miroir: Journal sans date*. Mercure de France.
- Kenyon, N. (2017, July 23). *The World of George Malcolm CD review – nostalgic harpsichord heaven*. The Guardian.
<https://www.theguardian.com/music/2017/jul/23/the-world-of-george-malcolm-cd-review-harpsichord-heaven>
- Kirkpatrick, R. (1983). Fifty years of harpsichord playing. *Early Music*, 11(1), 31–41.
<https://doi.org/10.1093/earlyj/11.1.31>
- Kirkpatrick, R. (2014). *Ralph Kirkpatrick: Letters of the American harpsichordist and scholar* (M. Kirkpatrick, Ed.). University of Rochester Press.
- Kirkpatrick, R. (2017). *Reflections of an American harpsichordist: Unpublished memoirs, essays, and lectures* (M. Kirkpatrick, Ed.). University of Rochester Press.
- Koopman, T. (2019). The Netherlands and Northern Germany. In M. Kroll (Ed.), *The Cambridge companion to the harpsichord* (pp. 71–92). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316659359.006>
- Koster, J. (2019). History and construction of the harpsichord. In M. Kroll (Ed.), *The Cambridge companion to the harpsichord* (pp. 2–30). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316659359>
- Kroll, M. (Ed.). (2019). *The Cambridge companion to the harpsichord*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316659359>
- Kudritskaya, N. (2012). *Rameau: Suite en ré & Suite en la* [Album]. 1001 Notes (1001NOTES03) <https://festival1001notes.com/collection/projet/rameau>

- La Bruyère, J. de. (1696). *Les caractères de Théophraste traduits du grec, avec les Caractères ou les mœurs de ce siècle*. Michallet.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8704025c/f30.item>
- La Porte, J. de. (1749). *Observations sur la littérature moderne* (Tome premier).
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433067306963&seq=207>
- Landowska, W. (1969). *Landowska on music* (D. Restout, Ed. & Trans.). Stein and Day.
- Larousse. (n.d.-a). Anthologie. In *Dictionnaire de français Larousse*. Retrieved August 25, 2026, from
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/anthologie/3850>
- Larousse. (n.d.-b). Intégral, intégrale, intégraux. In *Dictionnaire de français Larousse*. Retrieved August 25, 2026, from
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/int%C3%A9gral/43526>
- Larousse. (n.d.-c). Paradigme. In *Dictionnaire de français Larousse*. Retrieved August 25, 2026, from <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/paradigme/57869>
- Le Ménestrel. (1863, July 26). *Les clavecinistes (de 1637 à 1790): Œuvres choisies, classées dans leur ordre chronologique, revues, doigtées et accentuées, avec les agréments et ornements du temps, traduits en toutes notes, par A. Méreaux* [Publisher's prospectus]. *Le Ménestrel*, 30(34), 272.
<https://archive.org/details/lemnestrel30pari>
- Le Monde. (1959, December 19). Le palmarès de l'Académie du disque français.
https://www.lemonde.fr/archives/article/1959/12/19/le-palmares-de-l-academie-du-disque-francais_2164877_1819218.html
- Le Monde. (1994, December 8). Les Introuvables de Marcelle Meyer: Œuvre de Rameau, Couperin, Scarlatti, Rossini. *Le Monde*.
https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/12/08/arts-et-spectacles-les-meilleurs-disques-de-l-annee-les-introuvables-de-marcelle-meyer-oeuvre-de-rameau-couperin-scarlatti-rossini_3847150_1819218.html
- Ledhuy, A., & Bertini, H. (Eds.). (1835). *Encyclopédie pittoresque de la musique* (Vol. 1). H. Delloye. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=chi.22076117&seq=90>
- Lee, S. (1885). *Souvenir des anciens Maîtres: Transcriptions très-faciles pour violoncelle avec accompagnement de piano* (No. 4: J.-P. Rameau, *Musette*) [Musical score].

- Böhme. [https://imslp.org/wiki/Souvenir_des_anciens_Ma%C3%Aetres_\(Lee,_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Souvenir_des_anciens_Ma%C3%Aetres_(Lee,_Sebastian))
- Leech-Wilkinson, D. (2009). Recordings and histories of performance style. In N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson, & J. Rink (Eds.), *The Cambridge Companion to Recorded Music* (pp. 246–262). Cambridge University Press.
- Leonhardt, G., Brüggem, F., Kuijken, S., & Kuijken, W. (1971). *Rameau: Pièces de clavecin en concerts* [Album]. Telefunken, Das Alte Werk (SAWT 9578-B). <https://www.warnerclassics.com/release/rameau-clavecin-en-concerts>
- Leonhardt, G., Frydén, L., & Harnoncourt, N. (1956). *Rameau: Pièces de clavecin en concert* [Album]. The Bach Guild / Vanguard Recording Society (BG-556). <https://kansalliskirjasto.finna.fi/Record/vaari.2733010>
- Lewis, C. D. (2017). The harpsichord in twentieth-century Britain [Doctoral dissertation, University of Southampton]. ePrints Soton. ePrints Soton <https://eprints.soton.ac.uk/415998/>
- Liu, B. (2023). *Waves: Music by Rameau · Ravel · Alkan* [Album]. Deutsche Grammophon (4864400). <https://www.deutschegrammophon.com/en/catalogue/products/waves-bruce-liu-13108>
- Lonchampt, J. (1968, September 3). Le Festival des Flandres a pris une stature internationale. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/09/03/le-festival-des-flandres-a-pris-une-stature-internationale_2481203_1819218.html
- Machart, R. (2001, November 3). Ces neveux indignes qui revisitent l'œuvre de Rameau. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/11/03/ces-neveux-indignes-qui-revisitent-l-oeuvre-de-rameau_239513_1819218.html
- Malcolm, G. (1967). *Rameau: Works for harpsichord* [Album]. Argo (ZRG 5491–5492). <https://classicrecords.sakura.ne.jp/list/argo.htm>
- Marpurg, F. W. (Ed.). (1757). *Raccolta delle più nuove composizioni di clavicembalo di differenti maestri ed autori per l'anno 1757*. Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/03/IMSLP693766-PMLP1110504->

- Raccolta_delle_pi%C3%B9_Nuove_Composizioni_di_Clavicembalo_di_Differenti_Maestri_ed_Autori_1757.pdf
- Méreaux, A. (1862, December 14). Les clavecinistes de 1637 à 1790: II. Discussion — Plan de l'ouvrage. *Le Ménestrel*, 30e année(2), 12–14. <https://dn710101.ca.archive.org/0/items/lemnestrel30pari/lemnestrel30pari.pdf>
- Méreaux, A. (1863, March 15). Les clavecinistes (de 1637 à 1790): IX. Grande époque du clavecin. Théorie. II. Didactique. *Le Ménestrel*, 30(15), 116–117. <https://dn710101.ca.archive.org/0/items/lemnestrel30pari/lemnestrel30pari.pdf>
- Méreaux, A. (1867). *Les clavecinistes de 1637 à 1790: Histoire du clavecin, portraits et biographies des célèbres clavecinistes, avec exemples et notes sur le style et l'exécution de leurs œuvres*. Heugel & Cie. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.ml17cy&seq=13>
- Muller, J., & Casadesus family. (n.d.). *Long biography*. Robert Casadesus. Retrieved August 25, 2026, from <https://www.robertcasadesus.com/en/long-biography/>
- Musée de la musique – Philharmonie de Paris. (n.d.). *Clavecin de Jean-Henry Hemsch*. https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/0162244-clavecin-de-jean-henry-hemsch.aspx?_lg=fr-FR
- Oesterle, L. (Ed.). (1904). *Early keyboard music: A collection of pieces written for the virginal, spinet, harpsichord, and clavichord* (Vol. 2) [Musical score]. G. Schirmer. https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/50/IMSLP344789-SIBLEY1802.22768.6703-39087017282973vol._2_score.pdf
- Ólafsson, V. (2020). *Debussy · Rameau* [Album]. Deutsche Grammophon (483 7701). <https://www.deutschegrammophon.com/en/catalogue/products/debussy-rameau-olafsson-11900>
- Paley, A. (2020). *Rameau par Alexander Paley, Premier Livre* [Album]. La Musica (LMU021D). <https://www.lamusica.fr/fr/boutique/produit/rameau-integrale-iii-1er-livre-alexander-paley-piano.html?prodId=3>
- Palmer, L. (1971, July). Harpsichord news: Celebrating Scott Ross. *The Diapason*, 108(7), 11. <https://www.thediapason.com/content/harpsichord-news-29>
- Palmer, L. (1993). *Harpsichord in America: A twentieth-century revival*. Indiana University Press.

- Pâris, A. (n.d.). Veyron-Lacroix Robert (1922–1991). In *Encyclopædia Universalis*. Retrieved August 25, 2026, from <https://www.universalis.fr/encyclopedie/robert-veyron-lacroix/>
- Pauer, E. (1867). *Alte Claviermusik in chronologischer Folge* (Zweite Folge, Heft 5 [Vol. 11]: Jean-Philippe Rameau) [Musical score]. Bartholf Senff. [https://imslp.org/wiki/Alte_Claviermusik_in_chronologischer_Folge_\(Pauer,_Ernst\)](https://imslp.org/wiki/Alte_Claviermusik_in_chronologischer_Folge_(Pauer,_Ernst))
- Pauer, E. (1911). *Alte Claviermusik: Aus den Sammlungen von E. Pauer* (A. Blass, Ed.) [Musical score]. N. Simrock. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/09/IMSLP516131-PMLP553268-Pauer_collection_Sibley_1802_11763.pdf
- Pauer, E. (Ed.). (1881). *Popular pieces from the works of old French composers* [Musical score]. <https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b4/IMSLP342911-SIBLEY1802.18839.e240-39087012342160score.pdf>
- Paul, C. B. (1974). [Review of *Complete theoretical writings*, by J.-P. Rameau, E. R. Jacobi (Ed.), and *Treatise on harmony*, by J.-P. Rameau, P. Gossett (Trans. & Ed.)]. *Journal of the American Musicological Society*, 27(1), 148–154. <https://www.jstor.org/stable/830527>
- Philipp, I. (Ed.). (1906). *Anthology of French piano music: Vol. 1. Early composers*. Oliver Ditson Company. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/74/IMSLP350837-SIBLEY1802.17637.dbaa-39087012342293vol._1_score.pdf
- Pinnock, T. (1974). *Rameau: Suite in A minor / Suite in E minor* [Album]. CRD Records (CRD 1010). <https://www.ebay.com/itm/366400928723>
- Pinnock, T. (1975). *Rameau: Suite in A minor (1706) / La Dauphine (1747) / Pièces en concert (1741)* [Album]. CRD Records (CRD 1020). <https://www.ebay.com/itm/201372911458>
- Pinnock, T. (1976). *Rameau: Suite in D minor/major (1724) / Suite in G major/minor (c. 1728)* [Album]. CRD Records (CRD 1030). <https://www.ebay.com/itm/276133406795>

- Plouvier, M. (2005). *Dossiers de proposition de Légion d'honneur, 1852–1870: Inventaire-index alphabétique des articles F/70/115 à 119*. Centre historique des Archives nationales. <https://paperzz.com/doc/8910277/dossiers-de-proposition>
- Pohjonen, J. (2024). *Rameau & Scriabin: Visionaries of the keyboard* [Album]. Orchid Classics (ORC100312). <https://www.orchidclassics.com/releases/orc100312-visionaries-of-the-keyboard/>
- Poisot, C. (1864). Notice sur Jean-Philippe Rameau. In J.-P. Rameau, *Œuvres choisies de Rameau, contenant pièces diverses (Bibliothèque classique des Pianistes, Vol. 25, pp. 1–2)*. Schoenberger. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108751273>
- Poulenc, F. (2014). *Francis Poulenc: Articles and interviews: Notes from the heart* (N. Southon, Ed.; R. Nichols, Trans.). Ashgate.
- R. D. (1959). [Review of *Pièces de clavecin*, by J.-P. Rameau, E. R. Jacobi (Ed.)]. *Music & Letters*, 40(3), 301–302. <https://www.jstor.org/stable/729411>
- Rameau au clavecin. (1979, October 9). *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/archives/article/1979/10/09/rameau-au-clavecin_2791282_1819218.html
- Rameau, J.-P. (1706). *Premier livre de pièces de clavecin* [Musical score]. Chez l'auteur. [https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/39/IMSLP348040-PMLP18869-Rameau_-_Premier_Livre_\(Colour\).pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/39/IMSLP348040-PMLP18869-Rameau_-_Premier_Livre_(Colour).pdf)
- Rameau, J.-P. (1722). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Jean-Baptiste-Christophe Ballard. <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP81588-PMLP166232-Trait%C3%A9.pdf>
- Rameau, J.-P. (1724). *Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts* [Musical score]. Charles-Étienne Hochereau; Boivin; chez l'auteur. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e4/IMSLP97818-PMLP18869-Rameau_-_Premier_Livre_de_Pieces_de_Clavecin.pdf
- Rameau, J.-P. (1726). *Nouveau système de musique théorique*. Jean-Baptiste-Christophe Ballard. https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/49/IMSLP234333-PMLP168592-rameau_nouvelle_systeme_sibley.pdf

- Rameau, J.-P. (1741). *Pièces de clavecin en concerts* [Musical score]. Chez l'auteur.
https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP26469-PMLP19240-Rameau_-_Pieces_de_Clavecin_en_Concerts.pdf
- Rameau, J.-P. (1760). *Code de musique pratique*. Imprimerie Royale.
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/36/IMSLP383888-PMLP166216-code_de_musique_pratique.pdf
- Rameau, J.-P. (1765, March). Lettre de M. Rameau à M. Houdart de La Motte, de l'Académie Française, pour lui demander des paroles d'Opéra. *Mercure de France*, 36–40.
<https://play.google.com/books/reader?id=5W1BAAAACAAJ&pg=GBS.PA40&hl=ru>
- Rameau, J.-P. (1839). *22 pièces de clavecin: Pour faire suite aux 51 pièces de clavecin de F. Couperin* [Musical score]. Veuve Launer.
<https://cageweb.be/catalog/orp01:000000040>
- Rameau, J.-P. (1855). *2me suite de pièces: Gavotte variée suivie des Tricotets, rondo et de l'Indifférence, pour piano* [Musical score]. S. Richault.
<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb432226881>
- Rameau, J.-P. (1861). *Gavotte mit 6 Variationen: Zum Vortrage mit Fingersatz eingerichtet von F. Kroll* [Musical score]. Schlesinger. https://hofmeister-os.kdl.kcl.ac.uk/2008/content/monatshefte/1861_05/84.html
- Rameau, J.-P. (1864a). *Suite de pièces* (J. A. Zellner, Ed.) [Musical score]. C. A. Spina.
https://hofmeister.rilm.org/2008/content/monatshefte/1864_11.html
- Rameau, J.-P. (1864b). *Œuvres choisies de Rameau, contenant pièces diverses* (C. Poisot, Ed.; *Bibliothèque classique des Pianistes*, Vol. 25) [Musical score]. Schoenberger. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108751273>
- Rameau, J.-P. (1873). *Les Maîtres du clavecin: Clavier-Musik aus alter Zeit. Cahier XI* (L. Köhler, Ed.) [Musical score]. Henry Litolf's Verlag.
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP115405-PMLP235304-Kohler_bk_11.pdf
- Rameau, J.-P. (1882). Gavotte und Variationen (T. Leschetizky, Ed.). In *Repertoire Theodor Leschetizky: 14 ausgewählte Stücke für Pianoforte* (Heft I, pp. 2–11) [Musical score]. D. Rahter.

<https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/36/IMSLP461974-SIBLEY1802.2379.3fcb-39087012345858hftI.pdf>

Rameau, J.-P. (1895). *Pièces de clavecin*. Paris: Durand.

Rameau, J.-P. (1896). *Musique instrumentale: Pièces de clavecin en concerts; Six concerts en sextuor*. Paris: Durand.

Rameau, J.-P. (1909–1911). *Pièces de clavecin en concerts: Premier–Cinquième concerts* (J. Peyrot & J. Rebufat, Eds.). M. Senart; B. Roudanez. <https://catalogue.bnf.fr/affiner.do>

Rameau, J.-P. (1924). *Pièces choisies pour clavecin de Rameau* (G. Pierné & J.-A. Wiernsberger, Eds.) [Musical score]. Heugel. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43222670z>

Rameau, J.-P. (1958). *Pièces de clavecin* (E. R. Jacobi, Ed.) [Musical score]. Bärenreiter (BA 3800).

Rameau, J.-P. (1959a). *Nouvelles suites de pièces de clavecin* (E. R. Jacobi, Ed.) [Musical score]. Bärenreiter.

Rameau, J.-P. (1959b). *Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts* [Musical score]. Bärenreiter. (Original work published 1724)

Rameau, J.-P. (1961). *Pièces de clavecin en concerts* (E. R. Jacobi, Ed.) [Musical score]. Bärenreiter. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43222691x>

Rameau, J.-P. (1967–1972). *Complete theoretical writings* (E. R. Jacobi, Ed.; Vols. 1–6). American Institute of Musicology.

Rameau, J.-P. (1979a). *Les Indes galantes: The composer's transcriptions for harpsichord* (G. Sadler, Ed.) [Musical score]. Oxford University Press.

Rameau, J.-P. (1979b). *Pièces de clavecin* (K. Gilbert, Ed.) [Musical score]. Heugel (Le Pupitre, 59). <https://mediatheque.philharmoniedeparis.fr/mediatheque/doc/ALOES/0100658/pieces-de-clavecin-jean-philippe-rameau>

Rameau, J.-P. (1982). *Pièces en concert pour piano, clavecin: Cahier I, Concerts I & II* (T. Dussaut, Rev. & transcr.) [Musical score]. Gérard Billaudot (GB3401). <https://www.billaudot.com/pieces-en-concert-volume-1.html>

- Rameau, J.-P. (1983). *Pièces en concert pour piano, clavecin: Cahier 2, Concerts III–V* (T. Dussaut, Rev. & transcr.) [Musical score]. Gérard Billaudot (GB3402). <https://www.billaudot.com/pièces-en-concert-volume-2.html>
- Rameau, J.-P. (1987). *Nouvelles suites de pièces de clavecin avec des remarques sur les différents types de musique* [Facsimile of the Paris, [1728] edition]. Éditions J.M. Fuzeau (La Musique Française Classique de 1650 à 1800, 20). <https://editions-classique.com/fr/partitions-anciennes/2223-rameau-jp-nouvelles-suites-de-pieces-de-clavecin-1728-9790049582681.html>
- Rameau, J.-P. (1988). *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments* [Facsimile of the Paris, 1736 reissue]. Éditions J. M. Fuzeau (La Musique Française Classique de 1650 à 1800, 21). <https://editions-classique.com/fr/partitions-anciennes/2128-rameau-jp-pieces-de-clavecin-avec-une-table-pour-les-agrements-9790049581035.html>
- Rameau, J.-P. (1989). *Pièces de clavecin en concert* [Facsimile of the 1741 edition]. Éditions J.M. Fuzeau (La Musique Française Classique de 1650 à 1800, 48). <https://editions-classique.com/fr/partitions-anciennes/2130-rameau-jp-pieces-de-clavecin-en-concerts-avec-un-violon-flute-et-viole-ou-deuxieme-violon-9790049581059.html>
- Rameau, J.-P. (1993). *La Dauphine (manuscrit autographe); Les petits marteaux (manuscrit); Pièces de clavecin: Œuvre premier (édition de 1741)* [Facsimile]. Éditions J.M. Fuzeau (La Musique Française Classique de 1650 à 1800, 71). <https://editions-classique.com/fr/partitions-anciennes/2129-rameau-jp-pieces-de-clavecin-oeuvre-i-la-dauphine-les-petits-marteaux-9790049581042.html>
- Rameau, J.-P. (1996). *Pièces de clavecin en concerts* (D. Herlin & D. Moroney, Eds.) [Musical score]. In S. Bouissou (General Ed.), *Jean-Philippe Rameau: Opera omnia, Série I: Musique instrumentale* (Vol. 2). Gérard Billaudot (GB5823). <https://www.billaudot.com/pièces-de-clavecin-en-concerts.html>
- Rameau, J.-P. (2004). *Pièces de clavecin: Nouvelle édition intégrale = New edition of the complete keyboard works* (S. Rampe, Ed.; Vols. 1–3) [Musical score]. Bärenreiter. <https://catalogue.bnf.fr/ark%3A/12148/cb39950905d>
- Rameau, J.-P. (2005–2007). *Keyboard works* (P. Gouin, Ed.) [Digital Urtext scores]. Les Éditions Outremontaises https://imslp.org/wiki/Outremontaises_permission

- Rameau, J.-P. (2011). *Premier livre de pièces de clavecin (Paris, 1706)* (T. Ó Drisceoil, Ed.) [Digital musical score]. Tom Ó Drisceoil. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e4/IMSLP97818-PMLP18869-Rameau_-_Premier_Livre_de_Pieces_de_Clavecin.pdf
- Rameau, J.-P. (ca. 1729–1730). *Nouvelles suites de pièces de clavecin* [Musical score]. Chez l’auteur. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP537572-PMLP19132-Rameau_J.P._-_Nouvelles_suites_de_pieces_de_clavecin,_%C3%A9d._c._1728_-_B-Br_990875.pdf
- Reucksel, J. (1876, August 20). Les Fêtes de Rameau: À M. le Directeur de la Revue et Gazette musicale. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 43(34), 266–268. <https://archive.org/details/revueetgazettemu1876pari>
- Revue et Gazette musicale de Paris. (1840, July 26). Rameau – Pièces de clavecin [Editorial note]. *Revue et Gazette musicale de Paris*, (46), 395. <https://archive.org/details/revueetgazettemu18407pari/page/394/mode/2up>
- Revue et Gazette musicale de Paris. (1842). *Revue et Gazette musicale de Paris* (9^e année). Au Bureau d’Abonnement. <https://archive.org/details/revueetgazettemu18429pari>
- Revue et Gazette musicale de Paris*. (1844). 11^e année. Au Bureau d’Abonnement. <https://archive.org/details/revueetgazettemu1844pari>
- Revue et Gazette musicale de Paris*. (1862, January 19). Nouvelles [Annonce de la première séance historique du piano]. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 29(3), 21–22. <https://archive.org/details/revueetgazettemu1862pari>
- Riemann, H. (Ed.). (1889). *Altmeister des Klavierspiels: 70 berühmte Klavierstücke* (Vol. 1) [Musical score]. Steingräber. <https://play.google.com/store/books/details?id=HvoVivHBu48C>
- Ross, S. (1975). *Jean-Philippe Rameau: Intégrale des œuvres pour clavecin par Scott Ross au château d’Assas* [Album; 4 LPs]. STIL (2107 S 75). <https://www.ebay.com/itm/275771027875>
- Roux, M.-A. (2019, November 15). Alexandre Tharaud: «J’ai joué la musique française plus que tout autre pianiste français» [Interview]. *Le Monde*. <https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/11/15/alexandre-tharaud-j-ai-joue->

- la-musique-francaise-plus-que-tout-autre-pianiste-francais_6019229_3246.html?srsId=AfmBOoploL0au4BB4wguf68UGHGF-s6PVo8ChyDNQlYkcqt9mvaDjEd3
- Roux, M.-A. (2020, April 20). Mort du claveciniste canadien Kenneth Gilbert. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/musiques/article/2020/04/20/mort-du-claveciniste-canadien-kenneth-gilbert_6037219_1654986.html
- Sadler, G. (1979). Rameau's harpsichord transcriptions from *Les Indes galantes*. *Early Music*, 7(1), 18–24. <https://doi.org/10.1093/earlyj/7.1.18>
- Sadler, G. (2014). *The Rameau compendium*. Boydell Press.
- Saint-Lambert, M. de. (1702). *Les principes du clavecin*. Christophe Ballard. [https://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_\(Saint-Lambert,_Michel_de\)](https://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_(Saint-Lambert,_Michel_de))
- Saint-Saëns, C. (1895). Avant-Propos, Préface. In J.-P. Rameau, *Pièces de clavecin* (pp. i–viii). Paris: Durand.
- Sasaki, H. (2017). *Playing Rameau on the piano: The suite in A minor from Nouvelles suites de pièces de clavecin* [Doctoral dissertation, Ball State University].
- Scarlatti, D., Pergolesi, G. B., & Rameau, J.-P. (1863). *Drei Clavierstücke aus den Concert-Programmen von Frau Wilhelmine Szarvady, geb. Clauss* [Musical score]. Bartholf Senff. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11147145>
- Scruton, R. (1997). *The aesthetics of music*. Oxford University Press.
- Seay, A. (1984). [Review of *Pièces en concert pour piano, clavecin*, by J.-P. Rameau & T. Dussaut, and *La Guirlande, acte de ballet*, by J.-P. Rameau, J.-F. Marmontel, & G. Beck]. *Notes*, 40(3), 636–637. <https://doi.org/10.2307/940656>
- Shapiro, R. (2011). Les Six: Survey of an avant-garde movement. In R. Shapiro (Ed.), *Les Six: The French composers and their mentors Jean Cocteau and Erik Satie* (pp. 35–92). Peter Owen.
- Shehori, M. (1998). *Jean-Philippe Rameau: Pièces de clavecin* [Album]. Cembal d'amour (CD 104). <https://www.cembaldamour.com/Shehori.htm>
- Sherman, B. D. (1997). *Inside early music: Conversations with performers*. Oxford University Press.
- Simrock, N. (1911). Vorwort. In E. Pauer, *Alte Claviermusik: Aus den Sammlungen von E. Pauer* (A. Blass, Ed., p. 2). N. Simrock.

- https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/09/IMSLP516131-PMLP553268-Pauer_collection_Sibley_1802_11763.pdf
- Spectacles: Hippolite et Aricie, extrait. (1733, October). *Mercure de France*.
<https://play.google.com/books/reader?id=K5NQAAAAAYAAJ&pg=GBS.PA2248&hl=ru>
- Steinheuer, J. (1999). [Review of *Jean-Philippe Rameau: Opera omnia, Série I, Vol. 2: Pièces de clavecin en concerts*, edited by D. Herlin & D. Moroney]. *Die Musikforschung*, 52(4), 516–517. <https://www.jstor.org/stable/41124642>
- STIL. (1988). *La légendaire intégrale des œuvres pour clavecin de Jean-Philippe Rameau par Scott Ross à nouveau disponible!* [Promotional text on CD reissue packaging]. <https://www.amazon.co.uk/Rameau-L-Int-Grave-Clavecin/dp/B001L2IU0I>
- Summers, J. (2007). *A–Z of pianists*. Naxos Educational.
- Suschitzky, A. (2002). Debussy's Rameau: French music and its others. *The Musical Quarterly*, 86(3), 398–448. <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdg016>
- Takano, Y. (2010). Le jeu de mains dans les pièces de clavecin de Jean-Philippe Rameau: Sa fonction et son expression. *Aesthetics*, 14, 55–70.
http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_14/text/text14_takano.pdf
- Tapray, J.-F. (1770). *Les Sauvages avec des variations pour le clavecin* [Musical score]. de Roullède. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/df/IMSLP300533-PMLP62187-Tapray_Sauvages_BNF.pdf
- Tharaud, A. (2001). *Rameau: Nouvelles suites* [Album]. Harmonia Mundi (HMC 901754). <https://www.harmoniamundi.com/en/albums/nouvelles-suites/>
- The interpreter and his discography. (n.d.). *Robert Casadesus*. Retrieved August 25, 2026, from <https://www.robertcasadesus.com/en/discography/>
- Tifft, R. (2018, September 20). *Ruggero Gerlin: LP discography & audio*. https://www.jsebestyen.org/gerlin/disc_lp.html
- Timbrell, C. (1999). *French pianism: A historical perspective* (2nd ed.). Amadeus Press.
- Troeger, R. (1987). *Technique and interpretation on the harpsichord and clavichord*. Indiana University Press.

- Verlet, B. (1981). *Jean-Philippe Rameau: L'Œuvre de clavecin* [Album; 3 LPs]. Astrée (AS 910). <https://www.discogs.com/ru/release/15490741-Jean-Philippe-Rameau-Blandine-Verlet-L%C5%92uvre-De-Clavecin>
- Vilate, F.-C. de. (1736). *Essai historique et philosophique sur le goût*. <https://play.google.com/books/reader?id=woNgAAAACAAJ&pg=GBS.PA290&hl=ru>
- Warner Classics. (2014a, September 1). *Rameau: The keyboard works* [Release page]. <https://www.warnerclassics.com/release/rameau-keyboard-works>
- Warner Classics. (2014b, September 1). *Rameau: The keyboard works* [French release page]. <https://www.warnerclassics.com/fr/release/rameau-keyboard-works>
- Woolf, J. (2002). Jean-Philippe Rameau: Pièces de clavecin [Review of Mordecai Shehori recording]. *MusicWeb International*. https://www.musicweb-international.com/classrev/2002/dec02/Rameau_Shehori.htm
- Woolf, J. (2014, March). Jean-Philippe Rameau: Keyboard works [Review]. *MusicWeb International*. https://www.musicweb-international.com/classrev/2014/Mar14/Rameau_keyboard_FR852.htm
- Yushkevitch, S. (2019, February 22). *Ж.-Ф. Рамо. Гавом* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Jd2XeYb45ug>

ДОДАТКИ

Додаток А

Методична розробка спеціального курсу дисципліни за темою творчого мистецького проєкту.

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

СПЕЦІАЛЬНИЙ КУРС

**«МИСТЕЦТВО ФРАНЦУЗЬКИХ КЛАВЕСИНІСТІВ –
ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА»**

Методична розробка за тематикою творчого мистецького проєкту
**«“Мовою серця”: антологія творів для клавесину Ж. Ф. Рамо у парадигмі
сучасного фортепіанного виконавства»**

Автор: Сухленко Юрій Сергійович

Творча керівниця:

Горецька Наталія Вікторівна,
заслужена діячка
мистецтв України, кандидатка
педагогічних наук, професорка

Наукова консультантка:

Драч Ірина Степанівна,
Докторка мистецтвознавства, професорка

Харків – 2025

Спеціальність	025 Музичне мистецтво
Галузь знань	02 Культура і мистецтво
Освітній ступінь	магістр
Курс	1 / 2
Освітньо-професійна програма	музичне мистецтво, фахова профілізація фортепіано
Обсяг дисципліни (години / ECTS)	120 / 4
Статус дисципліни	Вибіркова
Мова викладання	Українська
Види занять	Лекційні заняття, практичні заняття, самостійна робота

Анотація: Навчальна дисципліна «Мистецтво французьких клавесиністів – історія, теорія, практика» присвячена вивченню одного з найяскравіших явищ європейської музичної культури XVII–XVIII століть – французької клавесинної школи. Курс охоплює історію її становлення та розвитку, особливості музичної мови, естетичних засад і виконавських принципів представників напряму, а також проблематику сучасної інтерпретації їхньої творчості.

У процесі навчання здобувачі ознайомлюються з історико-культурним контекстом виникнення французького клавесинізму, творчістю провідних представників школи, специфікою клавесинного стилю, музично-риторичними принципами барокового мистецтва та особливостями трактування старовинного нотного тексту. Окрема увага приділяється питанням виконавської практики, історично інформованого виконавства та можливостям втілення музики французьких клавесиністів у сучасному фортепіанному мистецтві.

Курс орієнтований на здобувачів спеціалізації «фортепіано» та поєднує теоретичну підготовку з практичним опрацюванням творів французьких клавесиністів. Формами роботи під час вивчення дисципліни є лекційні, семінарські та практичні заняття, підготовка доповідей і презентацій, а також виконання творів представників французької клавесинної школи.

Мета курсу: є формування у здобувачів цілісного уявлення про мистецтво

французьких клавесиністів, закономірності розвитку французької клавесинної традиції, особливості її музичної мови та виконавські засади інтерпретації творів представників цього напрямку.

У процесі вивчення дисципліни здобувачі освіти повинні знати:

- основні етапи розвитку французького клавесинізму, творчість його провідних представників та ключові зразки репертуару;
- естетичні, теоретичні та органологічні засади французької клавесинної традиції XVII–XVIII століть;
- основні історичні джерела та принципи виконавської практики французьких клавесиністів;
- сучасні підходи до інтерпретації французької клавесинної музики

уміти:

- орієнтуватися у стилістичних, жанрових та виконавських особливостях творчості французьких клавесиністів;
- працювати з історичними нотними джерелами, трактатами та різними типами редакцій;
- обґрунтовано застосовувати принципи артикуляції, аплікатури, метроритму, орнаментики та жанрової виразності у виконавській роботі;
- формувати власну виконавську концепцію твору та адаптувати історично зумовлені принципи клавесинної практики до умов сучасного фортепіано.

Попередні вимоги до студентів: студенти повинні мати знання основних музичних теоретичних понять, а також розуміння загальної історії музики; бути ознайомленими з епохою бароко у європейській музиці, включаючи основні стилістичні особливості та видатних композиторів цього періоду; вміти аналізувати музичні твори, що включає вміння виокремлювати тематичні елементи, гармонічні структури та форму; бути готовими до самостійного опрацювання літератури, активної участі у дискусіях та виконання творчих завдань.

ПИТАННЯ СПЕЦКУРСУ

Розділ 1.

ШКОЛА ФРАНЦУЗЬКИХ КЛАВЕСИНІСТІВ, ЇЇ КОРЕНІ, РОЗВИТОК, ТА ВПЛИВ. ВІДОМІ ІМЕНА, ВИЗНАЧНІ ТВОРИ

1. Історико-художні передумови становлення школи французьких клавесиністів: клавішна та лютнева традиції Франції першої половини XVII століття.
2. Становлення французької клавесинної школи: Ж. Шамбоньєр, та Л. Куперен. Формування національного клавесинного стилю.
3. Кодифікація французького клавесинного стилю в останній третині XVII століття: Ж.-А. д'Англебер, Н.-А. Лебег, Е. Жаке де Ла Герр. Танцювальна сюїта, *prélude non mesuré*, орнаментика та клавесинні транскрипції музики Ж.-Б. Люллі.
4. Оновлення клавесинної традиції на межі XVII–XVIII та на початку XVIII століття: Г. Ле Ру, Л. Маршан, Л.-Н. Клерамбо, Ж.-Ф. Дандрійо; перші клавесинні збірки Ф. Куперена та Ж.-Ф. Рамо. Від танцювальної сюїти до характеристичної п'єси.
5. Зрілий французький клавесинізм: Ф. Куперен і Ж.-Ф. Рамо – різні шляхи оновлення національної традиції. Програмність, характерність та розширення клавесинної виразності.
6. Клавесин у новому жанровому просторі: сольна, ансамблева та транскрипційна практика французьких майстрів. Ж.-Ф. Рамо та *Pièces de clavecin en concerts*.
7. Французький клавесинізм середини та другої половини XVIII століття: стильові трансформації у творчості Ж. Дюфлі, Ж.-Н.-П. Руайє, К. Бальбатра та їхніх сучасників. Італійські впливи, віртуозність і *style galant*.
8. Пізній французький клавесинізм та історична доля традиції: співіснування клавесина і фортепіано наприкінці XVIII століття;

поширення французького стилю за межами Франції; відхід клавесина з актуальної практики та його подальше відродження.

9. Семінарське заняття.

10. Практичне заняття, присвячене роботі з обраними творами композиторів школи французьких клавесиністів.

Розділ 2

ЕСТЕТИЧНІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФРАНЦУЗЬКОГО КЛАВЕСИНІЗМУ

1. Клавесин: органологія, типологія, специфіка. Історія розвитку і поширення клавесину, клавесинні школи.
2. Французькі старовинні трактати XVII–XVIII століть як джерело виконавського знання.
3. Естетичні засади французького клавесинізму: *bon goût*, *politesse*, *honnête homme*, природність і міра як категорії музичного висловлювання.
4. Гармонічні новації Ж.-Ф. Рамо: *basse fondamentale*, *corps sonore* та нові принципи гармонічного мислення.
5. Музична риторика як теоретична модель музичного мовлення епохи Бароко. Риторичні фігури у творчості французьких клавесиністів.
6. Програмність, метафорика та музична характерологія у творчості французьких клавесиністів.
7. Жанрова система французької клавесинної музики: танець, сюїта, *ordre*, прелюдія, характеристична та присвятна п'єса.
8. Французький та італійський *goûts* у музичній культурі XVII–XVIII століть: взаємодія національних стильових моделей.
9. Семінарське заняття.
10. Практичне заняття, присвячене роботі з обраними творами композиторів школи французьких клавесиністів.

Розділ 3

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ ПРЕДСТАВНИКІВ ШКОЛИ ФРАНЦУЗЬКИХ КЛАВЕСИНІСТІВ

1. Нотні джерела та редакції у роботі сучасного виконавця: манускрипт, прижиттєве видання, факсиміле, репринт; уртекстно-орієнтовані та адаптаційні редакції.
2. Історично-інформоване виконавство – його засади, мета, історія, відомі представники, найактуальніші праці і вплив на фортепіанне мистецтво.
3. Темп, метр і ритмічні альтерації у французькій клавесинній музиці: *notes inégales*, *style brisé*, *surpointées*, агогіка.
4. Аплікатура, артикуляція та фразування у творах французьких клавесиністів.
5. Танець як виконавський орієнтир: темп, метрична пульсація, характер руху та артикуляція основних танцювальних жанрів.
6. *Agréments* у виконавській практиці французьких клавесиністів: види прикрас, принципи розшифрування авторських таблиць та їх реалізація у музичному контексті.
7. Принципи адаптації творів французьких клавесиністів до умов сучасного фортепіано.
8. Практика *basso continuo* у французькій музиці XVII–XVIII століть: принципи цифровки та реалізації генерал-баса.
9. Семінарське заняття.
10. Практичне заняття, присвячене роботі з обраними творами композиторів школи французьких клавесиністів.

Семінарські заняття

1. Французька клавесинна школа в контексті музичної культури доби бароко.
2. Історико-культурні передумови становлення французького клавесинізму.

3. Творчість Ж. Шамбоньєра та Л. Куперена як основа французької клавесинної традиції.
4. Ф. Куперен і Ж.-Ф. Рамо: дві моделі зрілого французького клавесинізму.
5. Ж. Дюфлі, Ж.-Н.-П. Руайє, К. Бальбатр: стильові трансформації французького клавесинізму середини та другої половини XVIII століття.
6. Естетичні категорії французького музичного мистецтва: *bon goût, naturel, politesse, honnête homme*.
7. Французький та італійський *goûts* у музичній культурі XVII–XVIII століть: діалог традицій.
8. Музична риторика, програмність і характерологія у творчості французьких клавесиністів.
9. Французькі трактати XVII–XVIII століть як джерело теоретичного та виконавського знання.
10. Прикраси французьких клавесиністів: теорія та виконавська практика.
11. Історично інформоване виконавство та його значення для сучасної інтерпретації барокової музики.
12. Проблеми інтерпретації творів французьких клавесиністів на сучасному фортепіано.
13. Виконавський аналіз твору представника французької клавесинної школи (за вибором здобувача).

Форми навчання

Теоретичне лекційне навчання, практичні та семінарські заняття, самостійна робота.

Питання для самостійної роботи

1. Поширення та вплив французького клавесинного стилю за межами Франції.

2. Порівняльний аналіз таблиць *agréments* Ж.-А. Д'Англебера, Ф. Куперена та Ж.-Ф. Рамо.
3. Актуальні конкурси та фестивалі барокової музики.
4. Опрацювання обраного французького трактату XVII–XVIII століть та визначення його значення для сучасного виконавця.
5. Порівняльний аналіз факсиміле, *Urtext*-видання та редакції обраного твору французького клавесиніста.
6. Порівняльний аналіз клавесинної та фортепіанної інтерпретацій обраного твору французького клавесиніста.
7. «*Querelle des Lullystes et des Ramistes*» та «*Querelle de bouffons*» у контексті взаємодії французького та італійського музичних смаків XVIII століття.

Орієнтовний перелік питань для підсумкового контролю:

1. Передумови формування французької клавесинної школи у XVII столітті.
2. Основні етапи та стильові трансформації французького клавесинізму XVII–XVIII століть.
3. Ж. Шамбоньєр та Л. Куперен. Їх роль у становленні французької клавесинної традиції.
4. Ф. Куперен і Ж.-Ф. Рамо як представники зрілого французького клавесинізму.
5. Французький клавесинізм середини та другої половини XVIII століття: Ж. Дюфлі, Ж.-Н.-П. Руайє, К. Бальбатр.
6. Органологія клавесинів у Франції XVII–XVIII століть: основні типи інструментів, провідні майстри, формування франко-фламандської традиції та практика *ravalement*.
7. Французькі трактати XVII–XVIII століть як джерело знань про музичну та виконавську практику.
8. Естетичні категорії *bon goût*, *naturel*, *politesse*, *honnête homme* у французькій музичній культурі.
9. Риторика, афект, програмність і музична характерологія у творчості

французьких клавесиністів.

10. Жанрова система французької клавесинної музики.
11. Французький та італійський *goûts*: взаємодія національних стильових моделей.
12. Нотні джерела та редакції у роботі сучасного виконавця: манускрипт, прижиттєве видання, факсиміле, репринт; уртекстно-орієнтовані та адаптаційні редакції.
13. Темп, метр, агогіка та *notes inégales* у французькій клавесинній музиці.
14. Історичні принципи аплікатури, артикуляції та фразування.
15. Орнаментика французьких клавесиністів: види, функції та принципи виконання *agréments*.
16. Бароковий танець як основа виконавської виразності французької клавесинної музики.
17. Принципи історично інформованого виконавства та адаптація творів французьких клавесиністів до умов сучасного фортепіано.
18. Практика *basso continuo* у французькій музиці XVII–XVIII століть: принципи цифровки та реалізації генерал-баса.

Практична частина підсумкового контролю:

Практична частина підсумкового контролю: виконання твору представника французької клавесинної школи з коротким усним обґрунтуванням обраних текстологічних та виконавських рішень.

Рекомендована література:

1. Жаркова, В. Б. (2018–2020). *Десять поглядів на історію західноєвропейської музики. Таїни та бажання Ното Musicus* (Т. 1–2). ArtHuss.
2. Жукова, О. (2025). *Сучасна клавесинна практика і барокова поетика: шляхи комунікації*. Видавець Лисенко М. М.
3. Сікорська, Н. В. (2016). *Клавірна музика Бароко в редакціях другої половини XIX ст.: становлення історично інформованого виконавства* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].

4. Сікорська, Н. В. (2023). Риторика музична. Українська музична енциклопедія (Т. 6: Р–С, с. 121–124). Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
5. Харнонкурт, Н. (2002). *Музика як мова звуків: шлях до нового розуміння музики* (Г. Курков, пер.). Собор.
6. Шадріна-Личак, О. В. (2011). *Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
7. Anthony, J. R., Hitchcock, H. W., Higginbottom, E., Sadler, G., & Cohen, A. (1997). *The New Grove French Baroque masters: Lully, Charpentier, Lalande, Couperin, Rameau*. W. W. Norton.
8. Bond, A. (1997). *A guide to the harpsichord*. Amadeus Press.
9. Christensen, T. (1993). *Rameau and musical thought in the Enlightenment*. Cambridge University Press.
10. Chung, D. (2011). *Revisiting “Le bon goût”: Observations on the irregularities and inconsistencies in French harpsichord music 1650–1730*. Music & Letters, 92(2), 183–201. <https://doi.org/10.1093/ml/gcq114>
11. Couperin, F. (1717). *L’art de toucher le clavecin*. Paris: chez l’auteur. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53059259q/f5.item>
12. Koster, J. (2019). History and construction of the harpsichord. In M. Kroll (Ed.), *The Cambridge companion to the harpsichord* (pp. 2–30). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316659359.003>
13. Le Cerf de La Viéville, J.-L. (1705–1706). *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (Vols. 1–3). Bruxelles: F. Foppens.
14. Ledbetter, D. (1987). *Harpsichord and lute music in 17th-century France*. Indiana University Press.
15. Marpourg, F. W. (1756). *Principes du clavecin*. Haude et Spener.
16. Rameau, J.-P. (1724). *Pieces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts*. Paris: Charles-Étienne Hochereau; Boivin; chez l’auteur. [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP97194-PMLP19078-Rameau - Pieces de Clavecin \(1724\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP97194-PMLP19078-Rameau_-_Pieces_de_Clavecin_(1724).pdf)

17. Sadler, G. (2014). *The Rameau compendium*. Boydell Press.
18. Saint-Lambert, M. de. (1702). *Les principes du clavecin*. Paris: Christophe Ballard.
[https://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_\(Saint-Lambert,_Michel_de\)](https://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_(Saint-Lambert,_Michel_de))
19. Saint-Lambert, M. de. (1707). *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*. Christophe Ballard.
20. Scheibert, B. (1986). *Jean-Henry D'Anglebert and the seventeenth-century clavecin school*. Indiana University Press.
21. Takano, Y. (2010). *Le jeu de mains dans les pièces de clavecin de Jean-Philippe Rameau: Sa fonction et son expression*. *Aesthetics*, 14, 55–70.
22. Veilhan, J.-C. (1977). *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVIIe–XVIIIe siècles), générales à tous les instruments*. Alphonse Leduc.
23. Weber, H. P. (2018). *Generalbass-Compendium: Eine Art Vokabular / A Kind of Vocabulary* (M. Raffaele, Trans.). Schola Cantorum Basiliensis.

Додаток Б

Апробація творчого мистецького проєкту

Творча апробація представляє повну антологію творів Ж.-Ф. Рамо для клавесину на протязі двох сольних концертів та одного ансамблевого:

4. **«Début»** (Харків, 17.11.2025):

- Premier livre de pièces de clavecin;
- Pièces de clavecin, Suite No. 2 in E Minor;
- Pièces de clavecin, Suite No. 3 in D Major;

5. **«Concorde»** (Харків, 25.06.2026):

- Pièces de Clavecin en concerts (5 концертів для клавесину у супроводі скрипки/флейти та віолончелі);

6. **«Carte de visite»** (Харків, 03.07.2026):

- Nouvelles suites de pièces de Clavecin;
- La Dauphine;
- Les Petits Marteaux;
- Menuet;

Творчий мистецький проєкт
на здобуття ступеня доктора мистецтва

**НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ**
ХАРКІВСЬКИЙ

Творча керівниця – заслужена діячка
мистецтв України, кандидатка
педагогічних наук, професорка
НАТАЛІЯ ГОРЕЦЬКА

Наукова консультантка – докторка
мистецтвознавства, професорка
ІРИНА ДРАЧ

МОВОЮ СЕРЦЯ

антологія
творів для клавесину

Ж.-Ф. РАМО

у парадигмі сучасного
фортепіанного
виконавства

ЮРІЯ СУХЛЕНКА

Концерт № 1
«Début»

Jean-Philippe Rameau

- Premier livre de pièces de clavecin;
- Pièces de clavecin, Suite No. 2 in E;
- Pièces de clavecin, Suite No. 3 in D;

17.11.2025
(online)

Творчий мистецький проєкт
на здобуття ступеня доктора мистецтва

**НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ**
ХАРКІВСЬКИЙ
ІМ. П. КОТЛЕВСЬКОГО

Творча керівниця – заслужена діячка
мистецтв України, кандидатка
педагогічних наук, професорка
НАТАЛІЯ ГОРЕЦЬКА

Наукова консультантка – докторка
мистецтвознавства, професорка
ІРИНА ДРАЧ

МОВОЮ СЕРЦЯ

антологія
творів для клавесину
Ж.-Ф. РАМО
у парадигмі сучасного
фортепіанного
виконавства

творчого аспіранта
ЮРІЯ СУХЛЕНКА

За участю:
**ІГОРЯ
ЧЕРНЯВСЬКОГО**
(скрипка)

**МАР'ЯНИ
ЧЕРНЯВСЬКОЇ**
(віолончель)

Концерт № 2 «**Concorde**»

Jean-Philippe Rameau
-*Pièces de clavecin en concerts*

25.06.2026

Творчий мистецький проєкт
на здобуття ступеня доктора мистецтва

 **НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ**

Творча керівниця – заслужена діячка
мистецтв України, кандидатка
педагогічних наук, професорка
НАТАЛІЯ ГОРЕЦЬКА

Наукова консультантка – докторка
мистецтвознавства, професорка
ІРИНА ДРАЧ

МОВОЮ СЕРЦЯ

антологія
творів для клавесину
Ж.-Ф. РАМО
у парадигмі сучасного
фортепіанного
виконавства

творчого аспіранта
ЮРІЯ СУХЛЕНКА

За участю:
ОЛЕКСІЯ КОНОРОВА

Концерт № 3 **«Carte de visite»**

Jean-Philippe Rameau

-Nouvelles suites de pièces de Clavecin;

-"La Dauphine", "Les Petits Marteaux", "Menuet";

03.07/17:00

**KOKAWA
MUSIC SPACE**

Рис. Б.3. Афіша концерту «Carte de visite», Харків, 2026

Наукова апробація здійснена шляхом публікацій у фахових наукових виданнях України (категорія Б), що входять до переліку, затвердженого МОН України, а також через участь у наукових і науково-практичних конференціях.

Публікації у фахових виданнях:

- 1) Сухленко, Ю. С. (2024). «Les Sauvages» Ж.-Ф. Рамо: маркетинговий хід чи вправа з музичної характерології? *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, (141), 133–146. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.141.319216>
- 2) Сухленко, Ю. С. (2026). Рояль «під маскою»: у пошуках нових аспектів адаптації творів Ж.-Ф. Рамо для клавесина. *Аспекти історичного музикознавства*, 2026, вип. XLII, (42), 112-136. <https://doi.org/10.34064/khnum2-42.06>

Участь у наукових заходах:

- 1) Доповідь на міжнародній науковій конференції «Ювілейні і пам'ятні дати 2024 року» (28.11 – 29.11 2024, Київ)
- 2) ГРАН-ПРІ на Третьому Всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (10.05 – 11.05 2025, Харків)

Мистецька апробація результатів здійснена через участь у концертно-виконавських та освітньо-просвітницьких заходах, що надали можливість перевірки й практичного втілення основних положень дослідження.

1. Zoom-стартапи творчих мистецьких проєктів здобувачів «Доктор мистецтва» 1-го року навчання (06.09.2025, Харків)
2. Воркшоп «Твори для клавесину Ж.-Ф. Рамо у практиці сучасного фортепіанного виконавства» (23.04.2026, Харків)
3. Здобуття ГРАН-ПРІ XVI Міжнародного фестивалю-конкурсу «Пролісок» у номінації «Клавесин» (14-17.04.2026, Київ).



**НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ**

**06.09.25
12:00**

**ЗООМ-СТАРТАПИ ТВОРЧИХ
МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ**

здобувачів «Доктор мистецтва»
1-го року навчання:

Юрій Сухленко «Мовою серця»: антологія творів для клавесину Ж.-Ф.Рамо у парадигмі сучасного фортепіанного виконавства	Владислав Саверський Історичні постаті в дзеркалі композиторської творчості XVIII–XX ст.: досвід диригентської інтерпретації	Віктор Чуриков Національні виміри концертних жанрів для саксофону: Франція, Україна, США
--	---	---

Модератор – доктор мистецтвознавства, професор Юлія Ніколаєвська

Рис. Б.4. Афіша Zoom-стартапів творчих мистецьких проєктів (06.09.2025)



Рис. Б.5. ГРАН-ПРІ на Третньому Всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (10.05 – 11.05 2025, Харків)

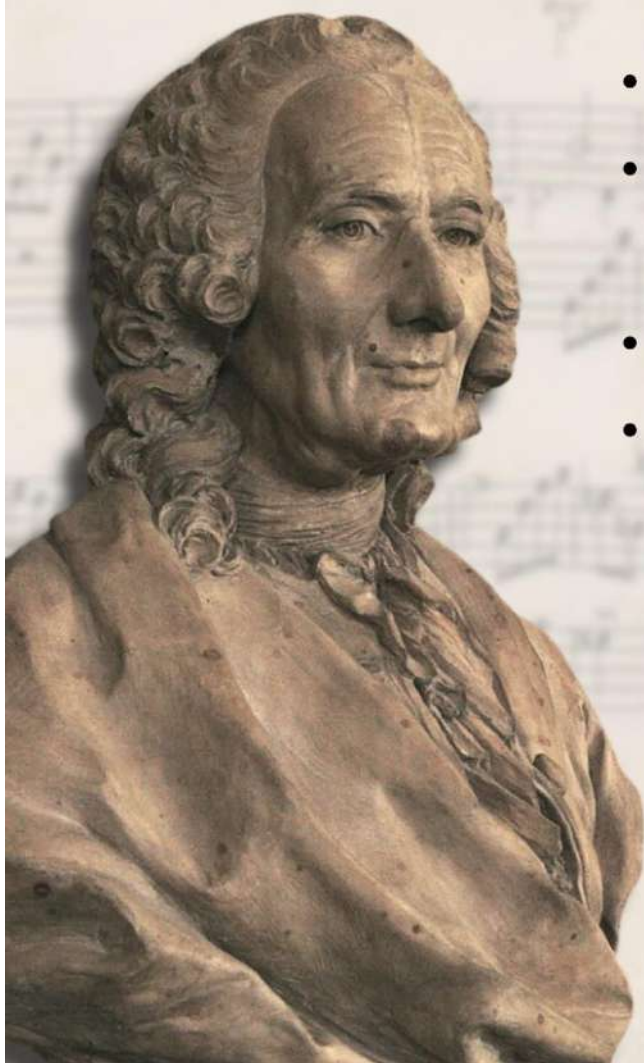


Рис. Б.6. Здобуття ГРАН-ПРІ ХVІ Міжнародного фестивалю-конкурсу «Пролісок» у номінації «Клавесин» (14-17.04.2026, Київ)



Воркшоп

Твори для клавесину Ж.-Ф. Рамо у практиці сучасного фортепіанного виконавства



- лауреата міжнародних та всеукраїнських конкурсів
- викладача та завідувача фортепіанного відділу КЗМО "ДМШ №1 ім. Л. Бетховена" ХМР
- викладача ЦК «Фортепіано» ХМФК ім. Б.М. Лятошинського
- здобувача ступеня "Доктор мистецтва" ХНУМ імені І.П. Котляревського

ЮРІЯ СУХЛЕНКА

**23.04.2026
11:00**

Рис. Б.7. Воркшоп «Твори для клавесину Ж.-Ф. Рамо у практиці сучасного фортепіанного виконавства» (23.04.2026, Харків)