

ВІДТВОРЕННЯ СТАРОВИННОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ У СУЧАСНІЙ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Коденко Ірина Іванівна,

кандидат мистецтвознавства,

концертмейстер кафедри сольного співу та оперної підготовки

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

ORCID ID: 0000-0003-3579-2709

У статті розглянуто та проаналізовано можливості старовинного інструментарію, його «відтворення» та застосування у сучасній практиці. Окреслено основні тонкощі та способи підходу сучасних виконавців до старовинного інструментарію з виділенням опозицій у музично-виконавській практиці. Вивчення особливостей виконання старовинної музики має величезний сенс для всіх без винятку музикантів. Систематизація різних поглядів надає можливість удосконалити теоретичні позиції щодо важливості врахування контексту епохи та особливостей розвитку інструментарію та виконавства. Завдяки цьому можна отримати повноцінне уявлення про музику давніх часів, і тільки це відпрацьовує в музиканта гарний смак і почуття стилю, естетики певної епохи. Доведено, що історично-орієнтоване виконавство має тенденцію постійної реконструкції в сучасному музичному мистецтві. Стосовно «автентизму» підкреслюється, що явище «реконструкції» пов'язане перш за все з відтворенням самих музичних інструментів, воно потребує абсолютної історичної достовірності, а також залежних від цього різних способів виконання. Відтворення культури і традицій минулого безпосередньо впливає на сучасну культуру, не тільки на виконавську, а й слухацьку. Питання вивчення старовинної музики актуальне і сьогодні, отже, сучасні дослідники продовжують вивчати роботи попередників і надають своє усвідомлення виконавських принципів автентизму (інструментарій, акустика, динаміка). Порівняння виконавських інтерпретацій корифеїв автентичного руху виявляє дуже багато незвичайних, цікавих рішень, трактувань індивідуального стилю виконання, різних підходів до туше, фразування, штрихів, прикрас. Визначено глобальне значення ролевих функцій інструментів та трансформація акустичних та темброво-динамічних характеристик, що виникають при відновленні музики епохи Бароко і що необхідно для правильної інтерпретації твору. Вивчаючи та аналізуючи особливості гри на старовинних інструментах, ми відтворюємо систему музичного сприйняття з точки зору не тільки старовинної музики, а й сучасної, що є перспективою подальшого вивчення та поглибленого дослідження.

Ключові слова: музично-виконавська практика, старовинний інструментарій, реконструкція, сучасні технології.

Kodenko Iryna. Reproduction of ancient instrumentation in modern musical performance practice

The article examines and analyzes the possibilities of ancient instruments, their 'reproduction' and their use in modern practice. The main subtleties and methods of approach of modern performers to ancient instruments are outlined, with the selection of oppositions in musical and performing practice. Studying the peculiarities of performing early music makes a lot of sense for all musicians without exception. The systematization of different views provides an opportunity to improve theoretical positions regarding the importance of taking into account the context of the era and the specifics of the development of instrumentation and performance. Thanks to this, you can get a full picture of the music of ancient times, and this alone develops a musician's good taste and sense of style, aesthetics of a certain era. It has been proven that historically-oriented performance has a tendency of constant reconstruction in modern musical art. Regarding 'authenticism', it is emphasized that the phenomenon of 'reconstruction' is primarily related to the reproduction of the musical instruments themselves, it requires absolute historical authenticity, as well as various methods of performance depending on it. Reproduction of the culture and traditions of the past has a direct impact on modern culture, not only the performing one, but also the listening one. The question of studying ancient music is relevant even today, therefore, modern researchers continue to study the works of their predecessors and provide their awareness of the performance principles of authenticity (instrumentation, acoustics, dynamics). A comparison of the performance interpretations of the luminaries of the authentic movement reveals a lot of unusual, interesting solutions, interpretations of the individual performance style, different approaches to mascara, phrasing, touches, and decorations. The global significance of the role functions of the instruments and the transformation of the acoustic and timbre-dynamic characteristics that arise during the restoration of the music of the Baroque era and that is necessary for the correct interpretation of the work are determined. Studying and analyzing the features of playing on ancient instruments, we reproduce the system of musical perception from the point of view not only of ancient music, but also of modern music, which is a perspective for further study and in-depth research.

Key words: musical performance practice, ancient instruments, reconstruction, modern technologies.

Вступ. Кожна трансформація в історії автентичних інструментів та інструментально-виконавських шкіл обумовлювалася певними історичними передумовами, особливими технологічними викликами, відкриттями в певному контексті епохи та стилі виконання конкретних творів. При відтворенні того чи іншого прийому або особливостей школи виконавці пропускають їх через особливу універсальну практику гри та перевіряють з точки зору доцільності, що також може впливати

і на сучасні виконавські школи, доповнюючи і збагачуючи їх. У такому випадку піддається перевірці абсолютно все, не тільки автентичний напрямок, а також коригується й академічний, змінюється само ставлення до фразування, звуковидобування, штрихів, туше та ін. Н. Сікорська відзначає, що: «сучасна концепція історично інформованого виконавства (ІВ) базується на системному підході до реконструкції традицій музики минулого» [5, с. 11].

Опановуючи історичні інструменти, музиканти стикаються з тим, що вони ніби самі вимагають певних прийомів, адже неможливо доторкнутися до історичного інструменту і не змінити свій стиль гри та розуміння музики. Композитори, які писали для цих інструментів, враховували тогочасний стиль, їх звукові властивості і можливості, а також специфіку виконавської технології. Тож кожна епоха мала свій яскравий, співзвучний її «слуховому еталону» інструментарій, в якому музичні інструменти взаємодоповнювали один одного, утворюючи підґрунтя для цілісного сприйняття живої музики. «Правила дотику до музики (словами, думками, рухами тіла, диханням, устремліннями душі, прийомами організації звуків та ін.) змінювалися від сторіччя до сторіччя», – пише В. Жаркова [3, с. 14]. Для розуміння цього дуже важливо визначити тонкі взаємозв'язки між історичними переходами стилів, інструментами та їх групами. Адже у ході історії спостерігаються не тільки розвиток і еволюція, а й прагнення до універсалізації і простоти. Але найчастіше дослідники старовинної музики відзначають у такому спрощенні абсолютне протилежне, вони бачать – занепад і розпад.

Матеріали та методи. Питання «відтворення» старовинного інструментарію висвітлювались в працях С. Вірдунга, К. Ф. Є. Баха, Й. Кванца, А. Долмеча, С. Назайкінського, Н. Арнокура, П. Одетта, К. Стембриджа.

В українському музикознавстві їх розглядали О. В. Шадріна-Личак, Н. Сікорська, В. Б. Жаркова, Д. Титенко, О. Соловйова та ін.

У данній статті були розглянуті основні аспекти музикознавчої думки в сфері відтворення старовинного інструментаря у сучасній музично-виконавській практиці, котрі ще не були розглянуті іншими музикознавцями. Необхідністю вдосконалення уявлень про звуко-темброві якості та відмінності старовинного інструментаря у сучасних залах України та Європи. Здійснено погляд до тенденції удосконалення та реконструкції давнього старовинного інструментаря у сучасній культурі ХХІ ст. Старовинний інструментарій нажаль дуже мало досліджений сучасними музикантами, але це все ж таки ключ до перспективи вивчення та розуміння автентичної музики.

Гарним керівництвом щодо цього є трактат Себастьяна Вірдунга (1511), в якому висвітлюванні унікальні та найважливіші відомості про старовинні музичні інструменти з численними їх зображеннями, які не втратили свого значення і в наш час [8, с. 29].

Методологічну базу статті становить комплекс методів, основними серед яких є історико-культурологічний (для визначення особливостей розвитку та специфіки інструментальної культури різних історичних періодів), семантико-семіологічний (вивчення особливостей музичної форми, мови, гармонічного і тембрального оформлення творів), мистецтвознавчий, естетичний (для вивчення специфіки інструментального виконавства) та ін.

Результати. У «Трактаті про музику» С. Вірдунга представлено інструментарій Німеччини початку ХVІ століття, а також інформацію щодо появи німець-

кої табулатури, старовинних інструментів і нотацій. Вже у той час автор трактату відповів на багато питань і проблем, які були пов'язані з інструментарієм, його класифікацією і виконавством. Автентичний інструментарій диктує певні принципи гри, зумовлені самою конструкцією інструментів, їх настроюванням, способом утримання тощо. Від певних можливостей звуковидобування на інструменті залежать методика і способи виконання, штрихи, агогіка, виконавська інтерпретація.

Старовинні інструменти епохи Бароко мали збалансоване гармонічне звучання, свій особливий специфічний тембр, звук і будову. Нині це все відкриває інші можливості та перспективи, порівняно з академічним виконанням, тому що завдяки оригінальним інструментам старовинна музика розкривається з несподіваного боку: виявляються тонкі нюанси, інші варіанти трактування, особливе відчуття і, певний прихований сенс, а також нові темпи та звукові образи. Поряд з цим, як зазначає О. Соловйова: «композитори також користувалися різними інструментальними комбінаціями та замінами через те, що в музиці того часу панував експериментальний дух, а така різноманітність давала можливість втілити цікаві творчі ідеї» [6, с. 86]. Сучасні музиканти-автентисти намагаються детально відновити старовинний інструментарій для того, щоб максимально приблизитися до оригіналу інтерпретації барокової музики, відтворити найбільше розуміння її музичної мови і стилю виконання.

Реконструкція історичного інструментаря пов'язана з опануванням старовинними інструментами, ретельним вивченням особливостей виконання, для чого музиканти-практики робили концертні виступи нарівні з академічним інструментарієм у просторі сучасних залів. Зараз впроваджують обидві манери виконання (академічну та історичну), які викликають певну конкурентоспроможність у сучасному концертному просторі та підтверджують життєздатність старовинних інструментів та їх копій. Інтерес музикантів до історичного виконавства дав нові можливості, він зумовив повернення на концертну сцену і реконструкцію таких відомих інструментів минулого, як клавесин, клавикорд, хаммерклавир, орган, тангент-клавир, а зі струнних – віолон, люгня, барокова гітара, теорба, віуелла, мандоліна з їх басовими різновидами. Нині набули поширення й інші маловідомі інструменти, такі як: віоли всіх видів (сопранова, д'амур, да браччо, бастарда), смичкові ліри (включаючи басові – лірони), ребек та ін.

Всі ці інструменти почали достатньо широко використовуватися до 1610 року і були представлені в оркестрі К. Монтеверді. Сам склад оркестру був чималий, підраховуваючи разом, – близько сорока інструментів! Відома дослідниця В. Жаркова зазначає: «Античність завжди залишалася прекрасною мрією людства, відображеною в пам'ятниках, що збереглися, як у розсипаних уламках великого дзеркала, яке неможливо відновити. З незмінним пієтетом люди різного століття вдивлялися в частини того, що колись було цілісним, з вдячністю за подаровані ідеали. І вже ця можливість

озирнутися назад надавала людині впевненості у власних силах і надію знову набути гармонії» [3, с. 65].

Звукові можливості та особливості струнних інструментів (*solo i basso continuo*) у XVII–XVIII століттях залежали від використання на них жильних струн, міцнішою конструкції підставки, легкої пружини, моделей смичка та ін. Порівняно із сучасними інструментами з металевими струнами, жильні струни й бароковий лукоподібний смичок сприяють точнішому фокусуванню звуку, його спрямованості та звуженості, що дозволяє почути найбільший та неперевершений зріз частот. Варто відзначити також, що функції і завдання соліста барокового часу, незважаючи, будь-то гамбіст, скрипаль, віолончеліст, дуже відрізнялись від виконавця-аккомпаніатора типу *continuo* (віола да гамба, віолончель, та ін.) – це були практично протилежні та різні професії.

У середині XVIII століття стався великий злам у інструментобудуванні, однією з геніальних творчих ідей того часу були розробки та пошуки нових форм для досягнення гучнішого та насиченішого звучання. Багато музикантів і майстрів для збільшення сили звуку вирішили переробляти барокові інструменти. Але як тільки вони змінили кут нахилу шийки струнного інструменту, одразу ж багато дек просто не витримали цієї шаленої напруги і просто розповзлися і потріскалися. Тому було втрачено багато барокових інструментів, й до нашого часу дійшли тільки одиниці. Крім того, у зв'язку з підвищенням напруження й тиску на деякі конструкції струнних інструментів стали кардинально простішими, а самих моделей стало набагато менше, це дуже вплинуло на подальший декаданс у розвитку шкіл скрипкових майстрів. Н. Арнокур відзначає: «Дух часу, протиборчий страху і невірі (композиції Л. Бетховена), принципово вплинув на звучання тодішніх інструментів. Динамічна шкала звуку повинна була розширитися аж до граничних меж можливого» [2, с. 95]. Отже, слідом за переломом в інструментобудуванні змінювалися і манера виконання, і відповідна їй композиторська школа.

Особливу роль в зміні якості звучання відіграла нова конструкція смичка (відповідно стилю та музичного мислення). Порівнюючи сучасний та бароковий смичок, можна помітити, що у барокового смичка при русі вгору звук набагато слабкіший, ніж при русі вниз. І для того, щоб домогтися яскравості звуку, то необхідно сильні частки грати рухом смичка вниз, а слабкі – вгору. Смички відомих скрипалів поступово змінювали форму, приблизно з інтервалом десь у 20–50 років (їх використовували такі музиканти, як Дж. Б. Віоті, Д. Б. Басані, А. Кореллі, Д. Кастровіларі, Дж Тартіні). Якщо сучасний виконавець приймає рішення стати на шлях автентичного виконавства, то перш за все він має змінити струни і смичок, а потім вже інструмент, оскільки смичок можна порівняти з голосовим апаратом, а виконання штрихів є «візитівкою» барокового музиканта.

Отже, починаючи з 1790 років були модернізовані старовинні італійські скрипки, на яких і в наш час

грають видатні музиканти-солісти. Музична практика свідчить, що за рахунок натягу струн – перевага гри сильнішим звуком вплинула на втрату високих обертонів інструменту. Сучасна скрипка стала масивнішою, в неї змінився нахил шийки, гриф став довшим, змінив форму струнотримач. Скрипкове заокруглене звучання стало еталоном, а жильні струни для найбільшої яскравості змінили на сталеві, оповиті канителлю. Але при тому було втрачено минулі достоїнства інструменту, про що свідчать такі зауваження: «Скрипки школи австрійського мастера Якоба Штайнера після реставрації та зміни форми втратили свій тон, було втрачено «повітряне» звучання, звук став різким і гучним» [2, с. 96]. Більшість унікальних старовинних інструментів було знищено: доволі тонкі нижні деки лопалися і розтріскувалися від сильної напруги дужки, що було дуже важливо для тембрального регулювання підставки.

Відомий музикознавець Н. Арнокур зауважував: «Якщо порівнювати звучання барокових і сучасних скрипок, то у старовинного інструменту звук тихіше, м'якше, шляхетніше, він відрізняється своєрідною, напруженою гостротою. Звукові нюанси досягаються різноманітною артикуляцією, меншою мірою – динамікою, а сучасний інструмент, навпаки, має округлий гладкий звук великого динамічного діапазону» [2, с. 96].

Кожен інструмент барокового оркестру у свій час мав особливу неповторність, окрему специфіку тембру і звуку, і це все надавало великі динамічні ефекти та можливості для втілення виразності. Також самі інструменти були оригінальні та співзвучні, при різних їх поєднаннях вони створювали неперевершену дивовижну цілісність і красу звучання. Поступово багатство витончених фарб було втрачено, усталилась інша нюансировка. У XVI столітті відомий майстер Я. Штайнер створював найдосконаліші музичні інструменти, які згодом охопили багато тонкощів виконавського процесу: віоли да гамба, віоли наколінні, віоли да браччо та віоли плечові. Вони були дуже поширені в Англії, а наприкінці XVII століття у Франції. Звучання віол да гамба відрізнялося яскравою витонченістю, різноманітними кольорами, вишуканістю і неперевершеним благородством.

Варто підкреслити, що існували різні моделі скрипкових інструментів: звучання яких відрізнялося безліччю високих обертонів, динамічною палітрою, а у інших воно було достатньо плавне та закруглене. Ті, які були виготовлені з тонкого дерева, це більш ранні старовинні інструменти, – вони були опуклими, а пізніші вже стали більш плоскими і товстостінними. Що стосується, наприклад, гамб і великих віолонів, то вони від початку не мали певних конструкційних стандартів, робилися різноплановими, різних розмірів і призначалися переважно для акомпанування вокальних творів.

З часом віола да гамба міцно утвердилася в Англії, і це підтверджується великою кількістю музичних творів, які були написані композиторами цієї країни для ансамблів від двох до семи гамб (стилізовані танці, варіації, фантазії). Завдяки своїм досягненням англійці винайшли меншу гамбу – *Luca-viol*, яка була призначена

для сольного виконання та мала змінний лад, її партія записувалася як табулатура. «У XVIII ст. віолу д'амур і англійський Violet використовували як сольні інструменти. У Франції діапазон звукових можливостей розширили, додавши низьку струну 'ля'» [2, с. 99].

На гамбі грали видатні майстри та знатні особи (С. Коломб, М. Марє та ін.), вона вважалася інструментом аристократів. Відомо, що для гамби писали Марєн Марє і два представника з роду Форкере. У XVII столітті значущою особою у Франції, 'майстром майстрів' з віолі да гамби був месьє де Сен-Коломб. Цей інструмент призначався для гри у невеликих приміщеннях, гамба мала досить камерне витончене і делікатне звучання, але на жаль, це сприяло як її успіху, так і падінню. У XVIII столітті з'явився баритон – басова гамба з резонансними струнами, але цей інструмент використовувався переважно для імпровізації і для акомпанементу самому собі.

Завдяки процесу спілкування зі старовинними інструментами у музично-виконавській практиці формується здатність резонувати і відпускати звук до залу не шляхом його «вичавлювання» з деки (як це достатньо часто буває у академічному виконанні, під час гри з великим напором і потужною вібрацією), а за рахунок ефекту «відпускання» звуку на волю за принципом акценту: зачепи й відпусти. Разом з тим, вірна робота барокового інструменту і музиканта-виконавця перш за все залежить від правильно обраного приміщення з гарною акустикою, яка буде відповідати усім вимогам.

Найбільшим «резонансним» інструментом серед струнно-смичкових був контрабас. З його появою будь-який бароковий ансамбль ставав вже оркестром. Звук контрабасу летить далеко і довго триває. Треба враховувати, що існували інструменти з ладами і без. Лад давав можливість зробити точнішу настройку інструменту й поліпшити звуковидобування і фокус звуку, але, на жаль, інструмент при тому втрачав у силі. Без ладу звучання набувало потужності і повноти, але при цьому гіршала артикуляція. Найяскравішими прикладами цього були гамба і барокова віолончель.

Одним із найпопулярніших та найпоширеніших інструментів ренесансної доби була лютня. Щодо застосування у музичній практиці цього інструменту треба зауважити: період з 1550 – до 1620 років по праву вважається 'золотим століттям' англійської лютневої музики. Зберіглося близько 2000 творів англійської музики для лютні цього часу. Не менш цікаво те, що через 50 років лютню забули. Сьогодні найталановитішим виконавцем на лютні вважається відомий музикант із США Пол Одет.

Особливості дерев'яних духових барокових інструментів полягають у різноманітних чинниках: перш за все, це – матеріал, здебільшого світло-коричневий самшит, невелика кількість клапанів, інакше був висвердлений внутрішній корпус. З цього приводу Н. Арнокур зауважував: «Різняться і способи гри на них, щоб виконати діатонічну гаму, яка була тоді досконалою тональністю і головним звукорядом для цього інструменту, необхідно було шість отворів закривати пальцями, а

два – клапанами» [2, с. 106–107]. У XIX столітті музиканти стали віддавати перевагу *хроматичній системі*. Чергування «відкритих» та «закритих» звуків, характер атаки надають певної яскравості та колоритування тональності, свою витончену палітру фарб, протягом всіх часів це дуже високо цінувалося.

Якщо порівнювати барокові дерев'яні духові інструменти із сучасними, то треба враховувати, що були зовсім інші мундштуки і тростини. Звук *гобоя і фагота* – мав високі обертони, а *поперечна флейта* була більш гармонійна та спокійніша, ніжна і витончена. Треба відмітити, що конструкція духових інструментів барокового періоду була така, що їх звучання добре прослуховувалося, створюючи звукову цілісність і прекрасно поєднуючись з іншими інструментами схожої теситури (особливо при поєднанні гобоя і скрипок). Треба зазначити, що гобої, яких безліч, їх ясність і точність звучання насправді дуже різні та залежать від способу гри, а також делікатних властивостей та гнучкої тембрової природи звучання. Прикладом сучасних інструментів, крім звичайного гобоя, є гобой д'амур та англійський ріжок, а в якості історичного гобою – класичний та бароковий.

З інших інструментів застосовувався *кларнет*, винайдений у Німеччині близько 1700 року. Це був дерев'яний язичковий духовий музичний інструмент, який мав одинарну тростину, широкий діапазон та м'який звук. Крім сучасних кларнетів, нині використовується ще шулімо (старовинний предок кларнетів), класичний і бароковий. У всі часи мала велику популярність *поперечна флейта* – сольний інструмент із достатньо легким та вишуканим «дерев'яним» звуком. Зовсім інакше звучав бароковий *фагот*, завдяки конструкції якого резонував його корпус. Звук інструменту був дуже співучий, мелодійно-протяжний, тому він дуже гарно та чудово звучить зі струнними basso continuo і клавесином. Також в урчистих яскравих заходах музиканти використовували *валторну* – мідний духовий інструмент тенорового регістру, що походить від мисливського сигнального ріжка. Починаючи з XVII століття інструмент застосовувався і в оркестрі. *Труби і литаври* використовували у поєднанні з гобоями та скрипками. Конструкція барокової труби (кларіно) дозволяла грати у дуже високому регістрі, а віртуозний стиль цієї доби сприяв тому, що труба-кларіно стала одним з провідних солуючих інструментів барокового часу. *Литаври* у XVIII столітті мали неглибокий корпус, з натягнутою на нього грубою шкірою, по якій вдарили палицями (дерев'яними або із слонової кістки), завдяки чому звучання було набагато м'якішим і світлішим, ніж у сучасних інструментів.

О. Соловійова акцентує на важливості того, що «різноманітність інструментарію надавала неабиякі можливості для концертних форм, у яких поєднувалися різні інструменти, а саме явище концертності збагатилося інструментальною багатоваріантністю» [6, с. 65]. Саме від щипкових (*лютня*) походять *клавесини, верджинали, спінети*. На появу безлічі видів *хаммерклавирів* (різновиду старовинного молоточкового фортепіано) вплинув

саме особливий удар по струні з відскоком (цимбали), який був вироблений різними типами молоточків. Його чудовий «камерний» звук мав зовсім інше звучання, ніж сучасні роялі: він був сухішим, тихішим, не дуже багатим на обертони і потужні динамічні можливості. Підкреслювалось, що на відміну від помпезних клавесинів, він давав змогу висловлювати інтимні почуття, співати дуже потаємно і виразно. Пізніше *хаммерклавір* стали називати *піанофорте*. Якщо у свій час у Франції панував клавесин, то на півночі Німеччини перевагу віддавали клавикорду.

Особливості історичного побутування клавесинів, відмінності їх механіки та їх зв'язки зі стилістикою національних шкіл представлені в дисертації О. Шадріної-Личак [7]. Як зазначає дослідниця, школа клавесинобудування є невід'ємною складовою ширшого явища – національної клавесинної школи. Звукові характеристики певного типу клавесину якнайтісніше пов'язані саме з естетичними ідеалами, засобами виразності, композиторськими прийомами, притаманними певній національній школі. Відмінності між типами клавесину проявились вже на цікавому прикладі італійського і французького зразків, що поставали як антиподи один одного. Так, у XVI–XVII столітті італійські майстри будували інструменти з яскравим, дзвінким, багатим на високі обертони звуком. А французький тип інструменту надавав музиканту-виконавцеві можливість працювати з цілим *фактурним комплексом*, що забезпечувало м'яку атаку, барвистий звук з акустичним акцентом на основному тоні та близьких до нього тонах обертонового ряду, довготривалість звуку, поступове й дуже рівне його згасання [7, с. 7].

Для французьких музикантів еталоном став неповторний звук лютні, саме це і привело до формування цілого комплексу композиторських і виконавських засобів клавесинного лютневого стилю, які були спрямовані на досягнення «лютневого» звучання. Особливістю клавесина французького типу є можливість втілювати сонорні ефекти [7, с. 8]. На думку авторки дисертації О. Шадріної-Личак, важливим і цінним також є порівняння музичної практики епохи Бароко і сьогодення, механіки і принципу звуковидобування на клавесині та фортепіано тощо [7, с. 11].

Перспективний матеріал містить стаття О. Абебе, де підкреслюється, що «знання пристрою старовинних клавішних інструментів, способів звуковидобування на них, діапазону, характеру звучання, а також відмінностей між ними допоможе краще уявити конкретні умови, за яких виконувалася старовинна музика» [1, с. 5]. Автор переконаний, що окремим регістрам сучасного клавесину важко надати простоту втраченого звучання старих інструментів. Лише деякі старі італійські клавесини наближаються до цих характеристик, хоча по-справжньому гарні зразки дуже рідкісні [1, с. 7].

Клавикорд – з'явився на рубежі XIII–XIV століття як попередник *хаммерклавіра*, це клавішний струнний ударно-затискний музичний інструмент. *Клавесин* – це старовинний інструмент, який мав дві або три клавіатури, низку струн (регістрів), з можливістю видобувати

звучання за допомогою щипка плектром та створювати благородну незмінну динаміку. У XVI–XVII столітті в Англії перші зразки клавесину мали назву *верджинал*. Підкреслюється, що «різноманітність конструкцій клавішних інструментів із щипковою механікою дозволяла композиторам урізноманітнити музичні твори, прикрасити їх різними відтінками звучань. У XVIII ст. інструментарій давав багато можливостей, у ньому панував такий дух змагання, який не потребував перемоги. Музиканти керувалися почуттям *curiosité* – зацікавленості, допитливості, однак віртуози прагнули різноманітних динамічних можливостей, які міг дати великий інструмент» [6, с. 67].

Сьогодні, вже немає жодної філармонії, де не було б залу з *клавесином* або *органом*. «У XVII ст. клавесин був фундаментом оркестру, підтримуючи ансамбль і хор. Клавесин використовували як *solo*, так і як інструмент *basso continuo*. Щоб досягти співучості, виконавець застосовував різні найдрібніші агогічні нюанси» [2, с. 109]. Але, на жаль, вони не відповідають жодним вимогам автентизма і клавесинній специфіці виконавства, найчастіше це всього лише гібриди, з великою кількістю педалей, багато інкрустовані блискітками і зовсім далеко не копії клавесинів XVI–XVIII століття.

До таких інструментів відносяться клавесини з рояльною конструкцією фірми Нойперта, або схожі на них, які штампувалися у великій кількості з матеріалу ДСП. Свого часу ці інструменти були дуже популярні, але зараз музиканти-виконавці швидше вимушені на них грати, тому що немає інших¹. Але є й винятки: у деяких концертних залах стоять точні копії клавесинів, самих різних історичних моделей, наприклад, фірми Нагель та ін. Клавесини цієї фірми вважаються найкращими й відповідають всім вимогам як автентизму (ці інструменти мають два мануали, а їх довжина часом буває довше, ніж у концертного рояля), так і акустики в усьому світі.

Подібна ситуація склалася з *органом*. Майже у всіх концертних залах зараз зустрічаються «романтичні» органи, але барокових, по суті, не залишилося. Також, хочеться зауважити, що зараз дуже широко поширені цифрові органи, а барокові зразки вже роблять тільки майстри-одинаки. Таким майстром є англієць Крістофер Стембридж² – відомий органіст, клавесиніст, вчений, педагог, який займається дослідженням чвертьтонової природи темперованих клавесинів, у яких клавіатура складається не з 12 звичайних клавіш, а з 19 або навіть 32-х з використанням додаткових, що знаходяться біля основи чорних і білих клавіш [10]. Крім досліджень з температурації та інтерваліки темперованих клавесинів і органів, він також займався відновленням самих інструментів.

Процес відновлення з небуття старовинного інструменту або створення його копії є достатньо довгим,

¹ Ці інструменти, завдяки гібридності з елементами рояльної конструкції дуже звучні і чутні скрізь, все оперення клавесина з часом замінено на таке саме, як і на історичних клавесинах, ці конструкції – теж історія, і гра на них – теж у певному сенсі автентизм.

² К. Стембридж отримав освіту на філологічному факультеті Кембриджського і музикознавчому факультеті Оксфордського університетів.

копітким і виснажливим. Хоча К. Стембридж успішно з цим порастає, проте ніхто його не може замінити, бо немає більше таких унікальних майстрів і технологій. К. Стембридж також записує диски з виконанням на відновлених інструментах і популяризує це. Звичайно є в майстра і свої секрети. Так, на прикладі звичайного двомануального клавесина за допомогою перебудови струн і створення з двох мануалів ніби одного темперованого можна зімітувати темперований клавесин, що К. Стембридж з успіхом робить на своїх майстер-класах і лекціях. Однак неможливо відтворити оригінальну стилістику тих чи інших творів, не відновивши сам історичний інструмент³ [10].

Нині вже є такі професійні майстри, які відновлюють старі і роблять точні копії нових інструментів за лекалами та зразками збережених. Майстри-духовики виробляють копії духових інструментів (усі види блокфлейт і флейти траверсо, середньовічних і ренесансних сопілок та труб всіх різновидів), струнники – струнних (фідели, інструменти сімейства ребеків, віоли й скрипки від сопранових до басових тощо), клавішники – клавірних (органи, хаммерклавіри, тангент-клавіри, клавикорди, спінети, клавесини та всі їх різновиди) та ін. [9].

Для кращого розуміння наведемо приклад Й. С. Баха, який мав багату колекцію інструментів, серед яких були «віола помпоза», «віола да спала», а також п'ятиструнна віолончель пікколо, на якій можна було виконувати мало не весь скрипковий репертуар завдяки її п'ятій струні⁴. Серед інструментів бахівської колекції знаходився і клавесин з ногою «органною» клавіатурою, а також клавесин-лютня, для якого великий композитор писав «лютневі» сонати і партити. Є думка, що опуси BWV 995-1000, 1006-а були створені Й. С. Бахом для лютневого клавесина або для лютневого регістру звичайного клавесина. Цьому не суперечить думка П. Алмазова, який при текстологічному аналізі BWV 995-1000, 1006-а у своїй монографії доводить, що Й. С. Бах не писав ці опуси для лютні [11].

Зважаючи на дослідження з вивчення старовинного інструментарію, бачимо, що чіткої межі між епохаль-

ними стилями щодо удосконалення інструментарію не існує. Сьогодні взагалі мало хто робить *хаммерклавіри* чи відновлює їх. Аналогічна ситуація склалася і з іншим інструментарієм: навіть бароківі смички, як виявилось, виробляє Китай (часто, на жаль, низької якості); жильні струни у світі роблять одна-дві фірми, тому що це не приносить прибутку, адже більшість музикантів грає на звичайних металевих струнах. Проте не має сумнівів, що для більш точного відтворення старовинної музики того чи іншого автора необхідне врахування контексту епохи, вивчення трактатів, манускриптів, рукописів; знання особливостей національних і композиторських стилів, часу написання музичного твору та інструменту, для якого писав сам композитор.

Висновки. Отже, старовинні інструменти епохи Бароко мали свій специфічний тембр, звук і конструкцію, що обумовлювала збалансованість гармонії звукообразів тогочасної музики. Для їх максимального відтворення в сучасній концертній практиці необхідно відновлення та реконструкція старовинного інструментарію, що потребує глибокого вивчення та комплексного дослідження. Музикантам потрібно на практиці освоювати навички гри та намагатися відтворити стиль тієї епохи, коли ці інструменти були створені. Завдяки практичному досвіду виконавці-«автентисти» – розуміють і пізнають справжню природу досліджуваного інструменту, також розкривають його специфіку та природні можливості, а не тільки універсальність. Тільки завдяки новим розробкам, створенню нових моделей інструментів і смичків можна скласти вірне уявлення та передати традиції барокового часу.

Перспективи. В наш час виконавцям старовинної музики вдалося переломити ситуацію і максимально популяризувати автентичні інструменти, хоча їхня гра залишається певною мірою в межах загальноприйнятих норм і стандартів. Однак дана тенденція розвитку має великі перспективи для майбутнього розвитку, в якому реконструкція старовинного інструментарію стає одним з основних чинників становлення історичного виконавства.

Література:

1. Абебе О. Н. Традиція клавесинного виконавства сонат Д. Скарлатті у сучасну епоху. *Музична наука на початку третього тисячоліття*. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. Випуск 8. С. 1–13.
2. Арнонкур Н. Музика мовою звуків. URL: <http://www.earlymusic.ru/articles/4/21/muzika-yazykom-zvukov.html> (дата звернення: 10.04.20).
3. Жаркова В. Б. Десять поглядів на історію західноєвропейської музики. Таємниці та побажання. *Ното musicus*. Київ: ArtHuss, 2018. 440 с.
4. Коденко І. І. Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини ХХ– початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво; Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. Суми, 2021. 20 с.
5. Сікорська Н. В. Клавірні музика Бароко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історично інформованого виконавства: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2016. 17 с.
6. Соловійова О. Жанр клавірного концерту в творчості синів Баха. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Вип 34, том 4, 2020. С. 65–72.

³ На сайті К. Стембриджа детально викладена інформація про всі його реконструкції інструментів і записи на них, а також теоретичні розробки.

⁴ Існує унікальний запис скрипкових сольних сонат і партит на п'ятиструнній віолончелі пікколо видатним нідерландським віолончелістом Аннером Більсмою (відомий автентист).

7. Шадріна-Личак О. В. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 20 с.
8. Couperin F. *Art de toucher de clavecin*. Paris, 1717. P. 79
9. Stembridge C. URL: <http://www.christopherstembridge.org/articles.htm> ; <http://www.christopherstembridge.org/cromatico.htm> (дата звернення 03.04.2020).
10. Stembridge C. URL: <artist> <https://www.discogs.com> (дата звернення 14.01.2025).
11. Алмазов П. В. Твори Й. С. Баха для лютні соло. URL: <https://www.bookdepository.com> (дата звернення: 03.04.2020).

References:

1. Abebe O. N. (2019) . Tradycja klavierszowa wykonawstwa sonat D. Scarlatti u współczesnej epoki. *Muzyka nauka na początku trzeciego tysiąclecia*. [The tradition of harpsichord performance of sonatas by D. Scarlatti in the modern era. Music Science at the beginning of the third millennium.] Odeska natsionalna muzychna akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi. Odesa, Vypusk 8. pp. 1-13 [in Ukrainian]
2. Arnonkur N. (access date: 04/10/20) *Muzyka movoiu zvukiv*. URL: <http://www.earlymusic.ru/articles/4/21/muzika-yazykom-zvukov.html> [Music als Klangrede/ Wege zu einem neuen Musikverständnis : Essays und Vortrage. Salzburg, Wien: Residenz Verlag. *Muzyka yazykom zvukov Put k novomu ponimaniyu muzyki*. Music as its the sounds. The way to a new understanding of music URL: <http://www.earlymusic.ru/articles/4/21/muzika-yazykom-zvukov.html>].
3. Zharkova V. B. (2018) *Desiat pohliadiv na istoriiu zachidnoieuropeiskoi muzyky. Taiemnytsi ta pobazhannia. Homo musicus*. [Ten views on the history of Western European music. Secrets and wishes. Homo musicus]. Kyiv: ArtHuss., pp. 440 [in Ukrainian]
4. Kodenko I. I. (2021) *Istorychne vykonavstvo yak tendentsiia muzychnoho mystetstva ostannoii tretyni XX–pochatku XXI stolittia : avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva : 17.00.03 Muzychne mystetstvo* [Historical performance as a trend in musical art of the last third of the 20th – beginning of the 21st century: autoref. thesis ... candidate art history: 17.00.03 Musical art] / Sumskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet im. A. S. Makarenka. Sumy. pp. 20
5. Sikorska N. V. (2016) *Klavirna muzyka Baroko v redaktsiiakh druhoi polovyny XIX st.: stanovlennia istorychno informovanoho vykonavstva* [Klavirna musica baroko v redaktsiiakh druhoi polovyny XIX stolittia stanovlennia istorychno informovanoho vykonavstva] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva : spets. 17.00.03 Muzychne mystetstvo / NMAU imeni P.I. Chaikovskoho. Kyiv. pp. 17
6. Soloviova O. (2020) *Zhanr klavirnoho kontsertu v tvorchosti syniv Bakha*. [The genre of the piano concerto in the work of Bach's sons]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Vyp 34, tom 4. pp. 65-72.
7. Shadrina-Lychak O. V. (2011) *Beztaktova preliudiia yak reprezentant frantsuzkoho klavierszovoho stylu XVII –pochatku XVIII stolittia*: [Timeless prelude as a representative of the French harpsichord style of the 17th – early 18th centuries]: aspekty vykonavskoho prochyttannia: avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03 Muzychne mystetstvo / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. pp. 20.
8. Couperin F. (1717) *Art de toucher de clavecin*. Paris, P. 79
9. Stembridge C.: (data zvernennia: 03.04.2020) <http://www.christopherstembridge.org/articles.htm> ; <http://www.christopherstembridge.org/cromatico.htm>
10. Stembridge C. (data zvernennia: 14.01.2025) URL: <artist> <https://www.discogs.com>.
11. Almazov P. V. (data zvernennia: 03.04.2020) *Tvory Y. S. Bakha dlia liutni solo*. [The works of J. S. Bach for lute solo]. URL : <https://www.bookdepository.com>.