

СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені А. С. МАКАРЕНКА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**СОЛОВЙОВА ОКСАНА АНАТОЛІВНА**

УДК 785.1:78.03.08

**КЛАВІРНИЙ КОНЦЕРТ XVIII СТОЛІТТЯ У ТВОРЧОСТІ  
АВСТРО-НІМЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ:  
ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

025 – музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня  
доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ О. А. Соловйова

Науковий керівник:  
**Зав'ялова Ольга Костянтинівна**  
доктор мистецтвознавства, професор

Суми – 2021

## АНОТАЦІЯ

**Соловйова О. А. Клавірний концерт XVIII століття у творчості австро-німецьких композиторів: теоретичний та виконавський аспекти.**

– Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 - Музичне мистецтво. – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми, 2021.

Дисертацію присвячено дослідженню специфіки клавірного концерту XVIII ст., широко представленого в композиторській практиці в першу чергу в Австрії та Німеччині. Тільки в другій половині XX ст. клавірний концерт став предметом наукового дослідження музикознавців, у т. ч. в Україні, як частині науково-мистецького поля Європи. Дане дисертаційне дослідження, з одного боку, систематизує напрацьований матеріал, а з іншого, – виокремлює специфіку жанрових моделей на кожному з етапів розвитку та пропонує оригінальний підхід з визначення ролі та місця австро-німецького клавірного концерту зазначеної доби у виконавському мистецтві, зокрема вітчизняному.

Осмислення комплексу явищ, які супроводжували розвиток клавірного концерту, дозволяє зробити висновки щодо його жанрової ієрархічності, побутування в концертному житті та світсько-розважальному середовищі німецькомовних країн доби Просвітництва, його ролі в зміні стильових парадигм, що тягне за собою нову мистецьку якість на всіх рівнях музичної практики: від інтонаційно-мовленнєвих одиниць до створення методичних розробок з виконавства та майстерності гри на клавірі.

Клавірний концерт австрійських і німецьких композиторів XVIII ст. посідає одне з центральних місць у творчості того часу. Виникнення сольного концерту для клавіру, сімейство якого включало інструменти з духовою, щипковою та ударною механікою, саме в австро-німецькій музичній традиції викликає непідробний інтерес і породжує різноманітні теоретичні концепції. Композиторська та виконавська практика того періоду характеризується інструментальним «плюралізмом» та породжує багато

варіантів використання сольних інструментів. Відповідно до цього застосовуються ті чи інші виражальні можливості – звідси різноманітність тематизму та його розвитку.

Жанр клавірного концерту в своєму розвитку пройшов шлях від практики музичних перекладень вже існуючих зразків («веймарські» транскрипції Й. С. Баха) до створення оригінальних опусів, у яких формувались стильові ознаки жанру. Подальше «життя» клавірного концерту у виконавській практиці виразно відрізняється від жанрів, які розвивались паралельно. На це значно вплинула еволюція конструкції інструментів, пов'язана з переходом від щипкової до ударної механіки, та подальше тимчасове «забуття» клавесину та концертної літератури для нього у ХІХ ст.

Особливості розвитку австро-німецького клавірного концерту залежали й від географічного (регіонального) чинника, в якому розрізняються два напрями: північний та південний. Так, північний напрям з центром у Берліні очолив К. Ф. Е. Бах, його представниками були К. Ф. Абель, Й. Агрелл, В. Ф. Бах, Й. К. Бах (ранній період), Й. А. Гассе, Й. Г. Гольдберг, Й. Г. Граун, К. Г. Граун, Й. Г. Мютел, Й. Г. Науман, К. Ніхельманн та ін.; південний напрям з центром у Відні – молодший з братів Й. К. Бах (зрілий та пізній періоди творчості), представники: Й. К. Л. Абейль, Л. ван Бетховен, Г. Ф. Вагензейль, Й. Б. Ванхаль, Й. Гайдн, Ф. А. Гофмайстер, А. К. Д. Діттерсдорф, Ф. К. Дуссек, Я. Л. Дуссек, А. Еберль, Й. Ф. Кірнбергер, Л. Кожелух, Г. М. Монн, Й. К. Монн, В. А. Моцарт, Й. Шоберт та ін. Отже, імпульс розвитку жанру надала династія Бахів, тому творам Й. С. Баха та його синів у даному дослідженні належить центральне місце під час аналізу клавірних концертів.

Велику роль у формуванні та розвитку австро-німецького клавірного концерту доби бароко та класицизму відігравала національна складова. До німецькомовних країн активно приїздили іноземці, переважно з Чехії (І. А. Бенда, Ф. Бенда, Ф. К. Бріксі, А. Враніцкі, П. Враніцкі, Ф. Л. Гассман, Й. Гелінек, В. Гіровец, Я. К. Крумпгольц, Ф. В. Крамарж, В. Піхль, Ф. І. Тума

та ін.). Виникнення такої потужної композиторської школи як мангеймська, основу якої склали чехи (К. Каннабіх, Ф. К. Ріхтер, Я. Стаміц, його сини К. Стаміц та А. Стаміц, А. Фільс), було можливо тільки в Німеччині. Впливу різних європейських та східних культур зазнала творчість і віденських класиків - Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена.

Повернення клавесину до концертної практики (дослідники називають цей процес «клавесинним ренесансом») відбувалось у декілька етапів: від колекціонування, організації музеїв та виставок, налагодження виробництва інструментів у ХІХ ст., активного використання клавесину композиторами та відкриття відповідних виконавських класів у музичних навчальних закладах в першій половині ХХ ст., до поширення історично інформованого виконавства в другій половині ХХ – на початку ХХІ століть.

Репертуарні тенденції в творчості клавесиністів (а згодом інших клавіристів) рухались у бік збільшення та урізноманітнення творів у їх концертному доробку та дискографії. Перші представники автентичного виконавства, засновницею якого вважається В. Ландовська, мали в своєму репертуарі переважно клавірні концерти Й. С. Баха (для одного та декількох солістів). І тільки поступово почали включати клавесинні концерти Й. Гайдна та В. А. Моцарта (навіть концерти, призначені для молоточкових клавірів, виконувались на клавесині).

Аналітичний матеріал дослідження зосереджено на органних та клавесинних концертах Й. С. Баха, які є як транскрипціями концертів сучасників, так і власних опусів композитора; Г. Ф. Генделя, в концертах якого використовуються теми із вже написаних ним творів або цілі композиції; синів Й. С. Баха – В. Ф. Баха, К. Ф. Е. Баха, Й. К. Ф. Баха та Й. К. Баха, клавірні концерти яких відбивають основні тенденції розвитку жанру у ХVІІІ ст.; Й. Гайдна, чийі концерти мають варіантність щодо вибору сольного інструменту; В. А. Моцарта, концерти якого тісно пов'язані з його музично-театральною спадщиною; І. А. Бенди та Л. Кожелуха, клавірні

концерти яких демонструють зразки східноєвропейського (слов'янського) класицизму.

Розширення виконавського репертуару тривало паралельно із вивченням творчості композиторів, авторів концертів для клавесину. В концертному репертуарі поступово з'явилися клавірні концерти К. Ф. Абеля, Й. Г. Альбрехтсбергера, синів Баха, І. А. Бенди, Ф. К. Бріксі, Г. К. Вагензейля, Й. Г. Вальтера, А. К. Д. Діттерсдорфа, Я. Л. Дуссека, Й. Ф. Кірнбергера, Й. Б. Крамаржа, Г. М. Монна, Й. Г. Мютела, Й. Г. Наумана, Ф. К. Ріхтера, Г. Ф. Телемана та інших.

Сучасні виконавці ведуть активну дослідницьку діяльність, деякі з них є експертами творчості того чи іншого композитора. В ХХ ст. значний внесок у музичну науку щодо розвитку клавесинного (клавірного) мистецтва зробили І. Альгрім, Б. ван Асперен, С. Бауер, Е. П. Біггс, Р. Вайрон-Лакруа, Й. Гала, А. Герреро, Ю. Дрейфус, Е. Зеллгайм, Х. Ітурбі, А. Кертіс, Р. Кіркпатрік, Т. Копман, В. Ландовська, Г. Леонхардт, В. Лукс, О. Любимов, Л. Ніколсон, Ф. Ноймайєр, Й. Песль, Т. Піннок, Г. Пішнер, З. Ружичкова, Л. Сгріцці, Е. Стефанська, А. Схондервурд, Я. Тума, В. Херманова, Я. Шебештьєн, Х. Шеллі, К. Шорнсхайм, М. Шпаньї, В. Шпурни та ін.

Характерну специфіку має вітчизняна школа клавірного виконавства. Так, історично інформоване виконавство на чолі з А. Котляревським в 1970-х роках почали розвивати органісти Г. Булибенко, В. Гончаренко, О. Дмитренко, І. Калиновська, В. Коростельов, В. Кошуба, В. Півнов та ін. Порівняно з цим, клавесинна школа є відносно молодого. Концертний репертуар клавесиністів тенденційно побудований на концертах Й. С. Баха для одного та декількох солістів, які презентують виступи О. Жукової, Н. Сікорської, Н. Фоменко, С. Шабалтіної, О. Шадріної-Личак.

**Ключові слова:** клавірний концерт, творчість австро-німецьких композиторів, жанрова модель, стильові особливості, клавірний інструментарій, бароко, класицизм, теоретичний та виконавський аспекти, історично інформоване виконавство, концертний репертуар.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### *Статті в наукових фахових виданнях України:*

1. Соловйова О. А. Жанр клавірного концерту XVIII століття в історико-культурному контексті доби. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2020. № 1. С. 76–81.
2. Соловйова О. А. Жанр клавірного концерту в творчості синів Й. С. Баха. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2020. № 34. С. 65–72.
3. Соловйова О. А. Концерти для клавіру з оркестром В. А. Моцарта: тенденції розвитку жанру в контексті композиторського методу. *Українське музикознавство*. Київ, 2020. Вип. 46. С. 142-154.

### *Праці в наукових періодичних іноземних виданнях:*

4. Соловйова О. А. Роль клавесинних концертів Й. С. Баха у формуванні його композиторської та перекладацької майстерності. *Spheres of Culture*. Люблін, 2020. Vol. XIX. С. 180–187.
5. Soloviova O. Johann Bach's harpsichord concertos in the development of baroque instrumental genres. *The European Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna, 2020. № 5. P. 51–55.

### *Тези доповідей на наукових конференціях:*

6. Соловйова О. А. Клавірні концерти Й. Гайдна: авторство та виконавська варіантність. *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects*. Венеція, 2020. С. 67–71.
7. Соловйова О. А. Роль чеських композиторів у розвитку австро-німецької музики у XVIII ст. *Захід–Схід: Культура і мистецтво*. Одеса : Астропринт, 2020. С. 85-87.
8. Соловйова О. А. Стильові особливості австро-німецького клавірного концерту у XVIII ст. *Молоді музикознавці*. Київ, 2021. С. 94–95.

## **ABSTRACT**

**Soloviova O. A. Clavier concerto of the XVIII century in the music of Austro-German composers: theoretical and performing aspect.** – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

The thesis for the degree of candidate of art studies (Doctor of Philosophy) in specialty 025 «Musical Art». – Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko. – Sumy, 2021.

## **CONTENTS OF ABSTRACT**

The research is devoted to the systematization of many aspects of the genre of clavier concerto by Austro-German composers of the XVIII century, which has significant achievements in the scientific practice of researchers from different countries, primarily Austria and Germany. Ukrainian musicology, as part of the scientific and artistic field of Europe, also has developments on this topic, and this dissertation research, on the one hand, systematizes the material developed, on the other – offers an original approach to the role and place of Austro-German clavier concert of the specified time in the performing arts, in particular native.

Understanding the complex phenomena that accompany the development of the clavier concerto genre, allows us to draw conclusions about its genre hierarchy, life in the concert life and secular environment of German-speaking countries of the Enlightenment, its role in changing the stylistic paradigm, which entails qualitative changes at all levels of music art: from intonation and speech units to the creation of methodological developments in performance and the skill of playing the clavier.

The clavier concerto in the creation of Austrian and German composers of the XVIII century. occupies one of the central places, the emergence of a solo concerto for clavier, whose family includes instruments of wind, plucking and percussion mechanics, namely in the Austro-German musical tradition, arouses primary interest and generates a variety of theoretical concepts.

Instrumental «pluralism» is characteristic of the compositional and performing practices of that period and gives rise to many options for the use of

solo instruments. Accordingly, certain expressive possibilities are used – hence the diversity of thematism and its development.

The evolution of the clavier concerto went from the practice of musical translations of already existing concertos (JS Bach's Weimar transcriptions) to the creation of original opuses, which influenced the formation of stylistic constants. The further «life» of the clavier concerto in the performing environment is clearly different from the genres that developed in parallel, it was also influenced by the evolution of instrument construction, a smooth transition from the plucked to the percussion mechanics with temporary «forgetting» the harpsichord and musical literature for him.

The peculiarities of the development of the Austro-German claviero concerto are based on a geographical factor. The northern direction (centered in Berlin) was headed by K. F. E. Bach, whose representatives were W. F. Bach, J. K. Bach (in his early period), C. F. Abel, J. Agrell, J. G. Goldberg, J. G. Graun, K. H. Graun, J. A. Hasse, J. G. Mützel, J. F. Naumann, C. Nichelmann and others. Southern (centered in Vienna) – his younger brother J. K. Bach (during his mature and late period), and represented that J. C. L. Abeille, L. van Beethoven A. C. D. Dittersdorf, F. X. Dušek, J. L. Dušek, A. Eberl, J. Haydn, F. A. Hoffmeister, J. P. Kirnberger, L. Koželuh, G. M. Monn, J. C. Monn, W. A. Mozart, J. Schobert, J. B. Vanhal, G. C. Wagenseil and others. That is, the impetus for the development of the genre was given by the Bach's dynasty, so the central place in the analysis of clavier concertos of this study is given to the works of J. S. Bach and his sons.

An interesting national component in the formation and development of the Austro-German clavier concerto of the Baroque and Classicism. Foreigners from Eastern Europe, especially the Czechia, actively came to German-speaking countries (F. Benda, I. A. Benda, F. X. Brixi, F. L. Gassmann, J. Gelinek, V. Jírovec J. K. Krumpholtz, F. V. Kramář, V. Pichl, F. I. Tůma, A. Wranitzky, P. Wranitzky and others), and the emergence of such a powerful school of composition as Mannheim, which was based on Czech musicians (C. Cannabich,

A. Fils, F. X. Richter, J. Stamitz and his sons A. Stamitz, K. Stamitz), was possible only in Germany. The music of W. A. Mozart and especially J. Haydn (Hungarian motifs) were influenced by various European, especially Eastern, and non-European cultures.

The return of the harpsichord to concert practice (researchers call this process the harpsichord renaissance) went through several stages: from collecting, organizing museums and exhibitions; establishment of production in the XIX century, active use of harpsichord by composers, opening of appropriate performance classes in music schools in the first half of the XX century, and dissemination of historically informed performance in the second half of the XX – early XXI centuries.

Repertoire tendencies in the work of harpsichordists (and later other pianists) moved towards the expansion of works in their concert works and discography. The first representatives of historically informed performance, founded by W. Landowska, performed clavier concertos for one and several soloists by J. S. Bach, only gradually the repertoire began to include harpsichord concerts by J. Haydn and W. A. Mozart (even concerts intended for hammer pianos, were performed on the harpsichord).

The analytical material of the research focuses on organ and harpsichord concerts of J. S. Bach, which are transcriptions of concerts of contemporaries and his own, G. F. Handel, whose concerts use themes from works already written by the composer or whole works, sons of J. S. Bach – W. F. Bach, K. F. E. Bach, J. K. F. Bach and J. K. Bach, whose clavier concertos reflect the main trends in the development of the genre in the XVIII century, J. Haydn, whose concerts have a variation on choice of solo instrument, W. A. Mozart, whose concerts are closely related to his musical and theatrical heritage, I. A. Benda and L. Koželuh, whose clavier concerts demonstrate Eastern European (Slavic) classicism.

The expansion of the repertoire continued in parallel with the study of the works of their authors. Clavier concerts gradually appeared on concert posters C. F. Abel, J. G. Albrechtsberger, sons of Bach, I. A. Benda, F. X. Brixi,

A. C. D. Dittersdorf, J. L. Dušek, J. P. Kirnberger, F. V. Kramář, J. G. Müthel, G. M. Monn, J. F. Naumann, F. X. Richter, G. P. Telemann, G. C. Wagenseil, J. G. Walther and other composers. Contemporary performers are active in research and some are experts in the music of the composers. A significant contribution to the development of harpsichord (clavier) art was made I. Ahlgrimm, B. van Asperen, S. Bauer, E. P. Biggs, A. Curtis, H. Dreyfus, A. Guerrero, J. Hála, V. Heřmanova, J. Iturbi, R. Kirkpatrick, T. Koopman, G. Leonhardt, A. Lubimov, V. Luks, F. Neumeier, P. Nicholson, Y. Pessl, H. Pishner, T. Pinnock, Z. Ruzickova, A. Schoonderwoerd, C. Schornsheim, J. Sebestyén, L. Sgrizzi, H. Shelly, M. Spányi, V. Spurny, E. Stefańska, J. Tůma, R. Veyron-Lacroix, T. Zellheim, and other performers.

The national school has peculiarities: organists began to develop historically informed performance A. Kotlyarevsky, G. Bulybenko, O. Dmytrenko, V. Honcharenko, I. Kalynovska, V. Korostyliov, V. Koshuba, V. Pivnov *and other*. The harpsichord school is relatively young and the concert repertoire is tendentiously built from concerts for one and several soloists of J. S. Bach, which are presented in the concert repertoire N. Fomenko, S. Shabaltina, O. Shadrina-Lychak, N. Sikorska, O. Zhukova.

**Keywords:** clavier concerto, work Austro-German composers, model of genre, style features, clavier instrumentation, baroque, classicism, theoretic & performance aspect's, historically informed performance, concert repertoire.

## LIST OF PUBLISHED WORKS ON THE THESIS TOPIC

### *The articles in Ukrainian scientific professional journals:*

1. Soloviova O. A. Zhanr klavirnogo kontsertu XVIII stolittya v istoryko-kulturnomu konteksti doby. *Tradytsii ta novatsii u vyschiiy arkhitekturno-hudozhniy osviti*. Kharkiv, 2020. № 1. S. 76–81.
2. Soloviova O. A. Zhanr klavirnogo kontsertu u tvorchosti syniv J. S. Bacha. *Aktual'ni pytannya gumanitarnykh nauk*. Drohobych, 2020. № 34. C. 65–72.

3. Soloviova O. A. Kontserty dlya klaviru z orkestrom W. A. Mozarta: tendentsii rozvytku zhanru v konteksti kompozytors'kogo metodu. *Ukrains'ke muzykoznavstvo*. Kyiv, 2021. Vyp. S.

***Research work which publishes the main scientific results***

***in international publications:***

4. Soloviova O.A. Rol klavesynnyh kontsertiv J. S. Bacha u formuvanni yogo kompozytors'koi ta perekladats'koi maysternosti. *Spheres of Culture*. Lublin, 2019. Vol. XIX. C. 180–187.
5. Soloviova O. Johann Bach's harpsichord concertos in the development of baroque instrumental genres. *The European Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna, 2020. № 5. P. 51–55.

***Research works***

***which certify the approbation of the materials of the thesis***

6. Soloviova O.A. Klavirni kontserty J. Haydna: avtorstvo ta vykonavs'ka variantnist'. *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects*. Venetsiya, 2020. C. 67–71.
7. Soloviova O.A. Rol cheshs'kyh kompozytoriv u rozvytku avstro-nimets'koi muzyky u XVIII st. *Zahid–Shid: Kultura I Mystetstvo*. Odesa : Astroprint, 2020. S. 85-87.
8. Soloviova O.A. Styliovi osoblyvosti avstro-nimets'kogo klavirnogo kontsertu u XVIII st. *Molodi muzykoznavtsi*. Kyiv, 2021. S. 94–95.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	13
<b>РОЗДІЛ 1. КЛАВІРНИЙ КОНЦЕРТ XVIII СТОЛІТТЯ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС</b> .....	23
1.1. Клавірний концерт XVIII століття: історико-культурні константи доби.....	23
1.2. Жанр клавірного концерту в історіографічному та джерелознавчому контексті.....	34
1.3. Клавірний концерт у творчості австро-німецьких композиторів- клавесиністів.....	49
Висновки до розділу 1.....	67
<b>РОЗДІЛ 2. АВСТРО-НІМЕЦЬКИЙ КЛАВІРНИЙ КОНЦЕРТ: ВИКОНАВСЬКІ ТРАДИЦІЇ</b> .....	71
2.1. Жанр клавірного концерту XVIII століття та виконавство на старовинних клавірних інструментах: дослідження, практика, інтерпретація.....	71
2.2. Клавірний концерт у концертній практиці та записах європейських клавесиністів.....	82
2.3. Австро-німецький клавірний концерт у виконавській практиці та наукових розробках українських клавесиністів.....	101
Висновки до розділу 2.....	109
<b>РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПРОЕКЦІЇ КЛАВІРНОГО КОНЦЕРТУ У ТВОРЧОСТІ АВСТРО-НІМЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ</b> .....	112
3.1. Барокова модель клавірного концерту у творчості Й. С. Баха.....	112
3.2. Ранньокласичні зразки концерту для клавіру: специфіка жанрової моделі.....	126
3.3. Розвиток клавірного концерту в середині - другій половині XVIII століття.....	141
3.4. Клавірні концерти В. А. Моцарта як еталон жанру.....	152
Висновки до розділу 3.....	166
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	168
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	177
<b>ДОДАТКИ</b> .....	196

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Від часу виникнення у XVII ст. інструментальний концерт посідає одне з центральних місць у композиторській та виконавській практиці, як досвід сольного-ансамблевого та сольного-оркестрового музикування будучи критерієм професіоналізму музикантів. Шлях формування сольного концерту у XVIII ст. – відображає насамперед процес переходу від барокового типу мислення до класичного. Зародження скрипкового концерту завдячує італійській традиції, а клавірний концерт – це здобуток німецької композиторської школи. Так, інструментальні концерти для невеликого складу музикантів та великі *concerti grossi* із солюючими інструментами були провідними жанрами інструментальної творчості італійських композиторів XVII–XVIII ст. А процес становлення клавірного концерту (для виконання соло або з інструментальним супроводом) у австро-німецьких композиторів позначив зміну стильової парадигми та новий етап у розвитку європейської музики.

Новий жанр був запроваджений у німецькій композиторській школі в творчості Й. С. Баха. Цікавою є еволюція бахівського клавірного концерту: на початку своєї діяльності він написав концерт та фугу до мінор *BWV 909* для клавесину соло, й тільки через тривалий час з'явилися його органні та клавесинні транскрипції концертів інших композиторів для сольного інструменту. Ці транскрипції можна вважати апробацією форми його майбутніх клавірних (клавесинних) концертів із супроводом струнних та *basso continuo* для одного чи декількох солістів. Першим прикладом повноцінного клавірного концерту із оркестровим супроводом вважається Бранденбурзький концерт № 5 Ре мажор *BWV 1050* Й. С. Баха, оскільки в ньому клавесину доручена вже розвинута облігатна функція [78, с. 15].

Австро-німецький клавірний концерт став основою концертного жанру доби класицизму: завдяки використанню клавірів (клавікордів, клавесинів та молоточкових клавірів) у цьому жанрі зародилися нові формоутворювальні принципи співвідношення соліста та ансамблю/оркестру, а з виникненням

перехідного жанру концертної симфонії та перших зразків класичної симфонії – нові композиційно-драматургічні закономірності будови. Інструментальна варіантність клавірного концерту надавала великі та різноманітні можливості: одночасне існування в композиторсько-виконавській практиці клавірних струнних інструментів із щипковою чи ударною механікою та органів з духовим принципом звукоутворення сформувало оптимальні умови для кристалізації концертного жанру. Кожен з композиторів реалізував власні уподобання, виходячи із своїх творчих завдань і трактування інструменту як носія певної музичної «граматики». Наприклад, Й. С. Бах, не задовольняючись втіленням риторичних принципів у молоточкових клавірах, звертався до клавесину, але його сини із задоволенням користувались різноманітністю агогіко-артикуляційних можливостей конструкцій новітніх інструментів [75].

У творчості австро-німецьких композиторів XVIII ст. музичне висловлювання у клавірному концерті увібрало в себе всі елементи та ознаки реформування музичної мови, що відбулося під час зміни риторичних інтонаційних форм бароко та стандартизації музично-мовленнєвої системи класицизму. Найяскравіше це проявилось у сольній-оркестровій / ансамблевій опозиційності жанру сольного концерту. Міжжанрові зв'язки клавірних концертів з іншими інструментальними, вокально-інструментальними та музично-театральними творами спостерігаються в музиці майже всіх композиторів цієї доби (найяскравіший приклад - творчість В. А. Моцарта, театральна природа інструментальної музики якого демонструє щільний образно-інтонаційний зв'язок його клавірних концертів з операми).

Моделі клавірного концерту, відпрацьовані у австро-німецькій традиції, розподілялись також за географічними (регіональними) ознаками (північнонімецька та південнонімецька). У результаті сформувався т. зв. міжнаціональний конгломерат, у середині якого утворився унікальний національний стиль з ознаками німецької, австрійської, чеської, польської, моравської, угорської, датської, шведської, навіть французької музичної

традиції. Особлива роль у цьому належала чеським музикантам, представникам мангеймської композиторської школи, творчість яких вплинула на розвиток жанрів оркестрової музики й симфонізму в цілому.

Цікавий своєю історією та сучасним підходом виконавський аспект клавірного концерту. Процес виконавського осмислення жанру налічує кілька етапів і напрямів: від відродження клавесинної музики (зокрема концертів) у практиці ХІХ ст. в умовах нових тенденцій, пов'язаних із поширенням фортепіанного мистецтва, – до розвитку історично інформованого виконавства, особливу роль у якому відіграла одна з його засновниць В. Ландовська. Спроби різного підходу до інтерпретації клавірних концертів розпочались з бахівських творів і поступово розширювались: в середині ХХ ст. до репертуару клавесиністів входили твори вже ширшого кола австро-німецьких композиторів ХVІІІ ст. Тенденція з розширення репертуару та залучення до концертної практики творів менш відомих авторів зберігається і сьогодні. Ще однією актуальною тенденцією є посилення інтересу до опанування та виконання на різноманітних клавірних інструментах ХVІІ – початку ХІХ ст., реставрованих або сконструйованих за оригінальними зразками (клавесин, клавикорд, піанофорте, тангентклавір тощо).

Українська клавесинна школа історично інформованого виконавства розвивається тим самим шляхом, що свого часу пройшли європейські. Першими цей напрям стали опановувати українські органісти. А центром вітчизняної клавесинної культури став за 25 років свого існування клавесинний клас в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. Відомими представниками вітчизняного клавесинного мистецтва сьогодні є: О. Жукова, Н. Сікорська, Н. Фоменко, С. Шабалтина, О. Шадріна-Личак та ін. Цікаве спостереження стосується формування концертного репертуару українських клавесиністів: воно знаходиться на початковій стадії та зосереджено на клавірних концертах Й. С. Баха. Це

підтверджує те, що німецький клавірний концерт XVIII ст. для вітчизняного виконавства є знаковим та надзвичайно актуальним.

Отже, попри постійний інтерес та певну музикознавчу розробку проблематики клавірного концерту австро-німецьких композиторів XVIII ст., питання його систематизації та узагальнення наукового доробку, а також вивчення добуток виконавської практики, не втрачають своєї актуальності і сьогодні.

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

Дисертація виконана на кафедрі образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка згідно з науковими темами кафедри «Українське мистецтво в процесі світової інтеграції: від минулого до сьогодення» (державний реєстраційний номер 0116U000896) та «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» (державний реєстраційний номер 0121U107489). Тему дисертації затверджено (протокол № 3 від 29 жовтня 2018 року) та перезатверджено у новому формулюванні (протокол № 9 від 1 березня 2021 року) вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

**Мета дослідження** – розробити теоретичну модель еволюції жанру австро-німецького клавірного концерту XVIII ст. в стильовому, композиційному і регіональному аспектах та його репрезентації у виконавській традиції.

**Завдання дослідження:**

- 1) простежити зміни стильової парадигми в музичному мистецтві XVIII ст. та виявити їх взаємопов'язаність із розвитком клавірного концерту;
- 2) систематизувати зразки клавірного концерту австро-німецьких композиторів XVIII ст. за географічно-стильовими ознаками, проаналізувати і класифікувати їх на основі методу теоретичного-виконавського аналізу;

3) визначити роль національної складової у формуванні австро-німецького клавірного концерту та окреслити її вплив на композиційні, драматургічні та формоутворювальні чинники;

4) відзначити вплив клавірного концерту на подальший розвиток музичних жанрів та практику музикування, узагальнити добутки сучасних досліджень з означених питань;

5) розглянути етапи відродження клавесинного (клавірного) виконавства у XIX–XXI ст., в т. ч. формування вітчизняного історично інформованого виконавства, та встановити місце в цьому процесі австро-німецького клавірного концерту.

**Об'єктом дослідження** є процес формування жанру клавірного концерту у творчості австро-німецьких композиторів XVIII ст. та особливості його теоретичного осмислення та виконавського втілення.

**Предмет дослідження** – жанрово-стильові моделі клавірного концерту XVIII ст. та їх відображення у виконавській практиці.

**Методологічну базу дослідження** становлять базові принципи теорії пізнання (об'єктивність, науковість, історизм, цілісність, взаємозв'язок і взаємозумовленість явищ і процесів дійсності); основні положення системного та мистецтвознавчого підходів як методологічного способу вивчення клавірного концерту в творчості австро-німецьких композиторів XVIII ст.; концептуальні положення психолого-педагогічної науки та теорії виконавської майстерності в галузі клавірної гри, зокрема у формуванні вітчизняного історично інформованого виконавства. Вивчення процесу змін стильової парадигми в музичному мистецтві XVIII ст. та їх взаємопов'язаності із розвитком та поширенням клавірного концерту в композиторській і виконавській практиці було здійснено завдяки введенню в роботу здобутків історії, філософії, культурології, психології та ін., з інтегруванням методів сучасного мистецтвознавства та музикознавства (історико-культурологічного, музично-теоретичного, виконавсько-інтерпретологічного та ін.).

**Матеріалом дослідження** є зразки австро-німецьких клавірних концертів XVIII ст. різних стильових напрямів: К. Ф. Абеля, Й. Агрелла, Й. Г. Альбрехтсбергера, Й. С. Баха, В. Ф. Баха, Й. К. Ф. Баха, Й. К. Баха, К. Ф. Е. Баха, І. А. Бенди, Л. ван Бетховена, Ф. К. Бріксі, Г. Ф. Вагензейля, Й. Г. Вальтера, Й. Гайдна, Й. А. Гассе, Г. Ф. Генделя, Й. Г. Грауна, К. Г. Грауна, А. К. Д. Дігтерсдорфа, Л. Кожелуха, В. А. Моцарта, Г. Мютела, Ф. К. Ріхтера, синів Я. Стаміца, Й. Шоберта та ін.

Аналітичний контент дослідження становить вивчення виконавського підходу та визначення місця австро-німецького концерту в репертуарі органістів, клавесиністів та клавіристів кінця XIX – початку XXI ст. (М.-К. Ален, І. Альгрім, П. Антай, Б. ван Асперен, В. Балаховська, С. Бауер, Л. Бергер, Е. П. Біггс, К. Бурра, Р. Вейрон-Лакруа, Й. Гала, А. Герреро, А. Долмеч, Ю. Дрейфус, Е. Зеллгайм, Х. Ітурбі, А. Кертис, Р. Кіркпатрік, А. де Клерк, Т. Копман, В. Кошуба, В. Ландовська, Г. Леонхардт, В. Лукс, О. Любимов, С. Марлоу, Л. Ніколсон, Ф. Ноймайєр, Й. Песль, В. Півнов, Т. Піннок, Г. Пішнер, К. Ріхтер, З. Ружичкова, М. Святкевич, Л. Сгріцці, Ж. Солі, Е. Стефанська, А. Схондервурд, Г. Ташеци, Я. Тума, В. Херманова, Г. Холлман, А. Хольцапфель, Я. Шебештьєн, Х. Шеллі, К. Шмітт, К. Шорнсхайм, М. Шпаньї, В. Шпурни), у т. ч. українських (О. Жукова, Н. Сікорська, Н. Фоменко, С. Шабалтіна, О. Шадріна-Личак).

**Теоретичну базу дослідження** становлять концепції теоретичного та історичного музикознавства з композиторської та виконавської практики австро-німецького музичного мистецтва XVIII ст., насамперед з:

- *теорії та історії клавірного концерту*: О. Алексєєв [6]; О. Антонова [11]; Б. Асаф'єв [13]; В. Акшенцева [5]; Г. Бесселер [160]; М. Ф. Буковцер [161]; Й. Г. Вальтер [212]; А. Гатчингс [183–184]; М. Гінсон [182]; Й. Й. Кванц [197]; В. Конен [62]; Е. Лайнсдорф [66]; Т. Ліванова [69–71]; М. Лобанова [72]; Й. Маттезон [191]; Є. Морева [80], А. Мофа [81–82]; П. Помазова [99]; М. Т. Райдер [198]; Л. Ройзман [102]; Ж.-Ж. Руссо [206]; І. Стюарт [124]; М. Телбот [183]; Й. А. Шейбе [213]; А. Шерінг [207];

- *аналізу композиторської творчості*: Г. Аберт [1–4]; А. Альшванг [7]; Ч. Берні [19–20]; Ю. Бочаров [25]; О. Гумерова [34–35]; А. Ейнштейн [160]; П. Луцкер [73, 128]; Є. Максимов [76–77]; С. Нікіфоров [87]; Б. Сабольчі [103]; І. Сусідко [73, 125–128]; Й. Форкель [139]; А. Швейцер [152]; Д. Шулер [159]; І. Якушина [161], у т. ч. у жанрі концерту: О. Безрядіна [18]; Л. Бутир [28–29]; Б. Гнилов [32–33]; О. Дворницька [37]; Є. Дуков [41–42]; А. Карс [56]; Л. Кириліна [58–60]; Є. Максимов [76–77]; Г. Мурадян [83]; Б. Пелкер [202–203]; Г. Стахевич [122–123]; І. Тайманов [129]; Г. Ципін [142–143]; О. Шакір'янова [151];

- *музичної форми, основ композиції*: В. Бобровський [23]; О. Веліковський [30]; В. Дарда [34]; І. Кузнецов [63–65]; В. Манфредіні [79]; І. Малофєєва [78]; М. Р. Меркадо [192]; К. Подпорінова [98]; М. Тараканов [130]; Є. Фоменко [131]; Н. ХХХХХарнонкур [12, 140];

- *інтерпретації та виконавства*: П. та Є. Бадура-Скода [14]; М. Бажанов [15]; К. Ф. Е. Бах [17]; Е. Бодкі [24]; Ф. Бузоні [26–27]; М. Друскін [38–40]; Н. Калєнтьєва [54]; В. Ландовська [67–68, 188–189]; Г. Мурадян [83]; Г. Нейгауз [86]; І. Оношко [91–92]; Б. ван Оорт [201]; В. Пістон [96]; Н. Свириденко [104]; Н. Сікорська [105–113]; С. Соланський [114]; Р. Ципесс [170]; В. Шекалов [154–157];

- *технології виготовлення клавірних інструментів та акустики*: В. Івановський [51]; Н. Калєнтьєва [54]; О. Любимов [74–75].

**Методи дослідження.** Реалізація мети й розв'язання поставлених завдань у дисертаційному дослідженні затребували застосування комплексу взаємоузгоджених методів: *історико-культурологічного* - для узагальнення дослідницьких здобутків щодо типології, класифікації клавірного концерту доби бароко та класицизму; *системного* – для упорядкування клавірних концертів австрійських та німецьких композиторів зазначеного періоду за певними принципами (міжтематичні зв'язки в творчості одного композитора, використання певних інструментів в конкретних творах, композиторська практика транскрипцій власних творів і творів інших композиторів

концертних форм); для створення підґрунтя формування відкритої бази даних стосовно композиторської (періодизація творчості, типологізація за певними ознаками клавірних концертів) та виконавської (систематизація репертуару виконавців, узагальнення тенденцій щодо його розвитку та інструментальної варіантності) сторін клавірного концерту австрійських та німецьких композиторів XVIII ст.; *структурного* – для встановлення типології жанру клавірного концерту XVIII ст. під час аналізу мовленнєвих засобів та художньо-образних елементів клавірних концертів із проекцією на інші музичні жанри; *жанрово-стильового* – для визначення жанрових моделей та вивчення спеціальних питань, що стосуються виявлення специфічних ознак (стильового спрямування, структури, виразних і технічних засобів та ін.) австро-німецького клавірного концерту XVIII ст.

**Наукова новизна одержаних результатів** дослідження полягає в тому, що в дисертації *вперше*:

1) простежено зміни стильової парадигми в музичному мистецтві XVIII ст. у їх взаємозв'язку з розвитком клавірного концерту в композиторській та виконавській практиці доби, визначено місце клавірного концерту в жанрово-стильовому полі бароко та класицизму у теоретико-виконавському аспекті;

2) систематизовано зразки клавірного концерту австро-німецьких композиторів XVIII ст. на засадах жанрово-стильового, теоретико-виконавського та регіонального підходів, проаналізовано і класифіковано їх на основі міжжанрових зв'язків, особливостей композиційних принципів, тематизму, форми, технічних можливостей інструментів тощо;

3) визначено роль національної складової у формуванні австро-німецького клавірного концерту, окреслено її вплив на композиційні, драматургічні та формоутворювальні чинники жанру;

4) відзначено проекції і значення клавірного концерту в подальшому розвитку музичних жанрів та виконавській практиці, розглянуто музикознавчі концепції і узагальнено здобутки сучасних досліджень з

означених питань, систематизовано матеріали про австро-німецький концерт XVIII ст. у цілому;

5) встановлено етапи відродження клавесинного (клавірного) виконавства у XIX–XXI ст. та визначено в цьому роль австро-німецького клавірного концерту, проаналізовано концертний репертуар клавесиністів на основі періодизації розвитку жанру; створено підґрунтя для складання відкритої бази даних з типологізації клавірного концерту австро-німецьких композиторів XVIII ст. та клавесинного репертуару в напрямі історично інформованого виконавства (у т.ч. вітчизняного).

*Уточнено* наукові поняття щодо стильових і жанрових моделей клавірного концерту барокового та класичного часу, а також інтонаційних та художньо-образних зв'язків жанру у творчості австро-німецьких композиторів.

*Подальшого розвитку набули* наукові положення про:

- жанрову систему клавірних концертів щодо використання клавішних інструментів різної механіки.
- систематизацію виконавського репертуару з точки зору історичного підходу та жанрової класифікації клавірного концерту.

**Практичне значення дисертації** обумовлено можливістю використання основних положень, матеріалів і висновків у подальших наукових дослідженнях з музикознавства та у навчальних курсах мистецьких закладів освіти, зокрема з: теорії та історії виконавського мистецтва, методики викладання гри на старовинних клавішних інструментах, історії та теорії культури, історії музики, аналізу музичних творів. Матеріали і результати дослідження можуть бути використані у виконавській та педагогічній діяльності.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Матеріали дослідження, його основні положення та

висновки апробовані автором на 5 міжнародних конференціях: II міжнародній науково-практичній конференції «Музичний світ у наукових дослідженнях молодих» (Суми, 2019), II міжнародній науково-практичній конференції «Академічна культура дослідника в освітньому просторі: європейський та національний досвід» (Суми, 2019), міжнародній науково-теоретичній конференції «Культурологія, мистецтвознавство: точки дотику та перспективи розвитку» (Венеція, 2020); міжнародній науково-практичній конференції «Захід-Схід: Культура і сучасність» (Одеса, 2020); міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (Київ, 2020).

**Публікації.** Результати дисертаційного дослідження викладено у 8 одноосібних публікаціях, 3 – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України, 2 – у закордонних періодичних виданнях, 3 – у матеріалах науково-практичних конференцій.

**Структура дисертації.** Робота складається з анотації, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (214 позицій, з них 52 – іноземними мовами) та додатків. Загальний обсяг роботи – 197 сторінок, з них 165 – основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### КЛАВІРНИЙ КОНЦЕРТ XVIII СТОЛІТТЯ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС

#### 1.1. Клавірний концерт XVIII століття: історико-культурні константи доби

XVIII ст. в музичній культурі Європи – доба розквіту інструментального мистецтва, що, втративши безпосередній зв'язок зі словом, набуло самостійності. Стрімкого розвитку в цей час дістають найзначніші інструментальні жанри – симфонія, соната, концерт, камерно-ансамблева музика, що до кінця століття набувають довершених форм. Особливу популярність отримав жанр інструментального концерту (від італ. *concerto* – гармонія, злагода та від лат. *concertare* – змагатися), пройшовши протягом століття значну еволюцію. Становлення інструментального концерту відбулося в останній третині XVII ст. у творчості італійських митців, де він сформувався як ансамблевий твір для струнних інструментів з контрастним протиставленням *tutti* і *solo* (так званий тип *concerto grosso*).

До середини XVIII ст. завдяки австрійським та німецьким композиторам цей жанр, зберігши основний принцип – концертування, набув зовсім інших форм, принципів розвитку, інтонування, гармонічних основ, інструментального викладення тощо. Велике значення для розвитку жанру мало те, що з кінця XVII ст. у Австрії та Німеччині утворюються різноманітні музичні товариства: у 1672 р. розпочало свою діяльність Віденське музичне товариство *Tonkiinstlersocietaf*; відкрились «Вечірні концерти» Д. Букстехуде в Любеку; традиція влаштовувати концертні заходи інструментальної музики швидко розповсюдилась у Берні, Лейпцигу та Гамбурзі.

На початку XVIII ст. музичні жанри класифікувались в залежності від місць, де виконувались твори: церковна, театральна та камерна музика. Концерт трактувався як жанр камерної музики, який теж розділявся

відповідно до виконавських локацій: великі концерти – для виконання в палацах на честь державних осіб або визначних подій та твори для двох або трьох інструментів (включаючи сонати), які виконувались в маєтках, публічних місцях, навчальних закладах тощо. До середини століття, коли приватні і публічні концерти стали регулярними і широко розповсюдженими, стиль виконуваних творів та манера виконавців для публіки були важливішими за ім'я композитора, слухачі могли не знати автора твору, але виконавці були відомі. В той час під стилем та манерою розуміли жанри, які частіше виконувались та були популярними в тій чи іншій країні. Розрізняли французький (чакони, рондо, гавоти), італійський (сонати та концерти), англійський (балади) та «старомодний» (мотети, мадригали) стилі.

Незважаючи на всепроникливий вплив концертів А. Вівальді, в першу чергу, їх композиційної будови частин (швидка – повільна – швидка), німецькі композитори тяжіли до концерту нового типу. Враховуючи величезну кількість оркестрів та музикантів у німецькомовних країнах, а також у сусідніх Польщі, Данії, Швеції, де старовинний тип інструментального та вокального музикування був основним, за доволі короткий період 1715 – 1745 років на цих територіях став домінувати новий галантний стиль й тип сольного концерту. На відміну від італійських зразків німецькі композитори в своїх творах широко застосовували духові інструменти. Це яскраво демонструє заснований Г. Ф. Телеманом студентський любительський оркестр *Collegium musicum* в Лейпцігському університеті (який нараховував до 40 осіб). В період, коли оркестром керував Й. С. Бах, у його складі налічувались флейти, гобой, фаготи та труби.

Подорожуючи Європою, австрійська та німецька знать відвідувала мистецькі події та бачила, яким попитом користується світська музика. Перші оркестрові колективи, які переважали за кількістю музикантів французький королівський оркестр «24 скрипки короля» (під орудою Ж.-Б. Люллі), утримувались заможними родинами у Дрездені, Штутгарті Дармштадті, Готі, Відні, Мюнхені, Гросвардейні, Регенсбурзі, Пассау. В

оркестрах грало багато запрошених музикантів з Італії та Франції, часто іноземці очолювали оркестри. Це стало традицією та швидко поширилось у Німеччині та Австрії, де незабаром значними музичними центрами стали Ганновер, Потсдам та Мангейм. Велика кількість оркестрів різних складів, що за короткий час досягла декількох сотень, сприяла стрімкому розвитку австро-німецької оркестрової музики. Доволі тривалий час панував концертний стиль, запозичений із Франції (т. зв. «французький стиль»), з інструментальних жанрів у моді були французькі оперні та балетні увертюри.

Одним з перших німецьких композиторів, хто писав *concerto grosso*, був *Г. Мууфат* - автор дванадцяти творів у цьому жанрі. Композитор навчався в Парижі у Ж.-Б. Люллі, а потім для подальшого удосконалення гри на органі поїхав до Італії, де написав *Concerti grossi* в стилі А. Кореллі. Про це він сам писав: «Це перший збірник моїх концертів, де поєднуються серйозність і веселість, котрі присвячую Тобі, мій дорогий читачу, своєю назвою він (збірник – *O. C.*) обіцяє найвишуканіші співзвуччя інструментів, у котрих є не тільки пряме наслідування стихійності й спокусливості мелодій балетів пана де Люллі, а й певні урочисті і витончено патетичні місця в італійській манері, і різноманітна гра музичної фантазії» [12, с. 146].

Композитор так характеризував свої концерти: «Перебуваючи в Римі, я хотів вчитись гри на органі та клавесині у Б. Паскіні. Там само я почув деякі концерти А. Кореллі в чудовому виконанні великого ансамблю, намагався відтворити в своїй музиці різноманітність звуків і дякую маестро Кореллі за його доброзичливий відгук щодо моїх творів, у яких я зумів відтворити правильні ефекти. Їхню кількість я довів до дванадцяти і сподіваюсь, що таємничі заголовки латиною натякатимуть на події, які стосувались мене в минулому» [184, с. 120–121]. Крім того, в передмові Г. Мууфат надає поради щодо виконавського складу: якщо скрипалів багато, то треба додати клавесин, теорбу або арфу, слід запрошувати кращих музикантів у тріо або концертину з підтримкою клавесину або теорбо, ансамбль не може звучати велично без контрабаса, гобоїв та фаготу [там само]. Г. Мууфат наслідує

французький стиль композиції театральних увертюр, поєднуючи його з італійською манерою виконавства.

Стан німецьких музикантів та умови їх роботи значно відрізнялись від тих, у яких працювали їх італійські, французькі чи англійські колеги. Французький лікар та філософ Ж. О. де Ламетрі в книзі «Людина-машина» згадував: «Я пробув у Аугсбурзі недовго... Ці міста не багаті, а тому не можуть витратити великі кошти на свої театри... Тут мешкають бідні та працьовиті люди, чия творчість обмежується безгрошів'ям, які не можуть собі дозволити пишність та розкіш; але щасливі тим, що в них є» [184, с. 192-193]. Подорожуючи Баварією, він був шокований жалюгідним станом музикантів і всіх, хто працював на королівській службі.

Помітний вплив на розвиток австро-німецького концерту мали дві італійські інструментальні школи – римська (А. Кореллі) та венеціанська (А. Вівальді та Т. Дж. Альбіноні). Поступово венеціанська стала домінувати (хоча концерти Г. Ф. Генделя вочевидь були даниною *concerti grossi* А. Кореллі). А на початку XVIII ст. в Німеччині та її околицях утворюються вже власні: саксонську інструментальну школу представляли *Й. Г. Пізендель* (автор кількох концертів і сонат), *Й. Д. Гайніхен* (автор близько 30 концертів для різних інструментів), *Я. Д. Зеленка* – у Дрездені, *Й. Ф. Фаш* (автор понад 30 концертів для різних інструментів) – в Богемії, *Г. Ф. Штельцель* (автор декількох концертів) – в Готі, *К. Граупнер* (автор понад 50 концертів для різних інструментів) – в Дармштадті.

Берлінську школу представляли композитори, які жили та працювали в Бранденбурзьких землях, у Пруссії, Сілезії та Польщі: *Й. Й. Кванц* (автор близько 50 концертів для духових інструментів) - у Потсдамі, *Й. А. Гассе* (автор декількох інструментальних концертів) - у Гамбурзі, *Й. Г. Граун* (автор понад 80 інструментальних концертів, у т. ч. для клавесину), *К. Г. Граун* (автор кількох інструментальних концертів, у т. ч. близько 30 для клавесину) - у Берліні, *Й. М. Мольтер* (автор понад 30 концертів, переважно для духових інструментів) – у Карлсруе.

В період розквіту німецького *concerto grosso* кращий оркестр був у Дрездені, але внаслідок семирічної війни музиканти роз'їхались по різних кутках Європи: «Це було розпорошення цієї знаменитої капели на початку останньої війни, і майже в кожному великому оркестрі Європи та Лондоні були запрошені музиканти з цього оркестру» [184, с. 216]. Але ближче до середини XVIII ст. завдяки діяльності К. Ф. Е. Баха, І. А. Бенди, Й. Г. та К. Г. Граунів, Й. Й. Кванца Берлінський оркестр короля Фрідріха Великого зазнав розквіту та виділявся найвищим рівнем майстерності серед інших німецьких оркестрів. Поряд з ним, слід відзначити високий професійний рівень оркестру Штутгарта, яким свого часу керував К. Ф. Д. Шоберт.

В середині XVIII ст., коли музична форма та стиль вийшли на новий рівень розвитку, композитори швидко опанували оркестрову фактуру, при тому її заповнення (особливо у підтримці довгих звуків) не представляло технічних проблем, на відміну від попереднього періоду. Адже для Й. С. Баха та Г. Ф. Телемана робота над оркестровими творами була значно складніша, треба було пристосовуватись до особливостей окремих інструментів. Проте оркестрова музика композиторів доби бароко (зокрема жанр концерту) мала варіантність у виконанні, і заміна одного інструмента іншим передбачала різні виконавські прийоми, при цьому партія клавiру (як правило, клавесину) була позначена «*basso*», «*basse*» або «*continuo*», виписувалась на одному рядку, а виконавець сам розміщував та фактурно оформлював гармонічну вертикаль, спираючись на власний досвід.

А. Гаччінгс порівнює концерти Й. С. Баха та Г. Ф. Телемана зі схожими інструментальними складами [184]:

Й. С. Бах	Г. Ф. Телеман
Бранденбурзький концерт № 1: 2 валторни, 3 гобоя, скрипка пікколо, струнні та <i>basso continuo</i>	Дрезденські концерти: Ре мажор № 6, Фа мажор № 12: 2 валторни, 2 гобоя або 2 флейти, струнні та <i>basso continuo</i>

Бранденбурзький концерт № 2: труба, флейта, гобой, скрипка, струнні та <i>basso continuo</i>	«Застольна музика», частина 2 № 1 (сюїта Ре мажор): труба, гобой, струнні та <i>basso continuo</i>  Концерт Ре мажор: 2 труби 2 скрипки, струнні
Бранденбурзький концерт № 4: скрипка, дві флейти, струнні та <i>basso continuo</i>	Дрезденські концерти Мі мажор № 13, Ре мажор № 15: дві флейти, струнні та <i>basso continuo</i>
Подвійний скрипковий концерт: дві скрипки, струнні та <i>basso continuo</i>	Дармштадтські концерти Соль мажор, Ре мажор, Мі мажор: дві скрипки, струнні та <i>basso continuo</i>

Найчастіше використовувались комбінації валторни і труби з гобоями, струнними та *basso continuo*, скрипка з флейтою (двома флейтами), струнними та *basso continuo*. Комбінація труба – флейта – гобой (Бранденбурзький концерт № 2 Й. С. Баха) або валторни – флейти (Дрезденські концерти Ре мажор № 6, Фа мажор № 12 Г. Ф. Телемана) використовуються рідше або як виконавські варіанти.

Клавесин як сольний інструмент був вперше використаний Й. С. Бахом у Бранденбурзькому концерті № 5 ще у 1721 році в Кетені. І. Малофєєва у своєму дисертаційному дослідженні «Фортепіано у складі симфонічного оркестру» [78] вказує на функції клавесину у фактурі даного концерту: «Клавесин виконує цифрований бас, структуруючи музичну тканину на кшталт органіструму, але цим його функції не обмежуються. Партія клавіру відрізняється віртуозністю та різноманітністю, а характерний тембр доповнює художній образ, не загублюючись на фоні загальної звучності. Друга надважлива функція – колорування» [78, с. 15].

Розквіт клавірного концерту припадає на 30-40 рр. XVIII ст. - час набуття жанром самостійності. Його генеза схожа на формування клавірної сонати, яка на початку становила інструктивний репертуар клавесиністів.

Допоміжна функція інструменту в оркестрі як *continuo* вперше була змінена на *obligato* Й. С. Бахом у Бранденбурзькому концерті № 5 Ре мажор (1720/21). Частиною цього процесу можна вважати клавесинні та органні транскрипції Й. С. Баха та Й. Г. Вальтера концертів італійських композиторів, які були написані у Веймарі у 1710-х роках. 25 концертів для клавесину соло К. Петцольда (1729) стали важливим кроком у створенні сольного клавесинного концерту (з оркестром/ансамблем).

У цей період клавір як сольний інструмент ще не використовувався, тому не приділялось достатньо уваги й тематичному розвитку цієї партії з урахуванням технічної та виконавської специфіки інструменту, не вистачало матеріалу, який міг бути зразком. Створення клавірного концертного стилю (на кшталт скрипкових концертів Дж. Тореллі, в яких віртуозний стиль поєднувався з особливим тематизмом, призначеним для соліста) відбувалось через практику транскрипцій скрипкових концертів та адаптації скрипкової фактури для клавесину (або органу). Цікавим є те, що Й. С. Бах спочатку робив транскрипції італійських скрипкових концертів для клавесина та органа соло, а власні сольні скрипкові, гобойні та флейтові концерти (у т. ч. для декількох солістів) він переклав для клавесину з оркестром тільки в 1830-ті роки вже у Лейпцизі (за винятком Італійського концерту для клавесину соло), що свідчить про вихід жанру клавірного концерту на новий рівень. Залишаючись вірним бароковій концертній традиції у чергуванні *tutti – solo*, композитор приєднує клавесин до оркестру в тутійних епізодах.

Незважаючи на те, що Й. С. Бах є засновником концерту для клавесину з оркестром, це не вплинуло на розвиток жанру в музиці послідовників (крім його синів) через те, що значна частина спадщини композитора (включаючи концерти) не була відома до 1829 року, коли Ф. Мендельсон віднайшов нотні стоси його творів у церкві Св. Фоми у Лейпцизі. Проте сини Й. С. Баха (особливо К. Ф. Е. Бах), розвиваючи батьківські традиції в різних жанрах, писали свої концерти вже у іншому стильовому контексті.

Г. Ф. Телеман був автором близько 170 концертів для різних інструментів. Композитор традиційно вважав клавесин інструментом *continuo*, а скрипці, фаготу, шалюмо, трубі, різновидам флейт, віол, гобоїв віддавав перевагу як сольним. Він писав концерти для клавесину без супроводу або в дуеті з флейтою-траверсо. Слід зауважити, що більшість його концертів представляють собою самостійні окремі твори, але є і такі, що входять до складу більшого за обсягом опусу (в основному сюїтних композицій). Так, у циклі «Застольна музика» треті розділи кожної частини є концертами, в жанрі концерту написані перші два «Паризькі квартети».

Значний вплив на формування оркестрового стилю композитора мала французька музика, Г. Ф. Телеман неодноразово відвідував цю країну та добре знав французьку манеру виконавства. Дослідники відмічають особливий вплив на творчість Телемана Ж.-Ф. Рамо та стилістики його оперних і балетних увертюр. Наукові дослідження французького композитора (функційна теорія) також відбилися на пошуках Г. Ф. Телемана в галузі гармонії, він став одним із перших німецьких композиторів, твори якого представляли новий галантний стиль.

У розвитку концертного жанру слід відзначити творчість Г. Ф. Генделя, який традиційно розглядав клавесин як інструмент *continuo*. Спадщина композитора складається з 23 концертів для органа та оркестру, при тому чотири концерти для органа соло *op. 6a* (№№ 3–6) є перекладеннями його *concerti grossi op. 6* (№№ 1, 5, 6, 10). Оркестрова музика композитора різноманітна за жанрами: увертюри, концерти, симфонії, сюїти. Оркестровий стиль, який зазнав різнобічних впливів, виходив з його музично-театральної практики: бароковий оркестр опер та ораторій Генделя характеризується інструментальною насиченістю й різноманітністю, й за монументальністю та силою драматизму порівнюється з бетховенським. Дванадцять *Concerto grossi* демонструють найвищий ступінь розвитку генделівського оркестрового стилю. Сама трактовка жанру концерту зберігає барокові традиції (як і переважна більшість творів композитора), тому дуже

важливими є особливі звукові ефекти, засновані на динамічних контрастах, що пояснює вибір сольних інструментів для жанру концерту: духові та орган.

Нові часи вимагали нової якості інструментарію. Не зважаючи на те, що XVIII ст. стало періодом бурхливої еволюції клавійних інструментів, композиторів все ж таки не задовольняли можливості старих, хоч і удосконалених, інструментів Перш за все, це торкнулось інструментів з щипковою механікою. У дисертаційному дослідженні «Сучасне клавесинне виконавство: інструментарій, техніка гри, творчі школі, історичні орієнтації» Н. Калєнтьєва зазначає: «Інтерес до клавесину в кінці XVIII ст. послабився не через недосконалість інструменту, а через його невідповідність новому звуковому ідеалу, новому типу концертного залу. Це можна побачити на картині Адольфа фон Менцеля “Концерт у Сан-Сусі” з музикантами в центрі зали та аудиторією, яка сидить навкруги. При такому розташуванні створювався акустичний контур, у середині якого ідеально прослуховувались всі подробиці фактури. Специфіці розташування музикантів відповідала специфіка композиторського письма: різноманітність та складність ритму, диференційованість фактури, вишукана мелізматики і реєстровка» [54, с. 30].

Цікавий аналіз концертного життя європейських міст того часу зустрічаємо у Є. Дукова в роботі «Концерт в історії європейської культури»: «В перше десятиліття XVIII ст. публічні концерти опинились у міському святковому та церемоніальному просторі, яке, в принципі, само по собі дозволяло співіснування різних за лексикою та мовленнєвою складністю жанрів, проте занурювало їх у своє семантичне поле. Це поле було більш мирським, у порівнянні з виключно храмовим, і більш демократичним, доступним, у порівнянні із семантичним полем елітарного придворно-палацового простору, що, природно, могло викликати у деяких сучасників відчуття “зниження”, “спрощення”» [41, с. 166].

Дослідник порушує проблему дефіциту кваліфікованих кадрів, але в той самий час вважає цілком природним, що непрофесійні музиканти, граючи поряд з майстрами, набували потрібних навичок. «Наявність доволі

широкого кола добре підготовлених дилетантів дозволяла композиторам певним чином йти попереду свого часу. Дійсно, професійних музикантів за межами невеликої кількості столиць та замків родовитої знаті не вистачало, і для виконання оркестрової музики не набирался необхідний склад з 20-25 чоловік, який повинен бути у типових складах крупних оркестрових жанрів, починаючи з музики докласичної доби та раннього класицизму. Ось і сідали поруч професіонали та дилетанти, щоб вивчити, а частіше зіграти прямо з листа – *prima vista* – нові твори» [41, с. 224].

Переламним моментом у цьому процесі було поширення саме концертних заходів, і професійні музиканти стали вести активну гастрольну діяльність по всіх музичних осередках Європи, не тільки в провідних центрах, а й у провінції: «Вже в першій половині XVIII ст. з'явилась група професійних музикантів, яка почала якщо не долати, то все ж шукати можливості формувати стиль, що рівною мірою був би доступний у різних кутках Європи. Мова йде про віртуозів, найбільшу групу серед яких склали інструменталісти. Віртуози пронизували практично всю структуру музичного життя XVIII–XIX ст. Вони брали участь у домашніх концертах родин дилетантів. Причому в останньому випадку цікаво, що зазвичай закриті академії допускали на такі виступи платну публіку. Віртуози мов би нищили стіну замкнутого світу любителів та сприяли формуванню унікальності публічного концерту як форми існування мистецтва» [41, с. 230].

До середини XVIII ст. поширилась тенденція залучати до концертної діяльності дітей-вундеркіндів, від яких публіка була в захваті. Батьки-музиканти тепер вже не просто вчили своїх дітей виконавській майстерності з прицілом на майбутню професійну діяльність, а й активно включали їх до концертів і гастролей. Яскравим прикладом цього був В. А. Моцарт, який з раннього дитинства разом з батьком та старшою сестрою здійснив гастрольні подорожі майже в усі провідні європейські культурні центри. Відзначені тенденції сприяли якісному стрибку в розвитку концертного стилю, а також новим віянням у музичній педагогіці: «Сукупність культурних смислів

концерту, що впроваджувались як в теорії, так і в художній практиці, більш за все концентрується навколо домінантної для Нового часу ідеї виховання. Навіть навчання на фортепіано – модному інструменті межі XVIII–XIX ст. – мало на меті привчити дитину до дисципліни. Це завдання було поширеним рекламним аргументом» [41, с. 193].

Проте за великої різноманітності інструментарію у XVIII ст. конструктивні можливості клавирів були все ж таки обмеженими, що не дозволяло композиторам і виконавцям втілювати технічні завдання різного ступеню складності. Але недосконалість інструментів компенсувалась їх широким вибором. Кожен майстер мав секрети, обумовлені власним досвідом і потребами замовників. Про характерні особливості клавирних інструментів, якими їх наділяв той чи інший митець, пише Р. Ципесс у статті «Аранжування для клавирних дуетів у музичному житті вісімнадцятого століття» [170]. Дослідниця відзначає популярність інструментів з ударною механікою, «які були винайдені та широко рекламовані, особливо в німецькомовних районах протягом останньої чверті XVIII ст. Такі інструменти поєднували звучання та механіку клавесинів, фортепіано, органів та пантеліонів (великих двострунних цимбалів), а також забезпечували роботу механізмів та різні інші “зміни”, які надавали можливість відтворювати різноманітне звучання на одному інструменті. Клавирні дуетні твори могли виконувались разом на клавесині та фортепіано – як у подвійному концерті Карла Філіпа Еммануеля Баха» [170, с. 184].

Інструментальний майстер Й. Г. А. Штейн (1728–1792) експериментував з механікою та регістрами клавирних інструментів, сконструювавши чотири типи інструментів змішаного типу (в т. ч. політоніклавикорд та мелодіку). Опис політоніклавикорда, на якому можна було відтворити *crescendo* та *diminuendo* водночас, вперше поданий у 1769 році. Клавирі майстра з «віденською механікою» відрізнялись від фортепіано з «англійською механікою» більш м'яким звучанням, за що їх

цінував В. А. Моцарт. Р. Ципесс описує інструмент так: «Це був інструмент Йоганна Андреаса Штейна з прямокутною подвійною клавіатурою з вкладеними зігнутими боками. Одночасно активувались механізми клавесину та піаніно, їх можна було поєднати для одного виконавця» [170, с. 203].

В роботі дослідниці є декілька описів різних інструментів, які мали популярність серед виконавців: «Одним з інструментів, що заслуговує на увагу, є клавірфлюгель (*clavierflügel*) П. Дж. Мілхмайєра, здатний відтворювати до 250 звуків за допомогою різних комбінацій... Цей флюгель має ще одну чудову особливість, про яку ще не замислювався жоден майстер: нижню клавіатуру (пантеліон) можна висунути, [щоб] на ньому могли грати двоє виконавців» [170, с. 203].

Будова клавірних інструментів у XVIII ст. була різною та не мала чітких стандартів. Її складність викликала певні труднощі у виконавців, навіть і сьогодні деякі з цих інструментів трудно побудувати, на що вказує Н. Калєнтьєва: «На жаль, багато інструментів XVIII ст. є настільки складними за своєю будовою, що їх не можна скопіювати: багато клавесинів Й А. Гасса, “експериментальні” клавесини Б. Шуді та його учнів, а також інструменти Ж. Маріуса із розбірним корпусом, що призначались для занять під час подорожей гастролуючих музикантів» [54, с. 27].

## **1.2. Жанр клавірного концерту в історіографічному та джерелознавчому контексті**

Вивченню жанру концерту для клавіру з оркестром присвячені численні праці вітчизняних та зарубіжних науковців. Цей пласт літератури в музикознавчій думці можна умовно розгалузити за декількома напрямками:

- клавірний концерт як новітній жанр у австро-німецькій музиці XVIII ст.,
- побутування клавірного концерту в середовищі австрійських та німецьких культурних осередків у XVIII ст.,

- специфіка будови клавішних інструментів у XVIII ст. та її вплив на композиційні особливості творів та виконавську технологію,
- стильові та виконавські аспекти клавірного концерту XVIII ст.,
- роль композиторів мангеймської школи у формуванні нової композиційної структури концерту.

Від часу заснування жанр клавірного концерту одразу отримав прихильність професійних музикантів і любителів музики. Висловлювання видатних музичних критиків, таких як Й. Маттезон та Й. Д. Гейнехен, щодо концерту в період між 1715 та 1745 рр. стосувались того, що «вони не просто виявляли задоволення досягненнями німецької музики, яка поєднувала елегантність французьких танцювальних ритмів, італійської оркестрової фактури та оперної виразності з добротною німецькою майстерністю, в гармонії та контрапункті вона відображала думки та почуття епохи» [184, с. 219]. Відомо відношення Моцарта до концерту як до універсального жанру, що приносить задоволення знавцям і любителям. Навіть і у наступну добу авторитетний німецький музикознавець А. Шерінг вважав жанр концерту «сучасною музикою, мистецтвом молодого покоління» [184, с. 176].

Як затребуваному та популярному жанру, концерту постійно приділялась увага музикознавців щодо питань періодизації, типологізації, класифікації та ін. На початку XX ст. Г. Бесселер запропонував класифікацію жанрів на виконавські (*Parbietungsmusik*) та жанри для спілкування (*Umgangsmusik*) [167, с. 17], відзначаючи, що концерт за своєю «природою» вже належить до жанрів для виконання.

Звертаючись до цих питань, треба зважити й на те, що твори, написані в початковий період розвитку концертних жанрів у бароковій інструментальній музиці, проблематично типологізувати за складом, композицією та іншими формами музикування (як і менших за кількістю інструментів та формою). Так, М. Ф. Буковцер [168, с. 318–319] розрізняє три види концертних форм – сольний, *concerto grosso* та оркестровий, а К. Д. Шерінг [207, с. 24.] окремо виділяє ще симфонію-концерт. Г. Енгель

[174, с. 7.] та Г. Й. Мозер [195, с. 422–423.] виділяють тільки сольний і великий (*concerto grosso*) концерти. Найбільш розгалужену класифікацію надає М. Телбот, розподіляючи концерти за наступною ієрархією: *concerto grosso*, сольний концерт, подвійний концерт, концерт для понад двох, солістів, концерт для солістів без оркестру, концерт для оркестру «*Concerto a quattro*» (*ripieno concerto*) [183, с. 240–260]. А. Гаччінгс поділяє концертні форми за видами музикування: *concerto a quattro* и *concerto a cinque* (для відповідної кількості солістів та *continuo*) та відносить до них концерт-сонату, концерт-сюїту та оркестровий концерт [184, с. 18–23]. Свої класифікації пропонували Ж.-Ж. Руссо [206], Й. Маттезон [191], Й. Г. Вальтер [212], Й. А. Шейбе [213], Й. Й. Кванц [204].

М. Тараканов вважає, що «живий зв'язок часів ніде не проявляється з такою наочністю і повнотою як на прикладі одного з найстаріших жанрів європейської музики, яким по праву може бути визнаний інструментальний концерт» [130, с. 3]. І. Кузнецов поділяє ранній клавірний концерт на три категорії: а) паритетний – самостійність партій оркестру та соліста, б) домінантно-сольний – блискучий, віртуозний, в) з перевагою симфонічного методу розвитку [64, с. 156-185.].

Як приклад формування принципів клавесинного концерту М. Гінсон пропонує аналітикам Бранденбурзький концерт № 5 Й. С. Баха [182, с. 4]. Л. Ройзман вважає, що транскрипції концертів А. Вівальді, Г. Ф. Телемана, Й. Ернста, Б. Марчело, здійснені Й. С. Бахом, є ознакою розповсюдженої практики в музикуванні того часу: таке розширення репертуару клавіристів було в дусі музичної традиції бахівської епохи [102, с. 3–8]. В дисертаційному дослідженні А. Фукіата «Огляд вибраних фортепіанних концертів для початкового, середнього та раннього рівня» згадується один з перших концертів для клавесину із супроводом – концерт для клавесину та струнних Й. М. Пфайффера, молодшого сучасника Баха [176, с. 37].

У Німеччині першим центром концертної інструментальної музики був Мюнхен, через те, що баварські курфюрсти опікувалися музикантами й не

шкодували коштів на утримання великих капел. А. Гаччінгс виділяє дві основні інструментальні школи німецького бароко: перша – саксонська і берлінська, друга – лейпцизька та гамбурзька [184, с. 18–23]. Але не зважаючи на географічне розташування музичних осередків, одне з провідних місць в творчості їх представників займав інструментальний, зокрема клавірний концерт.

Форма публічного концерту виникла у XVIII ст. та швидко набула популярності, на що вказує Є. Дуков у книзі «Концерт в історії європейської культури»: «Публічний концерт, який виник на перетині інтересів музикантів-професіоналів, дилетантів та видавців, виявився надзвичайно життєздатним продуктом Нового часу» [41, с. 134]. Л. Бутир у своїх працях «Концерт: і змагання, і згода» [28], та «Про роль концертів у творчій спадщині Й. С. Баха» [29] відзначає безпрецедентний вплив скрипкового мистецтва на розвиток концертного жанру в цілому.

М. Друскін у роботах «Клавірна музика Іспанії, Англії, Нідерландів, Франції, Італії, Німеччини XVI-XVIII століть» [38] та «Фортепіанні концерти Моцарта» [40] вказує на концертний жанр як на новітній. Досліджуючи генезу подвійних клавірних концертів, І. Тайманов відзначає, що «багатоклавірний концерт був для Й. С. Баха найорганічнішим типом ансамблю: з одного боку, цей жанр відповідав прагненням композитора використати клавір як солюючий інструмент; з іншого, – принцип колективного концертування відповідав поліфонічним тенденціям бахівського стилю» [129, с. 305]. Іманентною ознакою концертного жанру є його віртуозність, у зв'язку з чим Г. Мурадян у дисертаційному дослідженні зауважує, що з жанром клавірного концерту був безпосередньо пов'язаний розвиток виконавської віртуозності, що також виходить на новий рівень [83].

Комплекс чинників, які складаються з технічного удосконалення інструментів та розвитку виконавської майстерності, вплинув на оновлення цього жанру, передбачаючи появу концертів бетховенського типу з новим драматургічним наповненням та симфонізацією всієї фактури. Симфонізація

простежується вже в клавірних концертах В. А. Моцарта: «Новим втіленням віртуозності, що розуміється як ефектна презентація технічного апарату виконавця, є концерти Моцарта. Він є автором великої кількості концертів для різних інструментів, він вплинув на симфонізацію жанру: ефектний тематизм, драматургічна виразність тематичної роботи, розвинутий оркестр. Проте, крім того, прекрасне знання інструментів дозволяє йому навантажувати виконавця технічними складностями – музична тканина моцартівських концертів легка та прозора, насичена рухливістю, пасажним матеріалом, рясною орнаментикою. Особливо це стосується до концертів фортепіанних: Моцарт сам блискуче володів інструментом і був у змозі перетворити співвідношення солюючого інструменту та оркестру в справжнє суперництво, яскраве змагання» [83, с. 10].

Ця думка підтверджується в роботах Б. Гнилова «Музичний твір для фортепіано з оркестром як жанрово-композиційний феномен (класико-романтична доба)» [33] та «Акмеологічний шпиль абсолютної музики. Класико-романтичний фортепіанний концерт» [32]. Автор цих праць стверджує, що «фортепіанно-концертна творчість Моцарта надає підстави говорити про те, що даний жанр супроводжує художньо-системний зсув у музичному мистецтві» [33, с. 15]. Г. Стахевич у статтях «Фортепіанний концерт XVIII-XIX століть: стильові трансформації жанру» [123] та «Історичні передумови жанрово-стильових трансформацій фортепіанного концерту кінця XVIII – початку XIX ст.» [122] простежує зміну моделей концертної форми й констатує, що вперше барокова модель інструментального концерту була повністю змінена на класичну в клавірних концертах Моцарта [123, с. 89]. Про характер і стиль музикування, акцентуючи увагу насамперед на їх практичному боці, у своїй книзі «Історія оркестровки» пише А. Карс: «Всі вони були активними діячами у розповсюдженні того оркестрового стилю, традиції якого стали незабаром справжньою оркестровою школою і центром, поширювали свій сильний вплив не тільки на музичну Німеччину, а й на Париж і Лондон» [56, с. 156.].

В добу класицизму набули певної стандартизації композиція, типи музикування, інструментальні склади концертної форми. В. Бобровський характеризує цей процес так: «Оскільки всі композиційні форми, які засновано на гомофонно-гармонічному мисленні, склались у своєму остаточному вигляді саме у віденських класиків, треба їх класицистський варіант вважати свого роду зрілим еталоном та розглядати історичний процес розвитку цих форм в рамках до та після його кристалізації» [23, с. 161–162]. О. Безрядіна у дослідженні «Формування класичного стилю в клавірній музиці XVIII століття» в свою чергу наголошує: «Нормативність класицизму – ідеально-абстрактна, має характер універсального образу, єдиного для всіх видів музики» [18, с. 15].

У XVIII ст. зміна стилістики й типу музичного письма вплинула на сутність композиторської діяльності, важливу роль у цьому процесі відіграв жанр концерту. На цьому як на найважливішому чиннику «нової» європейської музичної культури наголошує Є. Дуков: «Коло осіб, які особисто, за рахунок власного бюджету могли утримувати артистів, з другої половини XVIII ст. почало звужуватись, і в центрі художнього життя став “колективний меценат”, який підтримував професійне художнє середовище через купування нотного матеріалу, білетів у театри та на концерти, уроки, а також завдяки своєму впливу на культурну політику, як місцеву, так і державну» [41, с. 189].

Розглядаючи наявні умови (в першу чергу, матеріально-технічні), дослідник пише: «В Німеччині та Австрії практично всі міські театри працювали у вільний час як концертні зали... Іншим типом приміщення, де проходили публічні концерти, були готелі... Відомо про цілий ряд престижних готелів. Навіть знаменитий лейпцігський Гевандгауз, який в період свого становлення мав назву “Купецькі концерти”, виник у готелі “Три лебеді”... З рештою, існувала ще одна просторова зона, де впродовж XVIII ст. почали проводити концерти, навіть будуватися спеціалізовані приміщення. Це – зелена зона міста. В садах і парках концерти проводились

у “сезон” регулярно в курортних зонах» [41, с. 164]. Як невід’ємний атрибут світського життя розглядає клавірний концерт Г. Ципін: «Клавір – неодмінний супутник всіх музичних починань у домашніх зібраннях й різного роду художніх гуртках, він обов’язковий “учасник” великосвітських свят та розваг» [143, с. 15].

Столиця Австрії у XVIII ст. являлась найважливішим культурним європейським центром. О. Алексєєв вказує: «Музична культура Відня, де в основному формувалась творчість Моцарта та Гайдна, мала особливо сприятливі умови для створення свого роду синтетичного мистецтва. В цьому культурному центрі перетинались найрізноманітніші творчі напрями та національні школи. Тут був вплив й слов’янської культури – особливо чеської. Широке поширення отримала італійська музика – переважно опера, яка мала у Відні своїх видатних представників» [6, с. 93].

Про культурне середовище зазначеної доби пише Л. Кириліна: «Сильно змінилась сама культурна ситуація. Якщо провідні композитори доби Бароко нерідко мали гімназичну або університетську освіту, а іноді вчений ступень, то в класичну добу це вже не вважалось обов’язковим для успіху у своїй професії та завоювання престижного статусу» [59, с. 133]. Дослідниця відзначає «ще одне важливе джерело барокових впливів на класичну музику – це школа, яку мав пройти кожний професійний композитор, щоб розраховувати в майбутньому на пост капельмейстера, церковного органіста, міського “директора музики”, придворного оперного чи камерного композитора» [60, с. 57].

Розвиток концертних жанрів у світлі розвитку салонного музикування розглядає О. Антонець: «В європейській культурі Нового часу форми гостинності стверджувались в контексті світського образу життя. В оселях заможних господарів виділяється спеціальне місце для прийомів гостей, яке отримало назву “салону”, що в перекладі з французької означає “велика зала”» [9, с. 8]. Розважальній музиці австрійців і німців присвячено дослідження О. Шакір’янової: «У словниках і трактатах XVIII століття

нерідко зустрічаються вказівки на той чи інший інструмент, яким володіє дилетант. Інколи навіть виділялись “типи” дилетантів залежно від того, якому інструменту той чи інший з них віддавав перевагу» [151, с. 60],

Однією з найяскравіших сторінок історії музики є еволюція та вдосконалення інструментарію в XVIII ст. Для композиторів це відкривало великі можливості. Проте не було чітких правил щодо того, який саме інструмент треба використовувати під час виконання твору. Р. Ципесс у своїй статті зазначає: «Як правило, в аранжуваннях для клавірних дуетів із середини до кінця XVIII століття не позначались конкретні інструменти. Найчастіше це були позначення “*Cembalo I*” та “*Cembalo II*”, або “*Clavier I*” та “*Clavier II*” – так узагальнено позначали будь-який клавірний інструмент. Більше того, ці позначення не виключали використання клавірних інструментів різних типів» [170, с. 202]. На думку автора дисертації, такі вказівки свідчили про використання тих інструментів, які були в наявності. Щодо виконавців цих творів, то музикознавець припускає те, що Й. С. Бах писав подвійні та потрійні клавесинні концерти для власного виконання у ансамблі зі своїми синами, й допомагав Вільгельму Фрідеману в написанні та виконанні подвійного клавесинного концерту соло Фа мажор Fk 10 [170, с. 187]. У цьому зв’язку Е. Бодкі вважає, що аналіз бахівських клавірних творів треба починати з тих, які написані для двох клавирів [24, с. 42].

Щодо пріоритетності вибору інструментів, то Н. ХХХХарнонкур вважав клавесин «душею» барокового оркестру: «Він не тільки допомагав у ритмічній організації музикантам, які грали без диригента, а й як інструмент *basso continuo* забезпечував гармонічний розвиток твору за допомогою акордів та додаткових голосів» [12]. Проте А. Шерінг відзначав, що «клавесин за часів Баха ще не був універсальним інструментом, як, наприклад, сьогодні. Це сталося можливим у процесі взаємодії з іншими інструментами. Спочатку він асоціювався з терміном “інструмент генерал басу”. Його функція була службовою, підлеглою. Раптове підняття його з цієї

позиції на позицію домінуючого сольного інструменту означало не менше, ніж відмову від старої традиції» [207, с. 133].

Вплив на конструкцію і технологію гри на клавесині мали й інші інструменти. В. Конен у книзі «Третій пласт. Нові масові жанри в музиці ХХ століття» в першу чергу згадує лютню: «Саме лютня підготувала першу самостійну клавесинну школу, яка своїм щипково-струнним звучанням, характерною ритмічною організацією, перевагою репертуару відверто пісенно-танцювального походження досить близька лютневій музиці» [62, с. 37]. Цю думку розвиває Т. Ліванова: «Не задоволений сильним, але уривчастим і сухим звуком клавесину, кантиленим, але слабким звуком клавикорду, знайомий із ранніми зразками фортепіано, Бах сам робив несподівані експерименти в цій галузі, за його замовленням, наприклад, був побудований клавесин-лютня зі струнами різного динамічного рівня (кишковими та металевими)» [71, с. 25].

В контексті розвитку інструментарію кінця XVIII ст. О. Алексєєв у підручнику «Історія фортепіанного мистецтва» виділяє інструмент з віденською механікою: «Фортепіано т. зв. віденської механіки (найвідоміші майстри – Штейн та Штрейхер) мало значне розповсюдження у Європі. Воно відрізнялось від сучасних роялів меншою кантиленністю звуку. Клавіатура на цих інструментах була більш легкою» [6, с. 95–96].

Фактура концертів XVIII ст. для клавесину як сольного інструменту, порівняно з мелодичними інструментами, відрізнялась орнаментальними подробицями, наявністю гармонічних фігурацій, ходами по фігураційним тонам в середніх голосах, аччакатурами. Прийом аччакатури в своїй книзі «Правила мелодичні та гармонічні для навчання всієї музики» описав В. Манфредіні: «Є інтервал, який у акомпанементі додається до акорду. Цей інтервал не виявляє сутності акорду, але робить його чуттєвим та більш зворушливим» [79, с. 73.].

Інструментальні майстри удосконалювали свої навички разом з інструментами. І. Стюарт у книзі «Голосна історія фортепіано. Від Моцарта

до сучасного джазу з усіма зупинками» пише: «Ще у XVIII ст. майстри інструментів, усвідомлюючи зростання популярності фортепіано, намагались допомогти збереженню клавесинів і клавикордів у музичній практиці. Вони конструювали комбіновані клавішні інструменти, які представляли собою поєднання клавесина та фортепіано. Так, наприклад, Й. Г. А. Штейн, С. Ерар, Д. Дж. Мерлін, Р. Стодарт намагались дотепно з'єднати в одному корпусі обидва інструменти» [124]. Ударна механіка інструментів дозволяла виконавцю миттєво реагувати та керувати якістю й динамічним рівнем звуку, на чому наголошує В. Івановський в методичній роботі «Теорія піанізму: досвід наукових передумов до методики навчання гри на фортепіано»: «Один лише момент знаходження молоточка у дотику зі струною вже впливає на тембр звуку» [51, с. 132].

Конструкційні особливості інструментів не втрачали своєї актуальності впродовж всієї історії розвитку виконавства. Так, технічні можливості сучасного рояля та старовинних клавішних інструментів порівнював Г. Нейгауз: «Клавесину властивий чудовий сріблястий шелест (*das silberne Rauschen*), можливий тільки тому, що клавесин не має глушників, як рояль, і тремтіння струни триває значно довше, ніж на роялі без педалі, і що воно насичене обертонами. Можна без перебільшення сказати, що на клавесині грають з безперервною педаллю (абсолютно неможливою на фортепіано). Нижній інструмент – клавикорд, який так любив Бах, за всієї своєї німичності (на відстані десяти кроків його вже важко було розчути), мав все-таки одну перевагу перед фортепіано: на ньому була можлива вібрація звуку, як на струнних» [86, с 179–180].

Технічні та виконавські властивості англійських фортепіано досліджує А. Мофа у дисертаційному дослідженні «Лондонська фортепіанна школа кінця XVIII – початку XIX століть» [82] та статті «Англійське фортепіано та деякі риси лондонської фортепіанної школи другої половини XVIII – початку XIX століть» [81]: «Звукові якості англійських фортепіано формують художньо-естетичну, виконавську та композиторську специфіку музикантів.

Британські фортепіано Бродвуда, Клементі, Стодарт, Польшмана, як відомо, мали свою конструкційну специфіку, яка впливала як на звукові характеристики, так і на принципи виконавського звуковидобування. В першу чергу, це виражалось в об'ємності, нероздільності звучання, а також в ефекті “додаткових” – тихих та дещо розмитих – призвуків, або “залишкових тонів”, що виникають у момент згасання основного тону і подовжують фортепіанну кантиленність; така особливість була істотною відмінністю від більш рафінованих і швидко згасаючих звуків “віденських” фортепіано» [82, с. 11–12].

Авторитетний знавець та виконавець старовинної музики О. Любимов одним з головних чинників клавірних інструментів визначав «наявність декількох педалей, які керують регістрами, на кшталт клавесину або органу. Це не тільки демпферна педаль – наша права педаль, не тільки *una corda* – наша ліва педаль. Це педаль-модератор, за допомогою якої між молоточком та струною висувається планка зі смужками тонкої матерії, і звук стає ніби засурдиненим. А на пізніх та експериментальних інструментах був присутній арфовий регістр, коли шматочки шкіри підсувались до струн знизу, у поріжка, і звук походив на арфовий» [74]. –

Нові інструменти потребували нової виконавської технології, і провідними школами гри на клавесині у XVIII ст. Н. Калєнтьєва вважає школи (посібники) К. Ф. Е. Баха та Ж.–Ф. Рамо: «Викладені К. Ф. Е. Бахом та Ж.–Ф. Рамо різновиди аплікатурних прийомів виключно є зручними для гри на клавесинній клавіатурі з її характерними ознаками: невеликий об'єм, вага та неглибокий хід клавіш (порівняно з фортепіанною клавіатурою). Специфіка перекладення (довгіший палець перестрибує через коротший), обмеження роботи першого пальця (обумовленість його використання “півтонами”), використання прийому підстановки, що передбачає зняття та переміщення руки – відповідає принципам позиційної аплікатури. Короткі позиційні послідовності, розділені мікролюфтами, забезпечують можливість реалізації артикуляційних подробиць та деталей, що було притаманно

виконавському стилю XVII-XVIII ст., прийоми підкладання та перекладання в мистецтві бароко, відображаючи та виявляючи артикуляційну специфіку, відрізняються від романтичних, спрямованих на побудову фраз “широкого дихання”» [54, с. 86].

Зміна функції клавесина в оркестрі вплинула на методи оркестровки, про що писав В. Пістон: «Піаніст грав разом з оркестром для того, щоб допомагати в “слабких” місцях та витримувати темп та ритм. Істотно, що таку саму роль виконував протягом XVIII ст. концертмейстер за клавесином, який грав цифрований бас та “цементував” весь ансамбль, але при тому для нього не було виписано жодної спеціальної партії, і він читав безпосередньо з партитури» [96, с. 313]. На зміні парадигми сприйняття музикування як такого наголошує М. Лобанова: «Неособистісне начало, “стиль *a cappella*” витісняється “зворушливим стилем”, сольним та інструментальним концертуванням, відкритою сценічною експресією» [72, с. 229].

Про роль особистості виконавця йдеться в дисертаційному дослідженні О. Антонової «Жанрові ознаки інструментального концерту та їхнє втілення у передкласичний період»: «Інший чинник “спілкування” концертного жанру – це магія особистості соліста. Найважливіше завдання, що стоїть перед композитором, який звертається до жанру інструментального концерту, – надати можливість максимально проявити себе. Звідси виходять такі невід’ємні якості концертного жанру, як імпровізаційність та віртуозність партії соліста» [11, с. 11]. Посилаючись на Г. Рімана, Н. Бажанов зазначає: «Віртуозність фортепіанна починається тільки з моменту появи фортепіано з ударною механікою» [15, с. 86].

Цікаве спостереження про природу інструментальної музики XVIII ст. знаходимо в книзі Е. Лайнсдорфа «На захист композитора. Альфа та омега мистецтва інтерпретації»: «До певної межі XIX ст. ... інструментальна музика залишалась в такому самому ступені і вокальною, тільки ускладненою за фактурою» [66, с. 43]. Ідея вокальної природи творів В.А. Моцарта, не залежно від їх жанрів та форм, стверджується останніми

роками в моцартознавстві. Так, проводячи паралелі між вокальною та інструментальною музикою Моцарта, І. Сусідко зазначає: «Тричастинний принцип був загальним принципом побудови концертної форми і для інших композиторів, а в концертах Моцарта ще спостерігається тематичний зв'язок і залежність від вокальної музики (окремих арій та арій з опер)» [126, с. 146]. Цей зв'язок спостерігається ще в ранніх творах: дослідниця порівнює I частину клавірного концерту KV 175 з арією Юнії «*Ah se il crudel periglio*» з опери «Лучіо Сілла» і знаходить закономірності у побудові композиції, розміщення каденції, обсягу розділів форми [там само].

Для музики XVIII ст., крім варіантності застосування сольного інструменту, була досить характерною варіантність інструментовки, про що йдеться у дисертаційному дослідженні І. Малофєєвої «Фортепіано у складі симфонічного оркестру»: «Композитори могли розширювати та скорочувати партитури, якщо оркестр, який мав виконувати їх твір, за своїм складом відрізнявся від попереднього. Тобто, якщо в оркестрі бракувало якихось інструментів, або виконавці були недостатньо кваліфіковані, композитор міг просто виключити їх партії. Як результат, склад інструментів у партитурах барокової епохи не був постійним, а клавесин – поряд з іншими учасниками ансамблю – не завжди входив до його складу» [78, с. 25–26].

До 70–80 років XVIII ст. у концертах нового змісту набуло розуміння сучасниками віртуозності, чому сприяла поява клавішних інструментів з ударною механікою та їх швидке удосконалення, що дозволяло музикантам розвивати та ускладнювати свою техніку. Г. Мурадян у дисертаційному дослідженні описує ступінь технічної майстерності віденських виконавців останньої третини XVIII ст.: «Складно сьогодні уявити ... міру нового розуміння віртуозності як швидкості та спритності у подоланні тих фактурних складностей, які самі й продукували піаністи-композитори. Їх всіх називали віртуозами, але в джерелах збереглося немало свідчень про оцінки винахідливості тексту та краси звучання – не тільки вправності та швидкості. Чудовими за відгуками сучасників майстрами фортепіанної техніки були чех

Ян Л. Дуссек, німець Йоганн Крамер, учень Клементі, Даніель Штейбельт... Одним з суперників Бетховена був бравурний культовий віртуоз Йозеф Вейфель. Він сприймався послідовником Моцарта – першого піаніста імперії» [83, с. 13]. Віртуозність у концертах для клавіру досліджує І. Оношко у статтях «Феномен фортепіанної віртуозності в історичній перспективі» [92] та «Віртуозність як чинник становлення та розвитку фортепіанного мистецтва» [91], відзначаючи, що «до кінця XVIII століття в добу розквіту опери та інструментального концерту, термін “віртуоз” набув нового змісту, що дійшов до сучасності: ним називали музиканта, інструменталіста або вокаліста, який обрав кар’єру соліста і досконало володів технікою своєї професії» [92, с. 55].

Дослідники вказують на безпрецедентний вплив мангеймської школи на розвиток жанру сольного концерту. Ще в XVIII ст. англійський композитор та історик Ч. Берні писав: «Різноманітність, смак, нові ефекти та ідеї, виняткові *crescendo* і *diminuendo* в цих симфоніях вплинули на розвиток інструментальної музики в наступні декілька років» [184, с. 322]. Відома робота сучасної дослідниці Б. Пелкер «Курпфальцька придворна музика в Мангеймі та Шветцінгені» [203] містить цікаві творчі біографії чеських музикантів, які були пов’язані зі створенням мангеймської композиторської школи. В цьому баварському місті довгі роки існувала капела, з якою не міг зрівнятись жоден європейський оркестр. Ч. Берні писав: «Я знайшов у ньому все, що притаманно прославленій капелі, оркестр звучить потужно, але незмінне розумне застосування цієї потужності є результатом доброї дисципліни, дійсно, в цьому оркестрі більше солістів та прекрасних композиторів, ніж, ймовірно, в будь-якому оркестрі Європи, це – армія з генералів, так само здатна скласти план битви, як і виграти її» [20, с. 49].

О. Дворницька в дисертаційному дослідженні «Музична культура Мангейма 1760–1770-х років: поетика жанрів», вказує на перехідний характер мангеймського оркестру як такого: «Варіативність складу характеризувала ранньокласичні оркестри до кінця XVIII ст. Більш того, самі

композитори писали свої твори із розрахунку на різні виконавські можливості» [37, с. 55–56]. Як доказ авторка наводить заголовок оркестрових творів Я. Стаміца, де зазначено, що їх можна виконували в складі від трьох інструментів до цілого оркестру. Крім того, авторка аналізує зміни кількісного (у бік збільшення) та якісного складу капели впродовж 1723–1780 рр.: флейти – від 3-х до 7-ми, гобої – від 9-ти до 5-ти, кларнети – від 2-х до 4-х, фаготи – від 2-х до 3-х, валторни – від 2-х до 7-ми, скрипки – від 11-ти до 34-х, альти – від 2-х до 7-ми, віолончелі – від 2-х до 6-ти, контрабаси – від 2-х до 7-ми [там само].

В мангеймській школі, як зазначає П. Помазова, «сформувався віртуозний концертний стиль, який спирався на народно-побутові жанри та яскраві експресивні образи» [99, с. 26]. Виконавський стиль мангеймської капели виразно відрізнявся від інших європейських оркестрів, тому свою назву «мангеймська школа» отримала вже у XVIII ст.: «Термін “мангеймська школа” з’явився в 1771 році у Йоганна Крістофа Штокгаузена, який позначив ним школу гри на скрипці та в цілому стиль оркестрового виконавств» [203, с. 1646].

Саме мангеймці створили «сполучений» жанр концертної симфонії, що надало О. Гумеровій підстави відзначити в ньому ознаки майбутнього стилю періоду романтизму, вирішальну роль у якому відіграв рух «бурі та натиску»: «Вже сама собою жанрова приналежність (концертної симфонії – *О. С.*) визначає її проміжне положення між симфонією та концертом. Завдяки наявності декількох солістів (від 2-х до 4-х) вона близька бароковому концерту, але суттєво відрізняється від нього вільнішим та ширшим трактуванням солюючих партій, інакшими формотворчими принципами. У взаємовідносинах солістів та оркестру концертної симфонії своєрідно відбилась ключова проблема філософії та літератури XVIII ст. – взаємовідносини людини з оточуючим світом, переосмислення суб’єктивно-об’єктивних зв’язків у контексті ключових ідей Просвітництва» [35, с. 58]. Дослідниця спостережливо зауважує, що «соліст в бароковому оркестрі –

лише частина музичного “товариства”, його голос періодично виділяється з маси та знову зливається з нею», порівняно з цим, «соліст в концертній симфонії та сольному концерті другої половини XVIII ст. – суб’єкт, який вже відчув свою автономність в рамках соціуму, і в цьому переосмисленні ролі соліста знайшов опосередковане втілення антропоцентричний пафос доби “бурі та натиску”» [35, с. 58].

### **1.3. Клавірний концерт у творчості австро-німецьких композиторів-клавесиністів**

Спроби періодизації німецької музичної культури XVIII ст. здійснювались у теоретичній думці наступного XIX ст. Так, у «Посібнику з історії музики» австрійського музикознавця В. Фішера періодизація віденського класицизму подана так: «Розвиток інструментальної музики з 1750 по 1828 рр., можна розділити на наступні 4 групи: I. *Докласичний перехідний період* (приблизно до 1760 р.), II. *Ранній класичний* (близько 1760-1780), III. *Високий класичний період* (приблизно з 1780-1810) та IV. *Ранній романтизм* (близько 1810 до 1828 р.)» [179, с. 795]. Автор цього розподілу ототожнює старий класичний стиль зі стилем бароко та включає ще й ранній романтизм. Відповідно до цієї періодизації (перших трьох періодів) діяльність австро-німецьких композиторів можна віднести до:

I період – Й. А. Гассе (1699-1783), Й. Агрелл (1701-1765), Й. Г. Граун (1702-1771), К. Г. Граун (1704-1759), К. Гекх (1707-1773), Ф. І. Тума (1704-1774), Й. Г. Ройтер (1708-1772), П. Камерлоер (1708-1782), К. Шаффрат (1709-1763), Ф. Бенда (1709-1786), Ф. К. Ріхтер (1709-1789), В. Ф. Бах (1710-1784), Й. Л. Кребс (1713-1780), К. В. Глюк (1714-1787), К. Ф. Е. Бах (1714-1787), Г. К. Вагензейль (1715-1777), Г. М. Монн (1717-1750), Я. Стаміц (1717-1757), К. Ніхельманн (1717-1762), Л. Моцарт (1719-1787), Й. Ф. Агрікола (1720-1774), Й. Ф. Кірнбергер (1721-1783), М. Шлегер (1722-1766),

I. А. Бенда (1722-1795), К. Ф. Абель (1723-1787), Й. К. Монн (1726-1782), Й. Старцер (1726-1787), Й. Г. Гольдберг (1727-1756).

II період – Г. Ф. Раупах (1728-1778), Ф. Аспельмайер (1728-1786), Й. Г. Мютел (1728-1788), Й. А. Гіллер (1728-1804), Ф. Л. Гассман (1729-1774), К. Каннабіх (1731-1798), Ф. К. Дуссек (1731-1799), Ф. К. Бріксі (1732-1771), Й. К. Кіттель (1732-1808), Й. К. Ф. Бах (1732-1795), Й. Гайдн (1732-1809), А. Фільс (1733-1760), Г. ван Світен (1733-1803), Й. К. Ордонез (1734-1786), Й. Шоберт (1735-1767), Й. К. Бах (1735-1782), Е. В. Вольф (1735-1792), Й. Г. Екард (1735-1808), Й. Г. Альбрехтсбергер (1736-1809), Й. Мислівечек (1737-1781), Л. Хонауер (1737-1790), Й. М. Гайдн (1737-1806), Л. Хоффман (1738-1793), А. К. Д. Діттерсдорф (1739-1799), Й. Б. Ванхаль (1739-1813), А. Кожелух (1738-1814).

III період – Е. Айхнер (1740-1777), Ф.-Х. Шніцер (1740-1785), Й. Г. Науман (1741-1801), В. Піхль (1741-1805), Й. Г. В. Пальшау (1741-1815), Й. Андре (1741-1799), Я. К. Крумпгольц (1742-1790), К. Стаміц (1745-1808), Й. А. П. Шульц (1747-1800), Й. В. Гесслер (1747-1822), Л. Кожелух (1748-1818), Е. А. Ферстер (1748-1823), А. Стаміц (1750-1798), А. Сальєрі (1750-1825), Й. М. Шпергер (1750-1812), Е. К. Т. Кребс (1753-1804), Ф. А. Гофмайстер (1754-1812), В. А. Моцарт (1756-1791), П. Враніцкі (1756-1808), І. Плеєль (1757-1831), Й. Гелінек (1758-1825), Ф. В. Крамарж (1759-1831), Я. Л. Дуссек (1760-1812), А. Враніцкі (1761-1820), Й. К. Л. Абейль (1761-1838), В. Гіровец (1763-1850), Г. Рігер (1764-1855), А. Еберль (1765-1808), Я. Я. Риба (1765-1815), Л. ван Бетховен (1770-1827), К. А. К. Каннабіх (1771-1806), Й. Б. Крамарж (1771-1858).

Звичайно не всі композитори опановували жанр клавірного концерту, й звичайно не всі твори стилістично чітко належали до того періоду, в який були створені їх митцями. Але подана періодизація підтверджує зростання й посилення німецької композиторської школи, на противагу італійській, що попередньо лідирувала. Про зміну в цей період попиту на музичні твори з італійських на німецькі свідчать каталоги нотного видавництва

Б. К. Брайткопфа. Так, в першій половині XVIII ст. ще широко друкувалась і мала високий показник продажу музика Т. Альбіноні, Д. Альберті, А. Вівальді, К. Тессаріні, однак вже стали зростати також продажі нот (у тому числі для оркестру) таких авторів, як Й. Агрелл, Г. Бенда, Й. А. Гасе, К. Гекх, К. Г. Граун, П. Камерлоер, Ф. К. Ріхтер, Я. Стаміц, Й. Ф. Фаш та ін.

У XVIII ст. розвиток клавірного концерту відбувався за двома напрямками: північнонімецький (з центром у Берліні) та південнонімецький (з центром у Відні). Перший очолював К. Ф. Е. Бах, у клавірних концертах якого ще зберігається перевага опозиційної пари *tutti – solo*. Перші зразки південнонімецького клавірного концерту представлено у творчості Г. К. Вагензейля. В них спостерігається незалежність сольної партії, соліст домінує в оркестровій фактурі в цілому. Цього принципу дотримувався Й. К. Бах у своїх фортепіанних концертах (для англійського фортепіано). Вершиною розвитку цього напрямку стали клавірні концерти В. А. Моцарта. Концерти для клавесину часто виконувались і на органі, це не потребувало змін та зберігало оригінальність тексту, а видавництва друкували ці твори із призначенням «для клавесину або органу».

Заснований Й. С. Бахом північнонімецький клавірний концерт, традицію якого підхопили його старші сини, представлено в творчості К. Ф. Абеля, Й. Агрелла, В. Ф. Баха, К. Ф. Е. Баха, раннього Й. К. Баха, Й. А. Гасе, Й. Г. Гольдберга, Й. Г. Грауна, К. Г. Грауна, Й. Г. Мютела, Й. Г. Наумана, К. Ніхельманна. Одним з найстарших представників цього напрямку був Й. А. Гасе, який дотримувався італійської традиції в жанрі сольного концерту. Це було не випадково: частина його життя пройшла в Італії (в Неаполі та Венеції) – звідси тяжіння до італійської опери *seria*. З ім'ям Й. А. Гасе пов'язаний розквіт дрезденської капели (в якій він працював капельмейстером з 1730 по 1764 роки). Жанрові уподобання композитора зосереджуються навколо оперної та духовної музики, інструментальні жанри представлені симфоніями, концертами, сонатами, серед яких – шість концертів для органа.

У композиції північнонімецького клавірного концерту склалась певна традиція: чітка кількість соло і туті - по чотири. Але вже К. Ніхельманн змішує сольні та тутійні епізоди за бажанням, а концерти Г. Мютела (учня Й. С. Баха) тяжіють до галантного стилю, близького італійській музиці. Творчість Г. Мютела розкриває цікавий виконавський аспект щодо використання солюючих клавірних інструментів у концертах, на чому акцентує увагу Ю. Бочаров: «Найбільший інтерес викликають його п'ять клавірних концертів (до мінор, ре мінор, Соль мажор, Ре мажор, Сі-бемоль мажор)... два з них було надруковано ще за життя Мютела (у 1767 р.) в Ризі та Мітаві. Невдовзі інформація про ці твори появилась у лейпцігському виданні “Щотижневі вісті та нотатки про музику”. Причому, автор нотаток (ймовірно Й. А. Гіллер) розглядав можливість виконання партії солюючого інструменту не тільки на клавесині, а й на клавикорді, а також сучасному йому фортепіано. І це, незважаючи на те, що на титульних аркушах кожного з концертів Мютела вказано, що написані вони для солюючого чембало в супроводі струнних з епізодичним включенням дерев'яних духових» [25, с. 15].

Відомий оперний композитор Й. Г. Науман також був автором концерту для молоточкового клавіру з оркестром Сі-бемоль мажор. А творчість К. Ф. Е. Баха та К. Ф. Абеля тяжіє вже до сентименталізму. Цей новий стиль проявлявся насамперед в особливому типі мелодики, чому сприяв розвиток клавірних інструментів з ударною механікою. Оркестровий склад клавірних концертів цього періоду не обмежується лише струнними та *continuo*, в ньому є духові (переважно старовинні роги), рідше зустрічаються флейти та гобої. К. Ф. Абеля вважають останнім віртуозним виконавцем на віолі да гамба. Як автор численних творів для цього інструменту, він є одним з представників старої школи, що завершує великий перехідний період від бароко до класицизму. Переїхавши до Лондона, К. Ф. Абель тісно співпрацював з Й. К. Бахом, разом з яким організував перші в Англії концерти за підпискою. Відомі його шість концертів для клавіру (ймовірно,

для піанофорте) *op.* 11 (Фа мажор, Сі-бемоль мажор, Мі-бемоль мажор, Ре мажор, Соль мажор, До мажор), але найбільшу популярність отримала симфонія Мі-бемоль мажор, записана в каталозі Л. А. Кехеля, як симфонія № 3 KV 18 В. А. Моцарта.

Як і багато музикантів XVIII ст., шведський композитор Й. Агрелл у молодості гастролював у Італії, Франції та Англії. Згодом він обійняв посаду капельмейстера та органіста в церкві Діви Марії у Нюрнберзі, де здобув визнання як скрипаль, клавесиніст і композитор. В своїй творчості митець був прибічником нового стилю, писав симфонії та інші інструментальні композиції, в яких сміливо поєднував різні за характером теми та широко використовував динамічні контрасти. Й. Агрелл одним із перших почав вводити у оркестровий склад духові інструменти та роги.

В концертах композитора, переважна більшість яких написана для клавесину, відчувається вплив концертів А. Вівальді, творчість якого він ретельно вивчав. Але, на відміну від італійця, Агрелл використовував гармонію, притаманну ранньому класичному стилю. Проте в побудові форми та принципах розвитку тематизму він дотримувався барокової традиції, наслідуючи в цьому Г. Ф. Телемана. З клавесинних концертів у творчому доробку Й. Агрелла три концерти для одного соліста *op.* 3 (для клавесину, струнного оркестру та *basso continuo*): № 1 Ре мажор, № 2 Ля мажор (який є також в перекладенні для клавесину соло), № 3 Соль мажор, та три подвійні концерти *op.* 4: № 1 Ля мажор, № 2 сі мінор, № 3 Соль мажор (призначені для клавесину, флейти/скрипки та струнного оркестру), а також концерт для клавесину/органу Ре мажор.

Життя і творчість братів Йоганна Готліба та Карла Генріха Граунів були пов'язані зі службою в капелі короля Німеччини Фрідріха II, хоча кожний розпочинав кар'єру в різних містах (Й. Г. Граун - у дрезденській капелі як скрипаль, К. Г. Граун – у брауншвайгській капелі як тенор). На знаменитій картині А. фон Менцеля «Концерт Фрідріха II у Сан-Сусі» (1852) дослідники звертають увагу на те, що на ній «цілком реалістично, відповідно

життєвим портретам зображені Фрідріх II, який грає на флейті, за клавесином – Філіпп Емануель Бах..., скрипаль на передньому плані – ймовірно, Йоганн Готліб Граун, концертмейстер королівської капели. “Прототипом” К. Г. Грауна слугував портрет, який написав німецький художник А. Мюллер, ймовірно, у 1738 році у Райнсбергзі» [16]. Ця картина свідчить про положення і статус обох Граунів при королівському дворі. Незважаючи на деяку жанрову розбіжність спадщини композиторів, обидва писали клавірні концерти, дотримуючись берлінського (північнонімецького) напряму розвитку жанру.

Впливу слов'янської музики зазнав у своїй творчості Й. Г. Гольдберг, який народився в польському Гданську в родині скрипкового майстра. Віртуозний виконавець на клавесині, він був автором декількох творів для цього інструменту, серед яких два концерти: Мі-бемоль мажор і Ре мажор, Популярність його імені пов'язана із знаменитим твором Й. С. Баха «Арія з варіаціями» («Гольдберг-варіації»), у якого він брав уроки композиції (також вчився у В. Ф. Баха ).

Південнонімецький (або віденський) напрямок у розвитку клавірного концерту був пов'язаний з англійською клавірною традицією (насамперед з творчістю Й. К. Баха пізнього періоду, який у 1765 році переїхав до Лондона), а також з музичними традиціями південної та східної Європи, включаючи, італійську, австрійську, угорську, моравську, чеську, польську. Клавірні концерти Г. Ф. Вагензейля, Г. М. Монна, (і загалом їх творчість) передували творчості митців віденського класицизму – Й. Гайдна та В. А. Моцарта. Доробок у жанрі клавірного концерту Г. Ф. Вагензейля становить: концерт для клавесину та струнного оркестру Фа мажор, концерт для піанофорте, скрипки та струнного оркестру Ля мажор, концерт для чотирьох клавесинів До мажор, дев'ять концертів для органа та струнних. Зокрема йому приписують авторство концертів №№ 5 та 7 Й. Гайдна, яке достовірно не визначено.

Відень, як європейська культурна столиця, мав свій оригінальний культурно-мистецький образ: ще до XVIII ст. тут сформувалась традиція активно залучати до свого середовища італійських музикантів-іммігрантів з півдня, а зі сходу австрійське місто зазнало величезного впливу угорської культури (в т. ч. циганської). Змішення різних національних традицій, особлива святкова атмосфера, яку створювали народні пісні, танці та ігри сприяла тому, що городяни із задоволенням співали, танцювали та влаштовували вистави просто неба.

В аристократичних салонах у цей період популярними були концерти Г. М. Монна (для клавесину, струнних та *basso continuo* Ре мажор та соль мінор, для клавесину соло соль мінор, для молоточкового клавіру, струнних та *basso continuo* сі мінор). Певний час відомим у Відні композитором був учень Вагензейля Ф. К. Дуссек (автор дев'яти концертів для клавесину та фортепіано, чотирьох концертів для клавесину, скрипки та віолончелі), який після повернення в Прагу продовжив свою професійну діяльність як виконавець та педагог (серед його учнів були старший син В. А. Моцарта К. Т. Моцарт та Л. А. Кожелух). Баварську інструментальну традицію представляв Й. К. Л. Абейль, у творчості якого великий успіх мав концерт для клавіру в чотири руки з оркестром Ре мажор.

Значну роль у розвитку музичної культури Відня відіграла аристократична угорська родина князів Естергайзі, члени якої тривалий період були впливовими покровителями музикантів. Князь Пал II Антал Естергайзі мав велику капелу, яка перевершувала «24 скрипки короля» Ж.-Б. Люллі за чисельністю оркестрантів, він сам займався музикою та писав твори. За часи правління фінансовою імперією Естергайзі його молодшим братом князем Міклошем було перебудовано палац у місті Фертед, розширено капелу, яку очолював Й. Гайдн, і в якій розпочав музичну кар'єру чеський композитор та арфіст Я. К. Крумпгольц.

Розвитку жанру клавірного концерту у Відні, так само як і на півночі, була характерна варіантність інструментальних версій. Так, концерти

Й. Гайдна виконувались як на клавесині, так і на піанофорте та органі. Але В. А. Моцарт вже віддавав перевагу інструментам з ударною механікою, а три клавесинні концерти (1763-1764) були написані ним ще під час подорожей до Італії та Парижу. Клавірні твори Моцарта другої половини 1770-х років призначалася вже для піано форте, що стало переламним моментом у віденській музичній культурі. Саме клавірні концерти В. А. Моцарта (шість концертів, створених у 1776-1779 роках, у т. ч. два подвійних та один потрійний) задали «моду» на новий тип інструменту. Велике захоплення новим за технічними та художніми властивостями інструментом вплинуло на те, що композитори моцартівського покоління - Й. К. Л. Абейль (1761-1838), Я. Л. Дуссек (1761-1812), А. Ф. Й. Еберль (1765-1807), Л. Кожелух (1747-1818) та ін., писали свої концерти виключно для фортепіано.

Від початку розвитку класичного концерту сольний клавір зайняв одне з провідних місць у низці солюючих інструментів. Проте у традиційному для концертного викладення чергуванні *tutti* – *solo*, яке ще значний час продовжувало існувати у концертах XVIII ст., клавесин часто із солюючого інструменту перетворювався на оркестровий. Навіть В. А. Моцарт у клавірних концертах звертався до цієї барокової традиції використовувати клавесин *continuo*. Це відзначають Пауль та Єва Бадур-Скода в книзі «Інтерпретація Моцарта». Аналізуючи клавірний концерт № 9 Мі-бемоль мажор, вони зазначають: «Тепер вже немає сумнівів у тому, що, виконуючи свої фортепіанні концерти, Моцарт ставився до фортепіано як до інструменту, яки призначено для гри генерал-баса. У багатьох випадках композитор виписував під час *tutti* басовий голос у партії фортепіано або сторінка за сторінкою нотував “*col basso*”» [14, с. 203].

Навіть в своїх пізніх концертах № 11 Фа мажор, № 12 Ля мажор і № 13 До мажор композитор виписував *basso continuo*. І. Малофєєва простежує еволюцію самого запису *basso continuo* у Моцарта: вже в перших концертах пастичо (№ 1 Фа мажор, № 2 Сі-бемоль мажор, № 3 Ре мажор та № 4 Соль

мажор) композитор переходить від детальної цифровки до одної позначки *col basso* з одиничними використаннями цифрових позначень. З цього приводу доречно навести спостереження М. Т. Райдера, який, аналізуючи в своїй роботі «Історія концерту» різні комбінації та заміни у виконавських варіантах клавірних концертів В. А. Моцарта, та виходячи з того, що рондо для клавіру з оркестром Ре мажор KV 382 написано в якості заміни фіналу клавірного концерту № 5 Ре мажор, припускає, що рондо для клавіру з оркестром Ля мажор KV 386 також написано в якості заміни фіналу клавірного концерту № 12 Ля мажор KV 414 [205, с. 102].

Разом із Моцартом в австрійській столиці працювали Й. Б. Ванхаль, Й. Вейфель, Ф. А. Гофмайстер, А. К. Д. Діттерсдорф, Я. Л. Дуссек, А. Еберль, Й. Ф. Кірнбергер, Л. Кожелух, Й. К. Монн, які зробили значний внесок у розвиток віденського клавірного концерту. Збережені 18 клавірних концертів Я. Л. Дуссека цікаві новаціями у виконавській техніці: він застосовував ламані акорди, октавні подвоєння, розширив діапазон за рахунок активного використання нижнього регістру в лівій руці. Учні та послідовники композитора у своїй творчості дотримувались моцартівського підходу до композиції та інструментального складу клавірних концертів. Так, А. Еберль (автор концертів для фортепіано з оркестром До мажор ор. 32 та Мі бемоль мажор ор. 40, і для фортепіано, кларнету, двох альтів та віолончелі соль мінор ор. 48) використовував тільки інструменти з ударною механікою. Деякі твори митця первісно приписувались Моцарту: наприклад, соната до мінор ор. 1, яку Еберль написав у 1792 році, у 1794 та 1795 роках була опублікована як твір Моцарта, й тільки у 1798 – під справжнім авторством.

Окреслений віденський (південнонімецький) напрямок розвитку жанру клавірного концерту поєднував ранньокласичний стиль та зрілий класицизм, який передував епосі «бурі та натиску»: водночас у місті працювали композитори, у творчості яких відбивались їх різні художньо-естетичні погляди. Якщо на півночі Німеччини склалась відносно однорідна картина,

що пов'язано зі школою Баха та його учнів, то на півдні перетинались різні течії та школи (в т. ч. і національні).

Творчість німецького композитора А. К. Д. Діттерсдорфа - автора творів різноманітних жанрів: від опер та ораторій до інструментальної музики великих і малих форм, - дослідники відносять до раннього галантного віденського стилю. Діяльність Діттерсдорфа пов'язана не лише з Віднем, де він мав творчі і дружні зв'язки з Й. Гайдном, К. В. Глюком та В. А. Моцартом, митець подорожував Італією, працював у єпископській капелі Гроссвардейна (Румунія), в капелі Йоганнесберга. З останнім німецьким містом пов'язаний кращий період життя й творчості музиканта: як керівник капели, він збільшив кількість оркестрантів, сприяв будівництву оперного театру, де йшли його опери. Останні роки він провів у маєтку Червена Лгота (Чехія). Значне місце в спадщині А. К. Д. Діттерсдорфа займають інструментальні концерти: найбільш плідним був 1766 рік, коли він написав понад сорока концертів для різних інструментів, у т. ч. п'ять концертів для клавесину та концерт для клавіру (що свідчить про чіткий розділ інструментів за їхніми технічними властивостями).

До зрілого віденського музичного класицизму належить творчість Ф. А. Гофмайстера, який, крім композиторської та виконавської діяльності, займався ще й видавництвом. Він один з перших почав друкувати опуси В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена, з якими був у дружніх відносинах. Разом з А. Кюнелем Ф. А. Гофмайстер став засновником знаменитого лейпцизького нотного видавництва *Hoffmeister & Kühnel* або *Bureau de Musique* (сьогодні відомого як *Edition Peters*). Як композитор Гофмайстер віддавав перевагу інструментальній музиці, серед його п'ятдесяти інструментальних концертів є концерти для клавіру з оркестром До мажор *op. 8* та Соль мажор *op. 23*.

Історія клавірних концертів XVIII ст. отримує своє завершення в творчості Л. ван Бетховена. Свій перший досвід у концертному жанрі цей митець отримав у 1784 році, коли написав концерт для фортепіано з оркестром Мі бемоль мажор, який не пронумерований у каталозі його творів.

З п'яти клавірних концертів Бетховена у кінці XVIII ст. були написані два – До мажор *op.* 15 та Сі-бемоль мажор *op.* 19 (при чому перший концерт був завершений пізніше другого). Обидва твори піддавались композитором переробці, а їхні прем'єри відбулись у «зворотному» порядку: концерт № 2 – прозвучав у 1795 році у Відні, а концерт № 1 – у 1798 році в Празі.

До інструментів з ударною механікою Бетховен ставився однозначно позитивно. У своєму листі до Й. А. Штрейхера в 1796 році він писав: «З точки зору виконавського мистецтва, фортепіано залишається поки що найменш культивованим з усіх музичних інструментів. Часто думають, що в звуках фортепіано чути тільки арфу. Фортепіано може й співати, якщо виконавець здатен відчувати. Я сподіваюсь, прийде час, коли арфа та фортепіано будуть представляти собою два абсолютно різні інструменти» [97, с. 100].

Бетховенські фортепіанні концерти відрізняються серед інших обов'язковою наявністю нотованих каденцій (хоча каденції виписувались композиторами і раніше, але не були обов'язковими та часто були суцільною імпровізацією соліста). Стилiстика його перших фортепіанних концертів перебуває у парадигмі класицизму моцартівського типу, але в них вже відчувається «рука» майстра, про що писав А. Альшванг: «Перші три фортепіанні концерти Бетховена формально близькі до концертів Моцарта. Але незвичайна енергія окремих епізодів і цілих частин (рондо першого концерту, фортепіанний вступ першої частини третього концерту), сміливий тональний план першого й третього концертів роблять ці твори близькими до бетховенського симфонізму» [7, с. 182]. У книзі С. Лобачевської «Бетховен» йдеться про реакцію чеського композитора В. Томашека, який вважав концерт До мажор Л. ван. Бетховена сміливим та інноваційним та протиставляв його концертам Моцарта [190, с. 56].

Перші два фортепіанні концерти Бетховена своєрідним чином підсумовують розвиток клавiрного концерту у XVIII ст., що відзначає Л. Шевченко: «Перший і Другий фортепіанні концерти Бетховена, що склали

найбільш великі й художньо значимі твори 1790-х (крім фортепіанних сонат), демонструють збірні моменти Віденського класицизму як безпосередню проекцію Жозефінівського класицизму в інструменталізм, при тому що вже Перший концерт зосереджує специфічну для творчості Бетховена в цілому лінію кантового тематизму, апогеєм якого стає фінал-кантата Дев'ятої симфонії. Увага до тих ранніх творів Бетховена підсилена в сьогоденні постпостмодерновою недовірою до раціоналістичної діалогіки–діалектики театрального драматизму й прилученістю до ліризму духовної музики, ренесанс якої явно відзначає репертуарні переваги артистичних виступів» [153, с. 258].

У зв'язку з вищевикладеним, вважаємо за доцільне надати порівняльну таблицю еволюційних змін австро-німецького клавірного концерту відповідно до визначених жанрово-стильових моделей:

	<u>Перший етап</u> (докласичний перехідний період)	<u>Другий етап</u> (ранньокласичний період)	<u>Третій етап</u> (класичний період другої половини XVIII століття)
функція соліста	<i>obligato, continuo</i>	відокремлення соліста від оркестру	особливе місце в композиції сонатної форми (сольна експозиція)
каденція	необов'язкова або немає	сольна віртуозна каденція (з необов'язковою фіксацією)	Розвинута фіксована каденція соліста
форма I частини	тричастинна форма <i>da capo</i> , старосонатна	старосонатна та сонатна	Сонатна
Вибір сольного інструменту	орган, клавесин	всі типи клавірів (з щипковою, ударною та духовою механікою)	Перевага молоточкових клавірів (із збереженням клавесину)

фактура	перевага поліфонічної фактури	змішаний тип	Перевага гомофонно-гармонічної фактури
Тип тематизму	бароковий тип мелодики	всі існуючі мелодичні стилі	опора на народнопісенну та народно-танцювальну мелодику

В контексті різних національних зв'язків, насамперед, впливу східноєвропейської (слов'янської) культури, слід звернути увагу на плеяду чеських композиторів, які формували австро-німецький музичний класицизм, центрами якого були Відень та Мангейм. Я. А. Кожелух та особливо його молодший двоюрідний брат та учень Л. Кожелух зазнали в своїй творчості значного впливу віденського музичного середовища, враховуючи те, що вони безпосередньо брали участь у його формуванні. Якщо для Я. А. Кожелуха віденський період – це період навчання (у К. В. Глюка та А. Сальєрі), то життя та творчість Л. Кожелуха тісно пов'язані з австрійською столицею.

Л. Кожелух зробив значний внесок у розвиток клавірного концерту, віддаючи перевагу (як і В. А. Моцарт) інструментам з ударною механікою і залишивши двадцять два концерти для клавіру з оркестром та концерт для клавіру в чотири руки з оркестром. Щодо стилістики композиторського письма, то О. Гумерова у своєму дисертаційному дослідженні «Австро-німецька симфонія та клавірна соната XVIII століття в контексті доби “бури та натиску”» відзначає, що його творчість яскраво представляє штюрмерський період як різновид німецького сентименталізму: «При розгляді експозиції “штюрмерської” сонатної форми, акцентуються такі її особливості як трифазність зв'язуючої партії, яку нерідко використовували в якості першої зони “прориву”, наявність мінорної побічної теми, яка подовжує драматичне напруження експозиції» [34, с. 19], як приклад наводячи його клавірну сонату до мінор. В жанрі клавірного концерту митець

дотримувався зазначених стильових принципів та розглядав тематичний контраст як чинник драматичного напруження у розвитку композиції.

Активний розвиток жанру клавірного концерту спостерігається у середині XVIII ст. В цей час його характерними ознаками є інструментальна варіантність (клавесин, орган, піанофорте та інші нові інструменти з ударною механікою) та тенденції поширення у європейському музичному просторі. Значний вплив на розвиток австро-німецького клавірного концерту та інструментальної музики мала творчість Й. Шоберта. Біографія митця містить багато цікавих сторінок, наприклад, знайомство з В. А. Моцартом в Парижі. Шоберт, як особистість, справив велике враження на юного генія, а його творчість - на становлення стилю майбутнього віденського класика. Г. Аберт пише про Й. Шоберта та його вплив так: «Він зумів розвинути свій живий, у вищому ступені індивідуальний стиль. Вже особливості його як піаніста (саме сучасного фортепіанного виконавця) дозволили йому перенести на клавір оркестрові ефекти мангеймців. Його клавірний стиль характеризується широким охопленням та особливою віртуозною самостійністю лівої руки... Дві головні сторони своєї сутності В. А. Моцарт знайшов в музиці Шоберта: серйозне почуття, яке спонукало його створювати широкі кантиленні теми навіть в *Allegro*, та схильність до раптових, несподіваних поривів пристрасті» [1, с. 121–122].

Достеменно невідомо, коли і який час Й. Шоберт працював у Мангеймі, проте певною мірою він був обличчям цієї школи, а як клавірист-віртуоз - одним з небагатьох мангеймців, які звертались у своїй творчості до клавіру як сольного інструменту. За життя митця широку популярність мали його різноманітні інструментальні твори, в яких у різних функціях використовувався клавір. Серед них концерти для клавіру з оркестром (у яких характерним було експериментування з інструментальним складом) та подвійні клавірні концерти, до нашого часу збереглось декілька творів для клавесину з оркестром / ансамблем, які

мають назву як симфонії, так і концерту (три симфонії для клавіру, скрипки, двох валторн *ad libitum op. 9*, три симфонії для клавіру, скрипки, двох валторн *ad libitum op. 10*, концерт для клавіру, двох скрипок, альту, віолончелі, двох валторн *ad libitum № 2 op. 12*, концерт «Пасторальний» для клавіру, двох скрипок, двох валторн *ad libitum*, альту, віолончелі № 3 *op. 14*, концерт для клавіру, скрипки та двох валторн *ad libitum № 4 op. 16*, концерт для клавіру та двох скрипок № 5 *op. 17*) та ін.

Серед композиторів, які створювали новий стиль австро-німецької музики, було багато вихідців з різних країн, але переважна більшість – чехи за походженням. Деякі з них побудували музичну кар'єру та залишились в Богемії, деякі виїжджали у великі австрійські та німецькі міста, що визначало розвиток їх музичної культури протягом певних періодів. Так, певний час у Відні неабиякою популярністю як органіст, флейтист, скрипаль та віолончеліст користувався чех Й. Б. Ванхаль – автор одного з перших концертів для контрабаса. В Празі жив і працював Ф. К. Бріксі, який у різні роки служив органістом у церквах і соборах міста, в т. ч. у церкві Св. Георгія, де і написав свої знамениті вісім концертів для органа з оркестром. З придворними театрами Відня була пов'язана творчість чеського композитора А. Гіровиця, для яких він створив близько 40 опер та 30 балетів. Цей композитор був також автором інструментальної музики: сонат, симфоній, концертів, серед яких особливу популярність мав концерт для клавіру з оркестром Фа мажор.

Треба відзначити внесок у розвиток інструментальної музики Європи знаменитої «мангеймської» школи, в надрах якої сформувався новий класичний симфонічний та концертний стиль. Достатньо згадати засновника капели, чеського композитора та скрипаля Я. Стаміца, а також інших представників, які належали до чеської музичної культури. Так, одним із фундаторів разом з Я. Стаміцем був Ф. К. Ріхтер, який долучився на етапі становлення (як співак – бас - виконував партії в операх Б. Галуппі та К. Груа і грав у других скрипках в оркестрі). Він залишив значну спадщину

інструментальних творів переважно великих форм, серед яких концерт для клавесину та струнних мі мінор. Другий період розвитку австро-німецького класицизму серед мангеймців представлений творчістю А. Фільса. Найбільше представництво чеських музикантів мангеймської капели, які безпосередньо зверталися до жанру клавірного концерту, відзначається в третьому періоді, коли вона досягла свого розквіту, серед них Е. Айхнер, К. Каннабіх сини Я. Стаміца Карл та Антон.

Саме мангеймська школа запропонувала новий жанр – концертну симфонію, що становила оркестрову п'єсу з дотриманням принципу рівнозначності інструментів. Такі концертні твори супроводжували місцеві бали, поступово вони розширилися за формою: оркестрові п'єси для складів від чотирьох до дванадцяти інструментів *obligato* складались з декількох частин, включаючи касадії, ноктюрни, дивертисменти. Поряд з віртуозністю - іманентною ознакою жанру концерту, яка цінувалась слухачами перш за все, кожен інструмент мав свою т. зв. «характерність». Про популярність нового жанру концертної симфонії також свідчить попит на нотні видання, де лідерство у популярності мали твори К. Каннабіха, А. Стаміца, К. Стаміца, а пізніше – Л. ван Бетховена, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, І. П्लееля, В. Піхеля.

Мангеймці дотримувались комбінованого стилю композиції: базуючись на композиційних принципах італійського концерту, зберігаючи перевагу віртуозної манери, їх твори, починаючи із засновника школи Я. Стаміца, поєднували різні типи мелодики: від італійської кантиленної до німецької чуттєвої, а також народнопісенної (німецької, чеської, моравської). Його син, К. Стаміц удосконалив нову оркестрову техніку та вивів її на вищій рівень, дбаючи про мелодичну красу. А Ф. К. Ріхтер та А. Фільс, у свою чергу, піднесли народнопісенну традицію на рівень професійної, збагативши інтонаційний лексикон.

Розквіт мангеймської капели пов'язаний із правлінням курфюрста Пфальцу та Баварії Карла Теодора, який мав широкі європейські зв'язки та міг зібрати кращих музикантів. Німецька дослідниця Б. Пелкер у статті

«Курпфальцька музика в Мангеймі та Шветцінгені» пише: «При дворі був налагоджений зв'язок з важливими дворами та музичними центрами Європи: Амстердамом, Аугсбургом, Берліном, Брюсселем, Гаагою, Франкфуртом, Гамбургом, Кельном, Лондоном, Міланом, Майнцем, Мюнхеном, Неаполем, Парижем, Римом, Страсбургом, Тріром, Венецією, Веною. З регулярністю 2-3 рази у тиждень посланники доповідали курфюрсту про найважливіші події політики, придворного життя та культури – прем'єри, ангажементи та ін. В результаті, за дорученням курфюрста, для якого був важливим статус освіченого правителя, постійно запрошувались іноземні артисти, для колекції мангеймського двору купувались ноти прем'єрних творів, лібрето. У свою чергу, слава мангеймської придворної музики породжувала попит на твори місцевих композиторів. Наприклад, у 1771-му прусський двір замовив дюжину концертів і симфоній Ігнаца Френцля, Кристіана Каннабіха, Карла Йозефа Тоескі та Вільгельма Крамера» [202, с. 286–287].

Слава мангеймського оркестру породжувала бажання грати в ньому. Так, отримання посади, яка б забезпечила матеріальну стабільність, було метою перебування в Мангеймі у 1777–1778 роках В. А. Моцарта, але основною причиною був високий рівень оркестру й кваліфікації музикантів та можливість творчої реалізації. В листі до батька від 03.12.1777 він писав: «Тут найперші та кращі люди зі світу музики мене дуже люблять та посправжньому поважають. Мене називають не інакше як герр капельмейстер» [31, с. 96]. Про К. Каннабіха, який в той час керував капелою, Моцарт пише: «Каннабіх – найкращий директор, якого я коли-небудь бачив. Він користується любов'ю та повагою своїх підлеглих, вони тремтять перед ним. Всі в місті поважають і його і його солдат» (лист від 07.07.1778) [31, с. 137]. Як чудового музиканта згадує Моцарт також І. Френцеля: «Я мав задоволення слухати, як герр Френцель (який є братом мадам Каннабіх) грав концерт на скрипці. Він мені дуже сподобався. Ви знаєте, що я не дуже люблю віртуозностей. Він грає складно, але не помітно, що це було складно. Здається, що можна самому одразу зіграти. І це правда. А ще в нього чудовий

наповнений звук. Жодна нота не пропадає, все чуто, все підкреслено» (лист від 22.11.1777) [31, с. 90]. Якщо припустити, що В. А. Моцарт залишився би працювати в Мангеймі, безсумнівно, жанрова палітра його творчості мала б зовсім інший контент.

Крім концертної симфонії в творчості мангеймських композиторів формувався і жанр нового інструментального концерту. Це було пов'язано з поступовою відмовою від *basso continuo*, що здійснювалось впродовж всього століття, хоча, як зазначає О. Дворницька, «симфонії мангеймських композиторів – Ріхтера, Гольцбауера, Я. Стаміца, Філса, Каннабіха, написані із розрахунком на його [*basso continuo* – О. С.] присутність. При тому в партитурах своїх творів автори клавесин не виписували, в окремих випадках надавалась лише цифровка, яка вказувала на наявність генерал-баса. По суті, за *continuo* закріплювались лише допоміжні функції – підтримка *tutti*, заповнення відсутніх голосів гармонії та ін.» [37, с. 67].

Я. Стаміц, засновник мангеймської школи та автор концертів для альту, скрипки та флейти, продовжував доручати клавесину роль *continuo*, але розширив його функції в оркестровій фактурі. Поступово він відмовився від старого способу традиційного генерал-басу, оскільки басовий пласт фактури був не тільки гармонічною підтримкою, а й брав участь у тематичній роботі. Для інструменту він написав два концерти, крім того, декілька концертів для органа з оркестром, які, ймовірно, теж виконувались на клавесині.

Діяльність його синів Карла та Антона припала на період розквіту капели. Рано втративши батька, вони зростали в музичному середовищі, більшість якого були друзями Я. Стаміца, які опікувались музичною освітою його синів. Обидва брати віртуозно грали на скрипці, часто гастролювали Європою, в т. ч. як дует. Географія міст, де вони були з концертними турами та працювали надзвичайно широка (особливо у Карла), і можна сказати, що впливу їх творчості зазнала більшість їхніх сучасників.

К. Стаміц з 1762 по 1770 роки працював у мангеймському оркестрі, у 1770–1771 диригував оркестром герцога Л. Ноайлеса в Парижі, в 1772 р жив

у Версалі, тоді ж їздив у Відень, у 1773 – у Франкфурт, у 1774 – в Аугсбург, Відень, Страсбург. З 1777 по 1780 роки він часто виступав у Лондоні, з 1880 року жив у Гаазі, виїжджаючи на гастролі в Гамбург та Любек (1785), Магдебург (1787). У 1788 -о 1789 роках подорожував та виступав як альтист у Дрездені, Празі, Галле, у 1789–1790 диригував любительськими оркестрами в Касселі, і останній раз відвідавши Мангейм у 1795 році, переїхав до Єни, де зайнявся викладацькою діяльністю. А. Стаміц працював у мангеймській капелі у 1765–1766 та 1770 роках, у 1770 переїхав до Парижу, у 1778 та 1780 роках викладав гру на скрипці у Версалі. Обидва композитори є авторами чисельних концертів для солюючих інструментів (Карл – близько 60, Антон – більше 25, з них 4 – для клавіру з оркестром).

Отже, композитори мангеймської школи стали винахідниками нових музичних форм, вони перші застосували чотиричастинний цикл в симфонії, створили жанр концертної симфонії, яка була не тільки міжжанровою перехідною формою, а й своєрідним містком між стильовими принципами бароко і класицизму, в їх творчості відбувалось безпосереднє формування інструментального концерту класичної доби.

### **Висновки до розділу 1.**

1. У XVIII ст. поступовий розвиток концертних жанрів мав особливості як у трактовці, визначенні, різновидах, так і в особливостях місцевих осередків культурного життя Австрії та Німеччини. Розуміння стилю було далеко від сучасного і корелювалось із розповсюдженими та популярними жанрами. Зміни у політичному житті та соціальні умови відбилися на розвитку музичного мистецтва, оскільки змушували музикантів мігрувати та оселятись за межами батьківщини, таким чином, створювати культурні осередки, навіть школи (мангеймська). Це впливало на створення оркестрів під патронатом вельможних осіб, багато з яких бажали мати кращий колектив музикантів. Так, свої інструментальні школи сформувались у Берліні, Гамбурзі, Готі, Дрездені, Дармштадті, Карлсруе, Потсдамі.

Першим зразком німецького клавірного концерту вважається Бранденбурзький концерт № 5 Й. С. Баха, що презентує барокову стилістику. Поряд з концертами Г. Ф. Телемана та Г. Ф. Генделя бахівські клавірні концерти є першим етапом у розвитку жанру. Значний внесок у становлення клавірного концерту зробили Й. Г. Вальтер та К. Петцольд. Розквіт барокового клавірного концерту припадає на 30-40 рр. XVIII ст.

Якість композиторської творчості напряму була пов'язана з різноманітністю інструментарію. Однак недосконалість конструкцій не заважала композиторам підвищувати технічний виконавський рівень своєї музики, навпаки, це розглядалось як можливість для винайдення тих чи інших прийомів. Проте на різних полюсах знаходились інструменти старої конструкції – з щипковою механікою, та нової – з ударною механікою. Спроби удосконалення клавесину реалізувались частково через створення піанофорте, хаммерклавіру, англійського фортепіано тощо. Згодом інструменти фортепіанної групи отримали перевагу і стали домінувати вже в творчості В. А. Моцарта.

Ера клавірного концерту закінчується в творчості Л. ван Бетховена, який створив свої перші два фортепіанних концерти наприкінці XVIII ст. В цих творах разом із класицистськими рисами моцартівського типу спостерігається новий бетховенської метод композиції – монотематизм у розвитку та обов'язкове включення авторської каденції.

2. Жанр клавірного концерту в історіографічному та джерелознавчому аспектах досліджується в кількох напрямках:

- *клавірний концерт як новітній жанр в австро-німецькій музиці XVIII ст.* (Г. Бесселер, В. Бобровський, М. Ф. Буковцер, Л. Бутір, А. Гатчингс, М. Гінсон, Б. Гнилов, М. Друскін, Г. Енгель, А. Карс, Й. Маттезон, Г. Й. Мозер, Г. Мурадян, Г. Стахевич, І. Тайманов, М. Телбот, А. Шерінг);

- *побутування клавірного концерту в культурному середовищі австрійських та німецьких міст у XVIII ст.* (О. Алексєєв, О. Антонець,

Н. ХХХХарнонкур, Є. Безрядіна, Є. Дуков, Л. Кириліна, І. Оношко, М. Тараканов, Г. Ципін, О. Шакірьянова);

- вплив будови клавійних інструментів на формування жанрів інструментальної музики XVIII ст. (В. Івановський, Н. Калентьєва, В. Конен, Т. Ливанова, О. Любимов, В. Манфредіні, А. Мофа, Г. Нейгауз, І. Стюарт);

- жанрово-стильові та виконавські аспекти клавірного концерту XVIII ст. (М. Бажанов, Ч. Берні, Е. Лайнсдорф, М. Лобанова, І. Малофєєва, В. Пістон, І. Сусідко);

- роль композиторів мангеймської школи у формуванні нової композиції концерту (О. Дворницька, О. Гумерова, Б. Пелкер, П. Помазова).

3. В дослідницькій літературі жанр клавірного концерту барокової та класичної доби вважається новітнім, прогресивним, тим, що відкриває новий етап у розвитку музичного мистецтва. Спочатку склались два основних напрями його розвитку – північнонімецький (з центром у Берліні) та південнонімецький (з центром у Відні). Відповідно, їх представляли: К. Ф. Абель, Й. Агрелл, Й. С. Бах, В. Ф. Бах, К. Ф. Е. Бах, ранній Й. К. Бах, Й. А. Гассе, Й. Г. Гольдберг, Й. Г. Граун, К. Г. Граун, Й. Г. Мютел, К. Ніхельманн (північнонімецький), Г. Ф. Вагензейль, Й. Б. Ванхаль, Й. Вейфель, Й. Гайдн, Ф. А. Гофмайстер, А. К. Д. Діттерсдорф, Ф. К. Дуссек, Я. Л. Дуссек, В. А. Моцарт, Л. А. Кожелух (південнонімецький). Стильова панорама музичного мистецтва Австрії та Німеччині формувалась під впливом активних міграційних процесів, їх культура зазнала змішування з іншими національними стилями, особливо чеським, моравським, угорським.

Визначну роль у розвитку концертного жанру мала мангеймська школа на чолі зі Я. Стаміцем. Багато музикантів капели були чеського походження, створивши цікавий творчий прецедент в європейській музичній культурі. Мангеймські композитори розробляли класичні інструментальні форми, а саме – симфонію та новий інструментальний концерт, стали засновниками концертної симфонії (перехідна форма між симфонією та концертом). Переважна більшість мангеймців - віртуозні виконавці на струнних

інструментах, тому віддавали перевагу концертам для скрипки, альту та деяких духових інструментів (флейта, гобой, валторна). Проте клавірні концерти також займають в їхній творчості гідне місце.

Таким чином, австро-німецький клавірний концерт XVIII ст. розвивався в умовах різних національних впливів, діяльності професійних музикантів поруч з музикантами-любителями, розширення оркестрових колективів (та створення нових), еволюції клавірних інструментів (особливо з ударною механікою), зміни стильової парадигми (бароко – класицизм), а отже, образного змісту, принципів формотворення і техніки композиції.

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора дисертації [120; 121].

## РОЗДІЛ 2

### АВСТРО-НІМЕЦЬКИЙ КЛАВІРНИЙ КОНЦЕРТ У ВИКОНАВСЬКИЙ ПРАКТИЦІ

#### 2.1. Жанр клавiрного концерту XVIII столiття та виконавство на старовинних клавiрних iнструментах: дослідження, практика, iнтерпретацiя

У наступному XIX ст. увага до музики попереднього XVIII ст. підтверджується багатьма джерелами. Виконавство, яке вже виділилось в окрему професію, власне, базувалось на традиціях попереднього досвіду, користуючись методичними надбаннями композиторів та теоретиків бароко та класицизму. Поширений міф про забуття творчості Й. С. Баха спростовано у статті Л. Кирилліної «До історії бахіанства в класичну епоху» [58], де йдеться про учнів Баха, які пропагували творчість свого вчителя у виконавстві та педагогіці, про продовження його традицій у творчості Л. ван Бетховена, про діяльність В. Ф. Е. Баха (онука композитора, 1759–1845) в придворних колах, де він вчив гри на клавiрі королеву Фрiдеріку, принцесу Джуліану, королеву Луїзу, братів і сестер короля Фрiдріха Вільгельма III. У 1843 році цей Бах був присутнім на відкритті пам'ятника свого великого діда в Лейпцизі.

Н. Сікорська у дисертаційному дослідженні «Клавiрна музика бароко в редакціях другої половини XIX ст.: становлення iсторично iнформованого виконавства» наводить приклади звернень композиторів-піаністів XIX ст. до музики минулого столiття: «Р. Шуман, як активний пропагандист естетики музичного романтизму, також не лишився осторонь від звертання до спадщини Бароко. Композитор захоплено ставився до генія Й. С. Баха і створив опуси, у яких віддав данину поваги великому співвітчизникові – «Шість фуг на тему *BACH*» для органа або педального фортепіано *op. 60* (1845), «Чотири фуги» *op. 72* і «Сім п'єс у формі фугети» *op. 126* для

фортепіано. У свою чергу, Ф. Ліст, яскравий представник романтичної традиції як антитези класицизму, також звертався до музики Баха. Усім відомі його «Фантазія й fuga на тему *BACH*» (1855, 2-а ред. 1870) і Варіації на генералбас 1-ї частини кантати *BWV 12* «*Wienen, Klagen, Sorgen, Zagen*», обробки «*Crucifixus*» з Меси сі мінор (1863), Фантазія й fuga на тему хоралу «*Ad nos, ad solutarem Undam*» для органа (1850)» [110, с. 17].

Щодо інструментальних концертів Й. С. Баха, то більша їх частина була знайдена Ф. Мендельсоном у церкві Св. Фоми в 30-ті роки XIX ст. Ці твори згодом стали виконувати на різних концертних сценах не тільки в Німеччині, а й в інших європейських країнах. Відзначається виступ 9 листопада 1835 року, коли Фелікс Мендельсон дебютував у одному із знаменитих Гевандгаузських концертів як соліст, виконавши в ансамблі з Кларою Вік та Луї Ракеманном концерт для трьох клавесинів, струнних та *basso continuo* № 1 ре мінор *BWV 1063*. Двома роками раніше першу частину цього концерту виконували Ф. Шопен, Ф. Хіллер та Ф. Ліст [158]. За дослідженням К. Еліс, в Парижі наприкінці 1840-х – 1850-х років першу частину цього концерту виконували Алькан, Гуллефсен, Вольф, Сен-Санс, Мєро, де Мельвіль, Віннаретта Зінгер (принцеса де Поліньяк). Програма одного з перших концертів Шарля-Валентина Алькана в 1844 році включала твори Й. С. Баха й Д. Скарлатті.

У 1845 році публіка з оваціями зустріла виконання фуг Й. С. Баха Софі Борер. У 1848 році Тереза Вартель двічі виконала концерт для клавесину, струнних та *basso continuo* № 1 ре мінор *BWV 1052* у залі Герца (яка вміщувала понад 1800 осіб) з ансамблем під орудою скрипаля Теофіла Тільмана. Концерт швидко став популярним серед виконавців європейських країн, в різні роки його виконували Ш.-В. Алькан (1849), Луїза Маттманн (1856), Аглая Массарт (1857), Марі Монжен (1862), принцеса де Поліньяк (1899) [171, с. 53–57]. К. Еліс зазначає, що «Історичні концерти», організовані знаменитим скрипалем Пьером Байо в 1833 і 1837 роках у Парижі, включали «*Concerti grossi*» А. Кореллі, Ф. Джемініані та

Г. Ф. Генделя, концерт Дж. Б. Перголезі, фортепіанну музику А. В. Моцарта та Л. ван Бетховена [171, с. 14–15]. За думкою В. Шекалова, «саме жанр “Історичних концертів” – де, на відміну від “звичайних”, звучали твори минулого – як один з проявів історизму, став формою практичної пропаганди старовинної музики» [154, с. 125].

В цей самий час розпочинається рух з популяризації старовинних інструментів, зокрема клавирів. Так, у 1831 році в О-ан-Прованс півчим кафедрального собору Мартелем було реконструйовано клавесин майстра Луї Ба (експонат знаменитої колекції старовинних інструментів Ежена де Бріквіля) [177]. В XIX ст. удосконалення клавірних інструментів з ударною механікою, поява сучасного роялю висунули нові пріоритети в клавірному виконавстві. З цього приводу О. Алексєєв відзначав: «На межі XVIII – XIX століть особливо славились фабрики Штейна і Штрейхера в Австрії і Бродвуда в Англії. Інструменти віденської та англійської механіки конкурували в ті часи як кращі в світі. Австрійські фабриканти пристосовувались до художніх смаків, що панували в салонах віденських аристократів. «Штейни» і «Штрейхери» виділялись витонченістю і блиском звучання. Їх клавіатура, неглибока і «легка», була відмінно пристосована для відтворення ажурних пасажів... Англійські фортепіано відрізнялись солідністю конструкції, співучим, насиченим звуком» [6, с. 113].

Основні етапи удосконалення конструкції роялів у XIX столітті, починаючи з винаходу подвійної репетиції, можна звести до наступних подій: винахід чавунної рами у 1819 році, конструкція і якість якої зазнали змін як внаслідок удосконалення самої рами, так і прогресу в справі ливарного виробництва металів. До середини століття чавунна конструкція завоювала першість і витіснила інші способи тримання струн, що дозволило збільшити їх силу натягування. В 1820-ті роки для обтягування молотків стали брати повсть – найзручніший матеріал, який використовується і в наші дні. А поступове потовщення резонансної деки з 5 до 11 мм дозволило підвищити її міцність. Створення у 1825 році перехресно-струнної

конструкції рояля дало можливість збільшити довжину і товщину струн, і як наслідок, – підвищити їх силу натягу для посилення потужності звуку.

Всі ці винаходи впроваджувались у виробництво поступово, оскільки складний піаністичний механізм і конструкція фортепіано в цілому вимагали ретельного апробування нових елементів, крім того, нововведення часто критикувались скептично налаштованими власниками фабрик, а також виконавцями і композиторами. На роялях С. Ерара використовувались системи металевих розпірок для струн, які він застосував у 1822 році. З того часу нововведення в конструкції, в тому числі й ті, що з'являлись в інструментах інших фабрик, впроваджувались у виробництво на фабриці Ерара. Його винахід подвійної репетиції в 1823 році ознаменував появу повноцінного рояля в тому вигляді, до якого звикли сучасні музиканти. Отже, зміцнення рами, покращення еластичності струн були пов'язані з освоєнням колосальних можливостей інструменту.

В середині XIX ст. в Німеччині відкрились фабрики Ю. Блютнера та К. Бехштайна. Відзначається, що історія компанії *Blüthner* почалась восени 1853 року, «коли Юліус, отримавши офіційний дозвіл від міської влади Лейпцига, найняв трьох кваліфікованих співробітників і відкрив свою маленьку майстерню» [52]. Для того, щоб зробити перший рояль, Юліус Блютнер півроку працював без сну і відпочинку. До кінця цього першого року було створено десять інструментів: вісім роялів і два піаніно. Амбіційність молодого майстра підштовхнула його до того, що «уже в наступному році, маючи в арсеналі кілька власних інструментів, Блютнер почав брати участь у виставках, де його серйозні концертні фортепіано отримали велике визнання. Через кілька років ... Юліус Блютнер був призначений постачальником клавірних інструментів для королеви Вікторії, німецького імператора, турецького султана, російського царя і короля Саксонії, що особливо підкреслило статус його фабрики» [там само]. Упродовж всіх років роботи Ю. Блютнер не зупинявся в своєму прагненні досконалості: він «запатентував репетиційну механіку “системи Блютнер” у

1856 році, а “аліквотную систему” (“*Aliquotflügel*”) з додатковими резонансними струнами – у 1873 році» [52]. Успіхи підприємства вимагали збільшення його масштабів, отже, «у 1864 році був заснований завод по виробництву фортепіано. У 1888 році для розширення постійно зростаючого виробництва була куплена земля в Лойтцше, де ... два роки по тому було побудовано нове виробництво» [там само].

Щодо відкриття фабрики К. Бехштайна маємо такі відомості: «Дж. Дж. К. Перау (у якого починав працювати Карл Бехштайн) тримав склад на вулиці Беренштрассе, в будинку № 56. Там само, поверхом вище, Бехштайн за сумісництвом розмістив своє власне підприємство [21]. Молодий майстер від початку представляв свої інструменти під маркою «Бехштайн», але дослідники зауважують, що «немає впевненості, що з точки зору комерційного права у нього тоді дійсно була власна фірма. У більш пізніх документах роком заснування компанії вказується 1856 рік» [22]. Щоб здобути визнання, К. Бехштайн обрав той самий шлях, що і Ю. Блютнер: на Лондонській промисловій виставці у 1862 році він виграв золоту медаль, обійшовши могутніх зарубіжних конкурентів. Журі так обґрунтувало своє рішення: «Інструменти “Бехштайн” відрізняються чудовою свіжістю і свободою звуку, приємною чутливістю механізму і клавіатури і рівним звучанням у різних регістрах; вони здатні витримувати навіть найсуворіше поводження» [21].

За таких обставин виконавство на інструментах XVIII ст. набуває нового змісту. Втративши «сучасність», це виконавське мистецтво в нових реаліях стає класичним зразком для музикантів та набуває осмислення як історичного або старовинного. Інтерес до музичного мистецтва минулого поширюється і на теоретичні праці. Так, у 1850-х роках Г. Шилінг перевидав роботу К. Ф. Е. Баха «Досвід справжнього мистецтва гри на клавирі». Й. Фішхоф (1853), К. Андре (1855), О. Пауль (1868) видали книги, які містили відомості про стародавні типи клавирів у Австрії, Німеччині й Англії [155]. Нині визнається, що «у Німеччині найзнаменитішими виданнями

клавірної музики Бароко є численні томи, видані Бахівським й Генделівським товариствами. Видавництво *Händel-Gesellschaft* почало публікувати в 1858 році 94-томне зібрання творів композитора за редакцією Фрідріха Крізандера (*Chrysander*) (1826–1901). У 1851 році Бахівське товариство випустило в світ перший том ДТК Й. С. Баха, яке видавалось *Bach-Gesellschaft* до 1899 року (46 томів)» [110, с. 30].

Набували популярності в цей час клавикорди, які у ХІХ ст. виробляли у Швеції, Чехії та Англії. На Всесвітній виставці в Парижі (1889) майстерні Томазіні, Ерара та Плейеля представили реставровані клавесини. Цикл клавесинних «історичних концертів» Л. Дьємера в рамках цієї виставки презентував реставрований Л. Томазіні двомануальний клавесин Таскена 1769 року, що мало величезний резонанс за межами країни. В програмі клавесиніста були концерт для трьох клавесинів, струнних та *basso continuo* № 1 ре мінор *BWV 1063*, Бранденбурзький концерт для флейти, скрипки, клавесина і струнних № 5 Ре мажор *BWV 1050*, концерт для клавесину, струнних та *basso continuo* № 5 фа мінор *BWV 1056* Й. С. Баха. В 1895 році Л. Дьємером було організовано «Товариство старовинних інструментів». У репертуар включались твори О. Аріості, Й. С. Баха, Ф. М. Верачіні, Й. Гайдна, Г. Ф. Генделя, К. Дакена, Й. Й. Кванца, А. Кореллі, Ф. Куперена, Ж.-М. Леклера, П. Локателлі, Ж. Б. Люллі, М. Маре, падре Мартіні, Ж. Ж. Мондонвіля, Г. Муффата, Ж.-Ф. Рамо, Г. Ф. Телемана, Дж. Фрескобальді, Ж. Ш. де Шамбоньєра та ін. [166, с. 43–47]. К. Мерсьє-Ітьє надає відомості про подальшу долю цих інструментів: «Ці історичні інструменти дотепер зберігаються в Берлінському державному Інституті музикознавства. Лише в інструменті Томазіні конструктивно подібному до інструментів ХVІІІ ст. Ерар і Плейель використали набагато більш важку й міцну раму, а інструмент Плейеля був оснащений ще й додатковою конструкцією педального перемикування регістрів» [193].

На межі ХІХ–ХХ ст. знаковою постаттю в інтерпретації творів Й. С. Баха (зокрема клавірних концертів) на сучасному інструменті був

італійський піаніст та аранжувальник Ф. Бузоні. Автор транскрипцій творів німецького композитора, він адаптував органну та клавесинну фактуру до технічних можливостей рояля та розвинув фактурні пласти, оздоблюючи їх віртуозними елементами. Ф. Бузоні висловлювався про Й. С. Баха як про видатного транскриптора свого часу, вважав взірцем його музично-перекладацьку діяльність та був продовжувачем бахівських традицій: «Щоб одним рішучим ударом донести в оцінці читача сутність “обробки” як художнього явища, достатньо назвати Й. С. Баха. Він був одним із найплідніших транскрипторів власних і чужих п’єс, особливо як органіст. У нього я навчився пізнанню тієї істини, що хороша, велика, “універсальна музика” залишається тією ж самою, засобами якого б інструмента вона не звучала. Однак я засвоїв й іншу істину – що різні інструменти мають неоднакову, їм властиву мову, якою вони передають цю музику завжди дещо по-іншому» [27, с. 141].

Г. Коган, досліджуючи транскрипції Ф. Бузоні, дотримується його думки щодо значення перекладень творів композиторів минулого в сучасних умовах: «Транскрипція – це така обробка оригіналу, що зберігаючи в основному його форму та інші “характерні” властивості, не є буквальним “підстрочним” перекладом, а вільним, художнім переосмисленням оригінального твору на мову іншого інструмента, має цінність і значення самостійного явища в художньо-музичній літературі. Тому і тут відбуваються зміни викладу, деталі мелодії й гармонії, ритму і форми, розширення і стиснення голосів, пропуски і доповнення. Транскрипція має тривалу історію і починається з перекладень пісень і танців для різних інструментів у XVI–XVII ст. Ф. Бузоні говорить про Й. С. Баха, який зробив багато перекладень-транскрипцій своїх і чужих творів, котрі є зразком цього процесу як художнього явища... Транскрипції не зменшують оригінальної редакції, і остання не зазнає, через першу, жодної втрати» [26, с. 5].

В різні роки італійський музикант здійснив публікацію транскрипцій декількох бахівських концертів у лейпцігському видавництві *Breitkopf &*

*Härtel*. З 1894 по 1923 роки було надруковано повне зібрання транскрипцій бахівських творів Ф. Бузоні – 25 томів «*Busoni Ausgabe*». Зокрема дев'ятий і десятий томи (1915) містять 16 сольних клавесинних концертів, які, своєю чергою, є транскрипціями Й. С. Баха концертів для різних складів А. Вівальді, А. Марчелло, Б. Марчелло, Й. Ернста IV Саксен-Веймарського, Г. Ф. Телемана, Дж. Тореллі (для довідки: 1-8 концерти BWV 972–979 надруковано у XI томі, 9-16 концерти BWV 980–987 – у XII томі, Італійський концерт для клавесину соло Фа мажор BWV 971 надруковано у XIII томі у 1918 році, концерт та фуга до мінор BWV 909 – у XIV томі в 1923 році). Видавництво *Breitkopf & Härtel* у 1916 році випустило шеститомник бузонівських транскрипцій творів Й. С. Баха «*Bach-Busoni Gesammelte Ausgabe*», в II томі якого надруковано концерт для клавесину, струнних та *basso continuo* № 1 ре мінор BWV 1052 для двох фортепіано.

Останнім часом все частіше висувається проблема транскрипцій музики XVIII ст. для сучасного інструментарію, і це пов'язано не тільки з транскрипціями творів для інструментів одного клавірного сімейства, а й для інших. Так, в своєму дисертаційному дослідженні «Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури» Т. Яницький наводить приклади транскрипцій Бузоні бахівських творів як взірець для сучасного музичного перекладення: «Перекладач творів Й. С. Баха Ф. Бузоні склав цілу систему прийомів перенесення тексту бахівських творів у середовище вже на той час досконалого роялю. Численні нотатки, адресовані виконавцям у всіх їхніх подробицях, він розміщував безпосередньо у нотному тексті перекладення, пояснюючи, яким чином втілювати кожний прийом. Часто ідеї, що стосувались практичної сторони перекладень, він висловлював у численних статтях» [162, с. 74].

Далі дослідник відзначає, що велику увагу Ф. Бузоні «приділяв способам нотації, розглядаючи її як винахідливий спосіб закріпити імпровізацію для того, щоб її можна було поновити ... за виконавцем (так само, як і за перекладачем) майстер закріплює право на творчу свободу,

безумовно, в рамках стилю, техніки, художнього смаку та максимального збереження змісту» [162, с. 74]. Науковець так оцінює роботу перекладача: «Його транскрипції набули неабиякої популярності, а здійснені ним редакції хоч і зустріли принципову критику, були швидко розповсюджені серед виконавців. Сьогодні вони є взірцем редакторської роботи для музикантів, мають попит серед сучасних виконавців, широко використовуються у педагогічній практиці» [там само].

В кінці XIX – на початку XX ст. захоплення фортепіанними обробками та транскрипціями творів минулої епохи досягло загального (не тільки європейського) масштабу, що дещо посунуло ідею збереження аутентичного звучання разом із виконавством на оригінальних інструментах. Але в контексті тенденцій того часу ця ідея не тільки не загубилась, а й набула нової якості, в наслідок чого виникла галузь історично інформованого виконавства. Вважаємо, що розвиток цієї галузі виконавства та надання пріоритетності жанру концерту для клавесину є пов'язаними явищами. По-перше, конструювання клавесинів у той період відрізнялось модернізацією та удосконаленням інструментів: «Початок нового етапу ознаменувало виготовлення у 1888 році конкуруючими французькими фірмами Ерар та Плейєль перших «сучасних клавесинів... Завершує період створення фірмою Плейєль (за ініціативи та під наглядом Ландовської) нової модернізованої моделі концертного клавесину, яка мала широкі технічні можливості, але значно відходила від типових історичних зразків» [157, с. 179–180]. Спостерігається тенденція двох протилежних процесів: з одного боку, зародження історично інформованого виконавства із збереженням особливостей конструювання під час реставрації старовинних клавішних інструментів, а з іншого, – поява клавесинів нової конструкції, які би задовольняли виконавські, композиторські та слухацькі вимоги до публічної концертної діяльності.

По-друге, треба враховувати те, що кон'юнктура того часу диктувала великі концертні форми (якщо це були мініатюри, то неодмінно цикли):

композиції розширювались, перш за все, за обсягом, оскільки для висловлення музичної думки композитора вже не задовольняли лаконічні музичні ідеї (це було пов'язано із кризовими явищами романтичної гармонії). Тяжіння до гіпертрофованих масштабів форми було загальною тенденцією в музичному мистецтві пізньої романтичної доби та перехідного періоду від постромантизму до модернізму, що викликало багато критики, з боку і сучасників, і послідовників. Парадоксальність XIX ст. в музиці закладено в зміні та навіть поступовому викривленні ідей, які задекларовані спочатку. Це певним чином можна віднести до будь-якої доби, але найбільш яскраво та виразно ця тенденція проявилась саме в романтичний період.

По-третє, для демонстрації нових можливостей клавесину потрібна була певна концертна обстановка з відповідною кількістю місць в концертному залі (тобто не камерна). При тому, «питання, грати чи не грати старовинну клавірну музику було не єдиним. Для тих, хто вирішував його позитивно, неминуче поставало інше питання: “як грати”... домінувало стремління знайти в старинній музиці риси, які споріднюють її із сучасною (тобто романтичною) чи навіть привнести в неї ці риси» [157, с. 178].

Технічний прогрес диктував умови, які змінювали не тільки зовнішній вигляд міста, а й уявлення та звички його мешканців. В той час поява технічних новинок, цікавинок, які призначались для загального використання, захоплювала людей. Не залишилась осторонь і музика (концертна галузь), коли публіка могла спостерігати стрімке зростання технічних можливостей інструментів, й в галузі інструментального виробництва час від часу презентувались новинки. Виконавці-віртуози удосконалювали технічний рівень і часто у своїй майстерності межували з цирковим акробатичним мистецтвом. Клавесин входив у тодішню музичну картину як сучасний інструмент, вдосконалення конструкції якого дозволяло композиторам широко використовувати його в своїй творчості.

Всі означені вище процеси також вплинули на формування та появу однієї з течій в мистецтві початку XX ст. неокласизма. Це перший напрям (з

приставкою «нео»), який апелював до мистецтва «позаминулого». Звернення до традицій відбувалось і раніше, що проявлялось у відродженні забутих імен, вивченні науково-творчого досвіду та культурної спадщини, у поширенні та популяризації культурного надбання минулих епох, але поява неокласицизму мала сутність «демонстрації» відродження, митці свідомо декларували свою позицію щодо відмови від вчорашнього романтизму та прихильності до кришталевих чистих форм мистецтва XVIII ст. Саме доба Просвітництва стала взірцем для неокласицизму, і той факт, що музичні форми перехідного періоду від бароко до класицизму набували досконалого вигляду та певної універсальності, мав безперечний вплив на естетичні погляди неокласиків. Насамперед у відродженні старовинних форм вони бачили їх втілення: в сюїти, партити. Проте до сонат, симфоній та концертів неокласики підходили з позицій конструювання музичної форми класицизму.

Особливого значення у творчості композиторів-неокласиків набуває жанр концерту для клавесину. Пояснення крилось не тільки в логіці неокласичної естетики, а й у зовнішньому чиннику: великі концертні естради, в центрі яких розташовувався клавесин, сприяли створенню особливої атмосфери – т. зв. «острівця» досконалого минулого в сучасних реаліях. В. Шекалов у своєму дисертаційному дослідженні «Відродження клавесину як культурно-історичний процес» зазначає, що композитори межі XIX–XX ст. віддавали перевагу саме жанру концерту для клавесину: «Найважливішим жанром у клавесинній творчості стає концерт (М. де Фалья, Е. Крженек, К. Орф, Ф. Пуленк, Г. Малер, Г. Дістлер, Г. Хелфрітц, Г. Герман, К. Геллер, Б. Мартіну, В. Фортнер, У. Лі, С. Скотт, Дж. Гауссерманн), що також пов'язано з позиціонуванням клавесину як концертного інструменту» [155, с. 22]. Можна сказати, що це явище має певну знаковість: якщо в період активного побутування клавесина у XVI–XVIII ст. композитори використовували його універсальні функції як сольного (*obligato*) так і ансамблевого/оркестрового (*continuo*) інструменту, то у постромантичному перехідному періоді та неокласицизмі клавесин несе в собі дещо «музейний»

зміст. Звісно, у реконструкції ансамблевих/оркестрових складів XVIII ст. клавесин має ті ж функції *continuo*, але це спостерігається у невеликій кількості творів серед трендів неокласицизму.

За В. Шекаловим клавесинний «ренесанс» мав декілька етапів:

I. 1837–1888 роки – колекціонування, організація музеїв, виставок, поодинокі дослідження,

II. 1888–1912 роки – виробництво сучасних клавесинів (фабрики Ерар та Плейель),

III. 1913–1948 роки – залучення та поширення клавесину (переважно сучасної конструкції) в композиторській і педагогічній практиці,

IV. 1948–1970 роки – виробництво історично достовірних за конструкцією інструментів, ретельний пошук збережених зразків, широке використання клавесинного звучання (в т.ч. в електронній музиці),

V. З 1980-х років до сьогодні – визнання пріоритетності історично інформованого виконавства у відродженні музики докласичної доби та відповідних клавесинних творів класицизму (у творчості В. А. Моцарта та його сучасників) [157], поява шкіл з історично інформованого виконавства: *Schola Cantorum Basiliensis* (Базельська музична академія), *Schola cantorum de Paris* (приватна консерваторія в Парижі), *Schola Cantorum of the London Oratory School* (Лондонська школа), *Schola Cantorum Leipzig* (Лейпцігська школа) та ін.

## **2.2. Клавірний концерт у концертній практиці та записах європейських клавесиністів**

У другому періоді (згідно наведеної періодизації 1888–1912 рр.) починається активний рух у клавесинному виконавстві. В цей час, крім відомих музичних фабрик, з'явилися майстри, які пропонували інструменти своєї конструкції. У 1894 році музикознавець, майстер інструментів та виконавець *Арнольд Долмеч* (1858-1940) сконструював клавікорд, а в 1896 –

клавесин. Запроваджений ним новий тип музиканта, що об'єднував дослідника, майстра та виконавця, став знаковим для цього періоду в розвитку історично інформованого виконавства. Сам майстер володів грою на клавішних, струнних щипкових і смичкових та дерев'яних духових інструментах. Він був першим, хто здійснив аудіозапис музики XVIII ст. на реставрованих та сконструйованих за зразками старовинних інструментах. У своїй концертній практиці А. Долмеч використовував різні інструменти (у т. ч. власного виробництва). В одному з концертів 1889 року він, його дружина Е. Долмеч та В. Г. Вугхауз виконали концерт для трьох клавесинів, струнних та *basso continuo* № 2 Ре мажор BWV 1064 Й. С. Баха.

Відродження клавесину в ХХ ст. пов'язано з ім'ям *Ванди Ландовської* (1879-1959). Вона стала центральною постаттю, яка об'єднала навколо себе клавесиністів початку першої половини століття та створила власну виконавську школу. В різних країнах учні та послідовники пропагували її методику гри на інструменті, і сьогодні існує стилістика виконання на клавесині В. Ландовської. Одним з перших концертів Й. С. Баха, який вона виконала на клавесині, був Італійський концерт для клавесину соло Фа мажор BWV 971. Такі авторитетні музичні журнали, як *Bluszc* (№ 41, 1897 р.), *Neue Zeitschrift fur Musik* (№ 4, 1898 р.), *Przegląd Tygodniowy* (№ 42, 1896 р.) називали шістнадцятирічну клавесиністку однією з видатних «бахісток». Вона продовжувала грати твори Й. С. Баха і на роялі: високу оцінку професійної майстерності знаходимо на сторінках журналу *Neue Zeitschrift fur Musik* (№ 13, 1899 р.), де міститься рецензія на виконання концерту для трьох клавесинів, струнних та *basso continuo* № 1 ре мінор BWV 1063 Й. С. Баха в ансамблі з Е. Кох та М. Зібольд на блютнерівських роялях.

Викладацька діяльність В. Ландовської розпочалась доволі рано – на початку 1900 року її було запрошено у приватну консерваторію *Schola Cantorum de Paris*. Разом з педагогічною практикою продовжувала розвиватись її виконавська діяльність: у «Музичних вечорах» школи вона

виконувала бахівські клавесинні концерти разом із творами французьких клавесиністів. Видатною подією в 1902 році стало її виконання концерту для клавiру з оркестром № 22 Мі бемоль мажор *KV 482* В. А. Моцарта на роялі. Оскільки відродження старовинних клавiшних інструментів з ударною механікою відбулось значно пізніше за життя клавесиністки, проте її манера виконання була особливою. У збірнику робіт видатних педагогів ХХ ст. «Як виконувати Моцарта» в деяких розділах висвітлюються погляди В. Ландовської на інтерпретацію творів віденського класика, та окрема глава присвячена його клавiрним концертам [68]. В її дискографії налічуються моцартівські концерти: № 13 До мажор *KV 415* та № 26 Ре мажор «Коронаційний» *KV 537*.

У своїх концертах В. Ландовська поєднувала виконання творів на клавесині та фортепіано: так, у її відомій програмі «Бах та його сучасники» (1905–1906) Італійський концерт для клавесину соло Фа мажор *BWV 971* та fuga ля мiнор *BWV 865* виконувалась нею на клавесині, а Англійська сюїта мiнор *BWV 810* – на фортепіано. Ця програма звучала в січні 1905 року – у Венеції, 10 та 20 лютого 1905 року – в залі Плейєля в Парижі, в листопаді 1906 року – в Мадриді, грудні 1906 року – в Варшаві, 1 травня 1907 року – в Лейпцизі. На початку ХХ ст. В. Ландовська переконалась, що старовинну музику треба грати виключно на відповідних інструментах. Обираючи модель інструмента, вона зупинилась на зразку фабрики Плейєль, а в процесі його виробництва давала слушні поради майстрам. Дослідник питань автентичного виконавства С. Соланський пише, що «польська виконавиця, відновлюючи майже забуті інструменти, намагалась довести, що вони і тільки вони спроможні “вдихнути нове життя” у клавiрні твори Й. С. Баха, які на той час зазнали численних метаморфоз» [114, с. 60].

У контексті дослідження викликає інтерес факт, що, співпрацюючи з паризькою фабрикою під час створення нового концертного клавесина, В. Ландовська «сама ж грала на інструменті, спеціально сконструйованому для неї 1911 року» [там само]. Це свідчить про те, що навіть виконавиця

такого рівню не могла повністю звільнитися від існуючих у цей час слухових еталонів і «перебудувати» своє мислення на звучання оригінальних інструментів. Це однак, не впливало на її переконання, що підтверджується в монографії Н. Свириденко «Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха»: «Стаття В. Ландовської «Твори для клавесину Себастьяна Баха» була перекладена російською і опублікована 1907 р. у київському журналі “У світі мистецтв”. У ній авторка доводить, що твори Й. С. Баха написані переважно для клавесину, а не для органа чи клавикорда, як тоді вважали» [104, с. 8].

11 березня 1905 року на концерті в Парижі В. Ландовська виконала бахівський концерт для клавесину, струнних та *basso continuo* № 7 соль мінор BWV 1058 (диригент Г. Бре), який вона раніше грала на фортепіано. Роком пізніше В. Ландовська включила до своєї програми концерт для клавіру з оркестром № 22 Мі бемоль мажор KV 482 В. А. Моцарта, який згодом звучав у Флоренції (у травні 1906 р.), а в Парижі вона окремо виконала Італійський концерт для клавесину соло Фа мажор BWV 971 Й. С. Баха. На Гайднівському фестивалі у Відні 25–29 травня 1909 року відбулась прем'єра концерту для клавіру з оркестром № 11 Ре мажор *Hob XVIII:11* Й. Гайдна, де Ландовська виконала твір на клавесині (збережено запис концерту 1937 р.).

Репертуар видатної клавесиністки згодом поповнили інші концерти Й. С. Баха: так, у 1911 році прозвучав концерт для клавесину, струнних та *basso continuo* № 5 фа мінор BWV 1056 у Дрездені та Ейзенасі (разом з Ф. фон Бозе), через 2 роки В. Ландовська виконувала його у Москві (під орудою Е. Купера); у 1912 році в Береславлі вона разом з О. Дорн грала концерт для двох клавесинів, струнних та *basso continuo* до мінор Й. С. Баха (але невідомо, це був концерт № 1 BWV 1060 чи концерт № 3 BWV 1062). Через два роки, у 1913 на батьківщині Й. С. Баха вона виконала його концерт для чотирьох клавесинів, струнних та *basso continuo* ля мінор BWV 1065 разом з К. А. Мартинсенем, К. Шуман та Е. Шуман. [154, с. 98]. Цікавим експериментом В. Ландовської було виконання концерту для органа,

струнних та *basso continuo op. 4 № 6* Сі бемоль мажор Г. Ф. Генделя на клавесині (запис 1935 р.).

В. Ландовська вважала, що треба ретельно вивчати історію виконавства старовинної музики, і сама була автором теоретичних робіт з цих питань: «Тільки через історичні студії можна розвинути своє почуття стилю і смаку кожної епохи. На жаль, цим нехтують. Дуже важливо також відвідувати курси історії і еволюції музичних інструментів з практичними демонстраціями. Клавесиністи повинні ґрунтовно вивчити механізм і способи звуковидобування на своєму інструменті, і це вже значна частина мистецтва клавесинної гри, і це теж дуже часто ігнорується. Обов'язковим має бути читання трактатів Кванца про гру на флейті, Моцарта – на скрипці, Този-Аґріколи – про спів, Куперена, Рамо, Фрескобальді, Марпурга, К.-Ф.-Е. Баха і багатьох інших – про гру на клавішних інструментах» [68].

Видатна клавесиністка створила свою виконавську школу, її учні представляють різні країни світу: К. Біттер, Г. Вертхайм, М. Дрішнер, А. Елерс, А. Пінкус-Лінде, Е. Харрік-Шнайдер – Берлін; Е. Вайсманн – Гамбург; Г. Рамін, – Лейпциг; Р. Джерлін – Італія; Ш. Коллер, І. Неф, А. Поте – Швейцарія; А. Фішер – Угорщина; Л. Воллес – Англія/Німеччина; Е. ван де Віле – Бельгія; П. Брюноль, М. де Лякур, П. Обер – Франція; Й. Песль – Австрія/США; І. Альґрім – Австрія; А. Вайтінг, Г. Вільямсон, Р. Кіркпатрік, Ф. Мануель, С. Мерлоу, П. Олдрич, Л. Річардс – США, Х. Ітурбі – Іспанія; А. Герреро – Чилі/Канада та ін. Учениця В. Ландовської *Йелла Песль* (1906-1991) була однією з перших виконавиць концерту для клавіру з оркестром № 11 Ре мажор *Ноб XVIII:11* Й. Гайдна. Відомий виробник клавесинів К. Мендлер (який у 1920-ті роки створив «Бахклавір») переслідуючи мету, щоб клавесиністка приїхала до нього у Мюнхен з концертною програмою, сконструював інструмент спеціально для неї.

Інша учениця В. Ландовської, австрійська клавесиністка та професорка Віденської музичної академії *Ізольда Альґрім* (1914-1995) віднайшла у архівах концерт для чотирьох клавесинів До мажор Г. К. Вагензейля та

виконала його разом з французом *Робером Вейроном-Лакруа* (1922-1991), поляком – *Гансом Пішнером* (1914-2016) та чешкою *Зузаною Ружичковою* (1927-2017). Клавесинні концерти Г. К. Вагензейля і досі є раритетом у виконавській практиці, їх популяризує небагато музикантів, в основному ті, чия діяльність спрямована у галузі історично інформованого виконавства. Так, у 2008 році з'явився альбом австрійського ансамблю «Відлуння Дунаю», який містить концерт для клавiру, скрипки та струнного оркестру *Ля мажор BWV 325* Г. К. Вагензейля.

Разом зі своїми колегами І. Альгрімм ініціювала запис концертів Й. С. Баха для двох, трьох та чотирьох клавесинів, у т. ч. концерту для двох клавесинів, струнних та *basso continuo* № 1 До мажор *BWV 1060*, № 2 *BWV 1061* до мiнор, № 3 До мажор *BWV 1062* (І. Альгрімм, Г. Пішнер, запис 1966 р.), концерти для трьох клавесинів, струнних та *basso continuo* № 1 ре мiнор *BWV 1063* та № 2 До мажор *BWV 1064* (І. Альгрімм, Г. Пішнер, З. Ружичкова, запис 1977 р.), концерт для чотирьох клавесинів, струнних та *basso continuo* ля мiнор (І. Альгрімм, Г. Пішнер, З. Ружичкова, Р. Вайрон-Лакруа, запис 1967 р.). *Р. Вайрон-Лакруа* разом з флейтистом *Ж.-П. Рампалем* у 1960 р. записав всі концерти для клавесину та флейти-траверсо *TWV 42* Г. Ф. Телемана.

Життєва та творча доля Зузани Ружичкової була складна та трагічна: початок професійної діяльності припав на Другу Світову війну, й після перебування у чеському концтаборі Терезієнштадт вона декілька років провела в найжахливішому таборі смертників Аушвіці-Біркенау, що біля польського Освенциму. Примітним є той факт, що в таборах вона зберегла листок нотного паперу із музикою Й. С. Баха. Післявоєнна кар'єра клавесиністки також зазнала перешкод, на неї чинили тиск, забороняли концертну діяльність, особливо після придушення празького повстання.

Незважаючи на такі обставини, у 1965 році в Парижі їй вдалося записати Італійський концерт для клавесину соло Фа мажор *BWV 971* та п'ять концертів для клавесину соло Й. С. Баха: № 1 Ре мажор *BWV 972*, № 2 Соль

мажор *BWV 973*, № 4 соль мінор *BWV 975*, № 75 До мажор *BWV 976* та № 9 Соль мажор *BWV 980*. У рідній Празі з ансамблем «Празькі солісти» було здійснено записи творів Й. С. Баха: рідко виконуваного концерту для флейти, скрипки, клавесину, струнних та *basso continuo* ля мінор *BWV 1044*, перших семи концертів для клавесину, струнних та *basso continuo*: № 1 ре мінор *BWV 1052*, № 2 Мі мажор *BWV 1053*, № 4 Ля мажор *BWV 1055*, № 5 фа мінор *BWV 1056*, № 6 Фа мажор *BWV 1057*, № 7 соль мінор *BWV 1058* (реставровані записи кінця 1960-х р.), № 3 Ре мажор *BWV 1054* (запис 1966 р.).

У 1978 році З. Ружичковою був записаний єдиний концерт та анданте для клавесину соло Соль мажор *BWV 487* Г. Ф. Генделя. Цей концерт також відомий у виконанні англійського клавесиніста та диригента *Крістофера Хогвуда* (1941-2014), який у 1973 році організував та очолював камерний оркестр «*Академія старовинної музики*». Клавесинні інтерпретації органних концертів *ор. 4* та *ор. 7* митця майстерно виконував австрійський органіст *Вольфганг Глюксам* (нар у 1958 р.).

Американський учень В. Ландовської *Ральф Кірпатрік* (1911-1984), професор Єльського університету – один з перших, хто виконував твори В. А. Моцарта на клавесині. У 1951 році ним був записаний концерт для клавіру з оркестром № 17 Соль мажор *KV 453* (якій він також грав і на роялі). Хоча твір написаний не для клавесину, ця інтерпретація є знаковою в контексті часу, оскільки в середині ХХ ст. молоточкові клавіри ХVIII ст. ще не увійшли в постійну виконавську практику музикантів. У 1958 році на ХХ Міжнародному фестивалі академічної музики в Люцерні разом з фестивалічним струнним оркестром Р. Кірпатрік виконав та записав чотири концерти для клавесину струнних та *basso continuo* Й. С. Баха (№ 1 ре мінор *BWV 1052*, № 2 Мі мажор *BWV 1053*, № 4 Ля мажор *BWV 1055*, № 5 фа мінор *BWV 1056*) та концерт для флейти, скрипки, клавесину, струнних та *basso continuo* ля мінор *BWV 1044*, а роком пізніше у Парижі здійснив запис Італійського концерту для клавесину соло Фа мажор *BWV 971*.

Серед учнів польської клавесиністки треба згадати також чилійського виконавця та педагога *Альберто Геррео* (1896-1959), учень якого *Гленн Гульд* (1932-1982) успадкував нетипові для того часу усвідомлення та підхід до музики XVIII ст. Це виражалось у безпедальній або з мінімальним використанням педалі інтерпретації музики бароко, що інтерполює клавесинне звучання *non legato*, а також інакшому трактуванні темпів, агогіки тощо. Гра Г. Гульда викликала дивовижне враження: «Жорстка опозиція романтичного фортепіанного тлумачення Баха підтримувалась всією сукупністю піаністичної манери гри Гульда – з низькою посадкою за інструментом, відповідно, з “клавесинно” піднятими кистями рук, з клавесинним нон-легатним веденням звуку і часто з “терасною” динамікою в дусі клавесинно-органного чергування голосно–тихо, без опосередкування цієї зміни ефектами *crescendo-diminuendo*» [8, с. 22–23]. У такій манері він виконував концерти Й. С. Баха (як для клавесину соло так і в супроводі).

Відомим інтерпретатором клавірних творів родини Бахів був німецький клавесиніст та піаніст *Фріц Ноймайєр* (1900-1983). У доробку цього музиканта були не тільки популярні серед виконавців концерти, а й ті, що рідко виконувались. Інтерес Ф. Ноймайєра до старовинної музики на початку професійної кар'єри зосередився на німецькій музиці. Можливо, до того його спонукала викладацька діяльність, яка була пов'язана із Берлінською та Фрайбурзькою вищими школами музики. В різні роки він здійснив запис клавесинних концертів Й. С. Баха: у 1950-х роках (з камерним оркестром радіо Саарбрюккена): для флейти, скрипки, клавесину, струнних та *basso continuo* ля мінор BWV 1044 разом з флейтистом *Жаном-П'єром Рампалом* (1922-2000) та скрипалем *Ульріхом Грелінгом* (1917-1977); для двох клавесинів, струнних та *basso continuo* № 3 До мажор BWV 1062 в дуеті з клавесиністкою *Лілі Бергер* (1916-1996); для трьох клавесинів, струнних та *basso continuo* № 1 ре мінор BWV 1063 та № 2 До мажор BWV 1064 в ансамблі з клавесиністами *Лілі Бергер* та *Конрадом Бурром*; для чотирьох клавесинів, струнних та *basso continuo* ля мінор BWV 1065 в ансамблі з клавесиністами

*Лілі Бергер, Конрадом Бурром та Ілзе Урбутайте*; у 1960-х роках з тим самим оркестром були записані два концерти для клавесину, струнних та *basso continuo* № 1 ре мінор BWV 1052 та № 2 Мі мажор BWV 1053; у 1961 році – з оркестром «Віденські солісти» Ф. Ноймайер записав концерт К. Ф. Е. Баха для клавіру та струнних ре мінор Wq 23 та концерти Й. К. Баха для клавіру та струнного тріо *op.* 1 № 4 Соль мажор та для клавіру та струнних *op.* 7 № 3 Ре мажор.

Американський органіст *Едвард Пауер Біггс* (1906-1977) виконував органні концерти сучасника Й. С. Баха – Й. Г. Вальтера на великому органі Зільбермана у Фрайбурзькому соборі, звідти були здійснені записи концерту для органа сі мінор «*Del Signor Meck*» LV 133 та транскрипції органних концертів: Ля мажор Дж. Джентілі, *op.* 8 № 7 ре мінор та *op.* 8 № 8 ля мінор Дж. Тореллі, Сі бемоль мажор Дж. Тальетті, Фа мажор Т. Дж. Альбіноні.

У 1993 році в церкві Мадонни дела Діфеса у Монреалі канадська органістка *Женевьєва Солі* (нар. в 1957 р.) записала органні концерти соль мінор LV 132 та сі мінор «*Del Signor Meck*» LV 133 Й. Г. Вальтера, концерти для органа № 1 Соль мажор BWV 592 та № 2 ля мінор BWV 593, а також органні інтерпретації сольних клавесинних концертів Й. С. Баха № 1 Ре мажор BWV 972 та № 3 ре мінор BWV 974. У 1982 році разом з канадським ансамблем «*Карл Філіпп*» органістка здійснила запис концертів для органа, струнних та *basso continuo* *op.* 4 № 3 соль мінор HWV 293, *op.* 4 № 6 Сі бемоль мажор HWV 294, Фа мажор «Зозуля і соловей» HWV 295 та Ля мажор HWV 296 Г. Ф. Генделя. Генделівські органні концерти відомі у виконанні австрійського органіста *Герберта Ташеци* (1930-2016), який записав цикл концертів для органа з оркестром *op.* 4 разом з ансамблем «*Concentus Musicus Wien*» під орудою *Ніколауса Харнонкурта* (1929-2016).

У 1957 році клавесиністка із США *Сільвія Марлоу* (1908-1981), яка пропагувала клавесин серед американської публіки, заснувала в Нью-Йорку клавесинне музичне товариство. С. Марлоу вважала, що на клавесині можна виконувати твори не тільки композиторів бароко та класицизму, а й музику

сучасних авторів. Паралельно з концертною діяльністю протягом 40 років вона здійснювала записи клавесинної музики. До її дискографії 1958 р. відносяться записи концертів Й. С Баха: Італійський концерт Фа мажор *BWV 971* та цикл клавесинних транскрипцій для сольного інструменту концертів А. Вівальді (концерти № 1 Ре мажор *BWV 972*, № 2 Соль мажор *BWV 973*, № Соль мажор *BWV 975*, № 5 До мажор *BWV 976*, № 7 Фа мажор *BWV 978*, № 9 Соль мажор *BWV 980*).

У 1964 році С. Марлоу здійснила запис окремих концертів для клавесину, струнних та *basso continuo* (№ 1 ре мінор *BWV 1052*, № 5 Фа мажор *BWV 1056* та № 7 Соль мажор *BWV 1058*). Виконавиця приділила увагу концертам для двох, трьох та чотирьох клавесинів, струнних та *basso continuo*, записавши окремий альбом в ансамблі з Памелою Кук, Робертом Конантом та Теодором Зайзенбергом (подвійний № 2 До мажор *BWV 1061*, потрійний № 2 До мажор *BWV 1063* та для чотирьох солістів ля мінор *BWV 1065*). С. Марлоу – одна з перших виконавців, хто грав концерт Ре мажор *Ноб XVIII:11* Й. Гайдна на клавесині. У зв'язку з тим, що клавірна / органна творчість Й. Гайдна була значно менш популярна у виконавців у ХХ ст., доречно відзначити запис в 1960 році нідерландським органістом Альбертом де Клерком (1917-1998) разом з камерним оркестром «Консертгебау» концерту для клавіру з оркестром Фа мажор *Ноб XVIII:F3* Й. Гайдна в органному варіанті.

Цікаві інтерпретації клавірних концертів Й. С. Баха, К. Ф. Е. Баха, Й. Гайдна презентувала французька органістка та клавесиністка *Марі-Клер Ален* (1926-2013). В її доробку більше 250 записів творів старовинної музики – це органні концерти Й. С. Баха *BWV 592-597*, концерт для клавіру та струнних Соль мажор *Wq 34* К. Ф. Е. Баха в органному варіанті, а також концерти для клавіру з оркестром До мажор *Ноб XVIII:10*, До мажор *Ноб XVIII: 1*, До мажор *Ноб XVIII:8* Й. Гайдна в органному варіанті.

Одним з визначних інтерпретаторів бахівських клавесинних і органних концертів був швейцарський виконавець *Карл Ріхтер* (1926-1981), який, як і

великий німецький композитор, деякий час був органістом церкви Св. Фоми у Лейпцизі, згодом у Мюнхені організував Мюнхенський бахівський хор та оркестр. Виконання К. Ріхтера клавесинних концертів Й. С. Баха відрізняє експресія романтичного типу, характерна для інтерпретації творів різних епох (особливо докласичної) виконавцями середини ХХ ст.

У 60-х роках ХХ ст. виконавці на старовинних інструментах розпочинають концертну практику та записи творів композиторів барокової та класичної доби на історичних інструментах з ударною механікою. Нідерландський органіст та клавесиніст *Густав Леонхардт* (1928-2012), професор Національної нідерландської академії музики та Амстердамської консерваторії, відомий як один із фундаторів аутентичного виконавства на інструментах XVII–XVIII ст. Він порівнював старовинну музику зі зразками старовинного живопису та вважав, що виконавець має донести твори до сучасних слухачів так, щоб спонукати їх до відчуття, ніби вони розглядають живописні шедеври. Концерти для одного те декількох солістів, струнних та *basso continuo* Й. С. Баха та К. Ф. Е. Баха Г. Леонхардт виконував у ансамблі з *Аннеке Віттенбош*, *Едуардом Мюллером* та *Аланом Кертисом* (1934-2015) у дещо незвичному варіанті – без супроводу. Разом із організованим ним ансамблем «*Леонхардт-консорт*» він здійснив записи концертів як варіант із супроводом: BWV 1044, 1052-1065.

Італійський клавесиніст та піаніст *Лючіано Сґріцці* (1910-1984) разом з *Робером Вайроном-Лакруа* виконував два подвійні концерти К. Ф. Е. Баха: Фа мажор Wg 46 та Мі бемоль мажор Wg 47, при цьому Сґріцці виконував партію піанофорте. В ансамблі з голландською клавесиністкою *Юггет Дрейфус* (1928-2016) він грав подвійні клавесинні концерти В. Ф. Баха: для двох клавесинів та оркестру Мі бемоль мажор та для двох клавирів (старовинних фортепіано) Фа мажор. Партнерка Сґріцці, в свою чергу, мала в концертному репертуарі три учнівські клавесинні концерти у супроводі струнних *op. 5 KV 107* та концерт для двох клавирів з оркестром № 7 Фа мажор «*Lodron-Konzert*» KV 242 В. А. Моцарта, які виконувала в ансамблі

з французьким клавесиністом *Олів'є Бамонтом* (нар. у 1960 р.). Разом вони грали концерт для двох клавесинів соло До мажор *BWV 1061*, а в трьох з італійським органістом та клавесиністом *Луїджі Фердінандо Тальявіні* – два потрібних концерти *BWV 1063-1064*, у чотирьох з *Янніком ле Геллардом* – концерт для чотирьох клавесинів струнних та *basso continuo* ля мінор *BWV 1065*. З французьким гобоїстом *Жаком Шамбоном* Ю. Дрейфус грала рідко виконуваний концерт для клавесину, гобоя, струнних та *basso continuo* № 8 ре мінор *BWV 1059* Й. С. Баха. Крім того, в неї були окремі програми з циклу бахівських транскрипцій для клавесину соло концертів А. Вівальді та всіх клавесинних концертів композитора із супроводом (*BWV 1052-1058*).

Цікавою інтерпретацією клавірних концертів класицизму є концертні та студійні виконання потомственої польської клавесиністки *Ельжбети Стефанської* (нар. у 1947 р.), у репертуарі якої три ранніх клавесинних концерта В. А. Моцарта та концерт для клавіру з оркестром Ре мажор *Hob XVIII:11* Й. Гайдна. В другій половині ХХ ст. загальне визнання отримала інтерпретація трьох ранніх клавесинних концертів В. А. Моцарта французького клавесиніста, учня Г. Леонхардта, *П'єра Антая* (нар. у 1964 р.). Нідерландський клавесиніст *Пітер-Ян Белдер* (нар. у 1966 р.) відомий оригінальним тлумаченням концертів Й. С. Баха та К. Ф. Е. Баха, а японська клавесиністка *Ясуко Міцуї* - клавесинними інтерпретаціями концертів для клавіру з оркестром Соль мажор *Hob XVIII:4* та Ре мажор *Hob XVIII:11* Й. Гайдна.

Одним з перших клавесиністів, хто звернувся до музики молодших сучасників Й. С. Баха, був угорський виконавець *Янош Шебештьєн* (1931-2012), який виконував та здійснив запис концертів для клавесину з оркестром Мі бемоль мажор Й. Г. Альбрехтсбергера та Фа мажор А. К. Д. Діттерсдорфа. Цей виконавець грав також Італійський концерт Фа мажор *BWV 971*, концерти для клавесину соло *BWV 974-976*, *984-987*, а в ансамблі з *Зузаною Ружичковою*, *Девідом Роблу* та *Гедррою Лукайте-Мражковою* (нар. у

1944 р.) – потрійний концерт № 2 До мажор *BWV 1064*, та концерт для чотирьох солістів ля мінор *BWV 1065* Й. С. Баха.

Знаковою постаттю в історії клавесинного мистецтва другої половини ХХ ст. став *Олексій Любимов* (нар. у 1944 р.) – відомий виконавець на старовинних клавірних інструментах. Крім концертів для одного та декількох солістів Й. С. Баха та К. Ф. Е. Баха, в його репертуарі рідко виконуваний концерт для двох клавесинів ля мінор Й. Л. Кребса. О. Любимов одним з перших із сучасних музикантів опанував клавіри з ударною механікою ХVІІІ ст. та звертається до піанофорте у інтерпретації концертів К. Ф. Е. Баха (концерти для піанофорте до мінор *Wq 31*, для клавесину та піанофорте з оркестром Мі бемоль мажор *Wq 47*), Й. К. Баха (концерт для клавіру та струнних *op. 7 № 5*) та В. А. Моцарта (зокрема, перші чотири пастичо №№ 1-4 Фа мажор *KV 37*, Сі бемоль мажор *KV 39*, Ре мажор *KV 40*, Соль мажор *KV 41*). Виконавець розвиває також практику гри на хаммерклавірі, особливо творів Л. ван Бетховена.

Виконавська інтерпретація нідерландського органіста та клавесиніста *Тона Копмана* (нар. у 1944 р.) цікава варіантністю інструментальних трактовок концертів Й. Гайдна. Так, концерти для клавіру з оркестром До мажор *Hob XVIII:1*, До мажор *Hob XVIII:8* та До мажор *Hob XVIII:10* він виконує на органі, концерти для клавіру з оркестром Фа мажор *Hob XVIII:3*, Соль мажор *Hob XVIII:4*, Ре мажор *Hob XVIII:11*, концертину (дивертисменти) для клавесину та струнних Фа мажор *Hob XIV:2*, До мажор *Hob XIV:C2*, Фа мажор *Hob XIV:F2*, До мажор *Hob XIV:3*, До мажор *Hob XIV:4*, До мажор *Hob XIV:7*, До мажор *Hob XIV:8*, Фа мажор *Hob XIV:9*, До мажор *Hob XIV:12*, Соль мажор *Hob XIV:13*, Фа мажор *Hob XVIII:F2* – на клавесині. Також відомі його інтерпретації органних концертів Г. Ф. Генделя (*op. 4 № 1* соль мінор *HWV 289*, *op. 4 № 2* Сі бемоль мажор *HWV 290. 4 № 6* Сі бемоль мажор *HWV 294*) і для декількох виконавців Й. С. Баха (концерти *BWV 1060-1065*) та К. Ф. Е. Баха (концерт для двох клавесинів та оркестру Фа мажор *Wq 46*).

Одним з яскравих представників аутентичного (історично інформованого) виконавства є англійський клавесиніст та диригент *Тревора Піннок* (нар. у 1946 р.). Він дебютував як клавесиніст у знаменитому оркестрі «*Академія Святого Мартина в полях*» у 1966 році, а у 1972 – створив свій колектив «*Англійський концерт*», з яким працював багато років як клавесиніст та диригент. Саме в цьому колективі Т. Піннок почав практикувати гру на аутентичних інструментах. За його словами, в 1970-ті роки це було важким завданням, оскільки то був тільки початок майстрування історичних інструментів за зразками тих, що збереглись, але не були відомі тонкощі виробництва. В 1970-80-ті роки він популяризував ці інструменти, виконуючи концерти для декількох солістів, струнних та *basso continuo* BWV 1060-1065, концерти для одного соліста із супроводом та без BWV 971, 1044, 1052-1058 Й. С. Баха та концерт для клавіру з оркестром Мі мажор Wq 14 *К. Ф. Е. Баха*. Як диригент Т. Піннок інтерпретував органні концерти Г. Ф. Генделя *op. 4* та *op. 7*, а також *concerti grossi* композитора для пневмонічного органа. У 1989 році він заснував *The Classical Band* у Нью-Йорку, з яким здійснив записи концертів Й. Гайдна та В. А. Моцарта на фортепіано зразку XVIII ст.

Професор Амстердамської консерваторії *Боб ван Асперен* (нар. у 1947 р.) - один із відомих виконавців німецьких концертів XVIII ст. Крім всіх концертів із супроводом Й. С. Баха (для одного та декількох солістів), він є знаним інтерпретатором творів його сина К. Ф. Е. Баха - в репертуарі музиканта переважну більшість займають пізні опуси композитора: концерт для клавіру соло До мажор Wq 112/1, Гамбурзькі концерти для клавіру, струнних, двох валторн та *basso continuo* – № 1 Фа мажор Wq 43/1, № 4 до мінор Wq 43/4, № 5 Соль мажор Wq 43/5 та № 6 До мажор Wq 43/6.

Отже, як бачимо із проведеного аналізу концертної діяльності клавесиністів у XX ст., перші два покоління виконавців зосередили свою концертну та студійну практику навколо концертів Й. С. Баха та його синів, Й. Гайдна, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, тільки деякі з них звертались до

концертних творів інших сучасників та послідовників цих композиторів. Згодом коло австро-німецьких авторів виконуваних клавірних концертів XVIII ст. поступово розширилось, до репертуарного обігу увійшли насамперед твори чеських композиторів. Зазначені тенденції спостерігаються й сьогодні.

Концертні прем'єри чеської клавірної музики одним з перших здійснив чеський клавесиніст *Йозеф Гала* (нар. у 1928 р.), який зіграв всі клавесинні концерти *І. А. Бенди*. Концерт для клавесину та струнних сі мінор одного з засновників мангеймської композиторської школи *Ф. К. Ріхтера* є в репертуарі чеського клавесиніста та диригента *Войтеха Шпурни* (нар. у 1964 р.). До репертуару англійського піаніста *Ховарда Шеллі* (нар. у 1950 р.) входять концерти для клавіру з оркестром *Я. Л. Дуссека*: Соль мажор *op. 1 № 3*, До мажор *op. 29*, Мі бемоль мажор *op. 70* та *Й. Б. Крамаржа*: № 2 ре мінор *op. 16*, № 7 Мі бемоль мажор *op. 56*, № 8 ре мінор *op. 70*.

В кінці 1990-х років чеською органісткою *Вірою Хермановою* (нар. у 1951 р.) та німецьким органістом *Крістіаном Шміттом* (нар. у 1976 р.) були записані вісім концертів для органа з оркестром *Ф. К. Бріксі*. Треба зазначити, що в репертуарі останнього є ще концерти для органа, струнних та *basso continuo op. 4* та *op. 7* *Г. Ф. Генделя*. Чеський органіст, клавесиніст та клавікордист *Ярослав Тума* (нар. у 1956 р., учень *З. Ружичкової*) популяризує твори *Я. Л. Дуссека* та *Й. Мислівчека*, виконуючи їх на молоточковому клавірі зразка кінця XVIII ст. Тума є також автором циклу концертів «*Історичні органи Богемії*». Інший чеський клавесиніст та музикознавець *Вацлав Лукс* (нар. у 1970 р.) разом із заснованим ним бароковим оркестром *Collegium 1704* у 2005 році здійснив запис всіх концертів для клавесину та струнних *І. А. Бенди*. Музикант є яскравим представником руху історично інформованого виконавства в Європі не тільки як інструменталіст, а і як диригент, в репертуарі якого є рідко виконувани концерти опусу за участі клавесина *Я. Д. Зеленкі* (*Hypochondrie a 7 concertanti ZWV 187*).

Однією з відомих представниць історично інформованого виконавства є німецька клавесиністка та органістка *Крістін Шорнсхайм* (нар. у 1959 р.). Її концертна діяльність розпочалась із виконання творів Й. С. Баха та його синів: у перших концертних програмах прозвучали всі концерти для клавесину, струнних та *baso continuo* композитора, згодом в її концертних афішах з'явився клавірний концерт Мі бемоль мажор *BR C43/WF.II/5* (*concerto grosso*) Й. К. Ф. Баха. В дуеті з німецьким клавесиністом *Рафаелем Альперманом* (нар у 1960 р.) К. Шорнсхайм грала концерт для двох клавесинів Фа мажор *Wq 46* К. Ф. Е. Баха. В репертуарі клавесиністки є інші клавірні концерти цього композитора та клавірні концерти його брата В. Ф. Баха, ранні концерти для клавіру з оркестром Й. Гайдна (Ре мажор *Hob XVIII:2*, Фа мажор *Hob XVIII:3* та До мажор *Hob XVIII:5*). На органі К. Шорнсхайм виконує клавірні концерти Й. Гайдна різних років (До мажор *Hob XVIII:1*, До мажор *Hob XVIII:8* та До мажор *Hob XVIII:10*). У 1997 вона здійснила запис рідко виконуваного концерту для клавіру та струнних № 3 Соль мажор Й. Г. Мютела, а у 2008 – концерту для клавесину та струнних до мінор Й. Ф. Кірнбергера, крім того, в її репертуарі є концерт для клавіру з оркестром Сі бемоль мажор Й. Г. Наумана.

Позитивно оцінені були органні інтерпретації клавірних концертів Й. Гайдна («Гайдн з Гайнбурга»), здійснені австрійським органістом *Антоном Хольцанфелем* (нар. у 1966 р.), які виконавець записав у 2011 році разом з ансамблем «*Dolce risonanza*». Серед них всі концерти композитора для органа з оркестром (До мажор *Hob XVIII:1*, Ре мажор *Hob XVIII:2*, До мажор *Hob XVIII:5*, Фа мажор *Hob XVIII:7*, До мажор *Hob XVIII:8*, До мажор *Hob XVIII:10*), а також концерт для скрипки, органа та струнних (Фа мажор *Hob XVIII:6*).

Італійський клавесиніст *Роберто Лореджан* (нар. у 1957 р.) має у своєму репертуарі всі концертно (дивертисменти) для клавесину та струнних *Hob XIV* та концертно для клавесину та струнних Фа мажор *Hob XVIII:F2* найстаршого з віденських класиків. Концертний репертуар

норвезького клавесиніста *Кетіла Хогсанда* (нар. у 1947 р.), учня *Г. Леонгардта*, також включає клавірні концерти Й. Гайдна (До мажор *Hob XVIII:5* та Фа мажор *Hob XVIII:7*).

Свою концертну діяльність англійська клавесиністка *Сабіна Бауер* (нар. у 1964 р.) розпочала як ансамблістка, виступаючи разом з оркестрами «Кельнська камерата» та «Франкфуртські сезони». Як солістка з оркестром «Франкфуртські сезони» у 2001 році вона записала всі шість концертів для клавіру з оркестром *op. 11* К. Ф. Абеля та три концерти для клавесину, струнних та *basso continuo* Г. М. Монна, а в 2004 році – всі концерти для клавесину та струнних І. А. Бенди.

Серед інтерпретаторів менш виконуваних творів австрійських та німецьких композиторів XVIII ст., зокрема Й. Г. Мютела, відоме ім'я німецького клавесиніста *Грегора Холлмана* (нар. у 1954 р.). У 1992 році разом з ганноверським ансамблем «*Musica Alta Ripa*» він здійснив запис концертів цього композитора для клавіру та струнних № 2 ре мінор, № 5 Сі бемоль мажор. Музикант відомий виконаннями концертів для декількох солістів Й. С. Баха на щорічному фестивалі *Бахфест* у Лейпцизі. Доречно також згадати, що в 2013 році польський клавесиніст *Марцин Святкевич* (нар. у 1984 р.) разом з ансамблем «*Arte dei Suanatori*» на *Lutoslawski Studio* записав всі концерти для клавесину з оркестром Й. Г. Мютела.

Друга половина XX ст. - період активного розвитку історично інформованого виконавства в Європі. У цей час поширюється виконання творів, зокрема клавірних концертів композиторів XVIII ст. на історичних (реставрованих або сконструйованих) інструментах, серед яких особливе місце займає клавікорд. Англійська виконавиця *Лінда Ніколсон* (нар. у 1955 р.) популяризує інструмент як в сольному, так і в ансамблевому виконанні. Разом з польським ансамблем старовинної музики «*Musicae Antiquae Collegium Varsoviense*» вона здійснила запис клавірних концертів В. А. Моцарта № 7 (подвійний) Фа мажор «*Lodron-Konzert*» KV 242, № 9 Мі бемоль мажор «*Jeunehomme*» KV 271, № 10 (подвійний) Мі бемоль мажор

KV 365, № 12 Ля мажор KV 414, № 13 До мажор KV 415, № 18 Сі бемоль мажор KV 456, № 21 До мажор KV 467, № 23 Ля мажор KV 488. Л. Ніколсон грає на молоточковому клавирі (піанофорте), який є копією інструменту Б. Крістофори, зробленого в 1730 році для інфанти Барбари Португальської, яка покровительствовала Д. Скарлатті.

Угорський клавірист і дослідник творчості К. Ф. Е. Баха *Міклош Шпаньї* (нар. у 1962 р.) співпрацює з камерним оркестром «*Concerto Armonico Budapest*» (під орудою *Петера Шутца*). В різні роки з цим колективом він здійснив записи всіх клавірних концертів К. Ф. Е. Баха (включаючи подвійні – для клавесину або молоточкового клавіра/піанофорте та для декількох солістів – двох валторн та литавр), з урахуванням його наукових досліджень при виборі інструментів. Так, на клавесині він грає концерти ля мінор Wq 1, Мі бемоль мажор Wq 2, Соль мажор Wq 3, соль мінор Wq 6, Ля мажор Wq 8, Фа мажор Wq 12, Ре мажор Wq 18; Фа мажор Wq 43/1 (Гамбурзький № 1), Ре мажор Wq 43/2 (Гамбурзький № 2), Мі бемоль мажор Wq 43/3 (Гамбурзький № 3), до мінор Wq 43/4 Фа мажор (Гамбурзький № 4), Wq 46, Мі бемоль мажор Wq 47. На молоточковому клавирі (піанофорте) виконуються концерти Сі бемоль мажор Wq 10, Ре мажор Wq 11, Мі мажор Wq 14, Мі мажор Wq 15, Ля мажор Wq 19, ля мінор Wq 21, ре мінор Wq 22, ре мінор Wq 23, мі мінор Wq 24, Сі бемоль мажор Wq 25, ля мінор Wq 26, Сі бемоль мажор Wq 28, Ля мажор Wq 29, сі мінор Wq 30, Соль мажор Wq 32, Соль мажор Wq 34, Мі бемоль мажор Wq 35, Фа мажор Wq 38, Сі бемоль мажор Wq 39, Мі бемоль мажор Wq 40; а на тангентпіано – до мінор Wq 5, Сі бемоль мажор Wq 10, Соль мажор Wq 16, До мажор Wq 20, ре мінор Wq 22, мі мінор Wq 24, ля мінор Wq 26, Ре мажор Wq 27, Сі бемоль мажор Wq 28, Ля мажор Wq 29, сі мінор Wq 30, до мінор Wq 31, Фа мажор Wq 33, Соль мажор Wq 34, Мі бемоль мажор Wq 35, Сі бемоль мажор Wq 36, до мінор Wq 37, Фа мажор Wq 38, Мі бемоль мажор Wq 40, Мі бемоль мажор Wq 41, Фа мажор Wq 42. Як на клавесині, так і на молоточковому клавирі (піанофорте) вважається можливим виконання концертів Сі бемоль мажор

*Wq* 41, Фа мажор *Wq* 42, Соль мажор *Wq* 43/5 (Гамбурзький № 5), До мажор *Wq* 43/6 (Гамбурзький № 6), Соль мажор *Wq* 44, Ре мажор *Wq* 45; а на клавикорді – Соль мажор *Wq* 4, До мажор *Wq* 5, Ля мажор *Wq* 7, Соль мажор *Wq* 9, Ре мажор *Wq* 13, Фа мажор *Wq* 16, ре мінор *Wq* 17, До мажор *Wq* 20, ля мінор *Wq* 21, ре мінор *Wq* 23, Ре мажор *Wq* 27, до мінор *Wq* 31, Фа мажор *Wq* 33, Сі бемоль мажор *Wq* 36, до мінор *Wq* 37. Концерти, які *М. Шпаньї* виконує на клавикорді, можливо в клавесинному, фортепіанному (піанофорте) та тангентпіанному варіанті.

Молоточковий клавір (піанофорте/хаммерклавір) увійшов у практику історично інформованого виконавства відносно недавно. Одним з перших піаністів, хто активно застосовував у своїй концертній та студійній практиці інструменти XVIII ст., був американській клавіристу польського походження, професор університету Аризони *Еккард Зелгайм* (нар. у 1939 р.). В своїх концертних програмах він поєднує музику різних епох, а одним з напрямків його виконавської діяльності є виконавство на історичних інструментах. Запис концерту *op.* 13 № 3 Соль мажор Й. Шоберта, який музикант здійснив разом з оркестром «*Collegium Aureum*», стало однією з перших спроб відродження творчості цього композитора.

З початку XXI ст. все більше зростає тенденція виконання творів Л. ван Бетховена на хаммерклавірі. Цикл з шести концертів композитора для клавіру з оркестром прозвучав у виконанні нідерландського піаніста *Артура Схондервурда* (нар. у 1966 р.) разом з ансамблем «*Cristofori*»: № 1 До мажор *op.* 15, № 2 Сі бемоль мажор *op.* 19, № 3 до мінор *op.* 37, № 4 Соль мажор *op.* 58, № 5 Мі бемоль мажор *op.* 73, № 6 Ре мажор *Hess* 15 (перекладення концерту для скрипки *op.* 61).

Серед сучасних виконавців клавірних концертів австро-німецьких композиторів XVIII ст. на історичних інструментах слід назвати Пітера Ветчорна (Австралія), Ерну Хеллер (Австрія), Маріо Віделу (Аргентина), Стівена Девайна, Річарда Егарра, Девітта Мороні та Софі Ятс (Великобританія), Ларса Ульріка Мортенсена (Данія), Клаудіо Астроніо та

Оттавіо Дантоне (Італія), Олів'є Фортена (Канада), Менно Ван Дельфта та Еммануеля Франкенберга (Нідерланди), Бернхарда Клаппрота та Андреаса Штайера (Німеччина), Пітера Дірксена (Норвегія), Олександра Каттаріно (Словакія), Робера Левіна та Роберта Хілла (США), Жана Рондо (Франція), Масато Судзукі (Японія) та ін.

### **2.3. Австро-німецький клавірний концерт у виконавській практиці та наукових розробках українських клавесиністів**

У вітчизняній концертній практиці твори австро-німецьких композиторів XVIII ст. від початку презентували українські органісти. Українська органна школа за декілька поколінь музикантів напрацювала свої сталі національні традиції. Засновником органної школи в Україні був *Арсеній Котляревський* (1910-1994). Разом зі своєю дружиною *Вірою Бакєєвою* (1906-1997) вони започаткували органні класи у Львівській та Київській консерваторіях (нині Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка та Національна музична академія України імені П. І. Чайковського). За ініціативи А. Котляревського у 1955 році основна частина органу Домініканського собору була перенесена до концертного залу Львівській консерваторії, а відсутні частини були взяті з органів Євангелістської церкви та костелу Єлизавети. У 1980-ті роки А. Котляревський очолював Будинок органної та камерної музики в Києві. Як педагог він виховав плеяду відомих вітчизняних органістів, серед яких: Г. Булибенко, В. Гончаренко, О. Дмитренко, І. Калиновська, В. Коростельов, В. Кошуба, В. Півнов.

Жанр концерту австрійських та німецьких композиторів XVIII ст. в репертуарі вітчизняних органістів не є основним, більшість творів – це сольні органні та великі кантатно-ораторіальні композиції. Але українські музиканти мають в репертуарі рідко виконувані органні концерти. Відомий львівський органіст та органний майстер *Віталій Півнов* (1949-2019)

відроджував традицію виконання на історичних органах. З його реставраційною діяльністю пов'язано відновлення органу у Львівському костьолі Св. Мартина, для якого майстер виготовив нові труби, відреставрував механіку та систему включення регістрів, а також органів у Луцьку, Кам'янці-Подільському, Полонному, Барі, селищах Поморяни, Дунаївка, Середнє, замку Збараж (Тернопільська обл.), Черкаському музичному училищі. Виконавська діяльність органіста охоплювала твори різних епох стилів та напрямків, включаючи всі органні концерти Й. С. Баха (*BWV 592-597*) й концерти для органа, струнних та *basso continuo op. 4 HWV 289-294* Г. Ф. Генделя.

На сучасному етапі розвитку історично інформованого виконавства в Україні спостерігаються тенденції щодо розширення органного репертуару. Так, до концертних програм солістки Київського Національного будинку органної та камерної музики *Валерії Балаховської* входять концерт для органа № 2 ля мінор *BWV 593* Й. С. Баха та концерт для органа з оркестром № 5 Фа мажор Ф. К. Бріксі. Солістка Білоцерківського будинку органної та камерної музики *Тетяна Орлова* виконує твори композиторів XV–XXI ст., в тому числі органну версію концерту для клавесину, струнних та *basso continuo* № 4 Ля мажор *BWV 1055* Й. С. Баха.

Одним з відомих виконавців органних (клавірних) концертів австро-німецьких композиторів є київський органіст, президент Всеукраїнської асоціації органістів та органних майстрів *Володимир Кошуба*. В його програмах звучать концерт для органа ре мінор *BWV 596*, органна версія концерту для клавесину № 3 ре мінор *BWV 974* Й. С. Баха, концерт для органа з оркестром Сі бемоль мажор Й. Г. Альбрехтсбергера, концерт для органа з оркестром Фа мажор *Hob deest* Й. Гайдна.

Розвиток клавесинного виконавства в Україні починається в 2000 році, коли в Національній музичній академії імені П. І. Чайковського було відкрито кафедру старовинної музики, яку очолила всесвітньо відома музикознавиця *Ніна Герасимова-Персидська* (1927-2020). Від часу

заснування кафедра співпрацює з *Schola Cantorum Basiliensis* Базельської музичної академії. Швейцарські музиканти подарували кафедрі орган і клавесин (копію старовинного французького інструменту, виготовлену майстром Г. Біцці). До складу кафедри входить клавесинний клас, який очолює відома піаністка та клавесиністка *Світлана Шабалтіна*, авторка книги «Клавесин скрізь віки» [144]. Вона ініціювала багато спільних міжнародних проєктів, зокрема виконання бахівських подвійних та потрійних клавесинних концертів. У 1994 році в Києві вперше прозвучали подвійні та потрійні концерти для клавесину, струнних та *basso continuo* Й. С. Баха у виконанні Світлани Шабалтіної, Ельжбети Стефанської та Вольфа Нойперта (під орудою Айдара Торибаєва). В 2005 році цю програму виконували Світлана Шабалтіна, Ельжбета Стефанська та німецький клавесиніст Зігберт Рампе в Київському Будинку органної та камерної музики. Як солістка, С. Шабалтіна має в своєму репертуарі концерт для клавесину, струнних та *basso continuo* № 3 Ре мажор BWV 1054 Й. С. Баха.

Одна з перших випускниць кафедри, викладач НМАУ імені П. І. Чайковського *Наталія Сікорська* опановує теорію і практику клавесинного музикування в руслі тенденцій історично-інформованого виконавства з середини 1990-х років. Практичний досвід клавесиністки еволюціонував від фальш-моделей клавесинів фірми Ліндхольм до копії двомануального клавесину 1612 року представника відомої італійської династії майстрів музичних інструментів Й. Рюккерса. Просвітницька діяльність виконавиці втілюється в різноманітних мистецьких проєктах, зокрема у авторському – «Екологія звуку», що розпочався на території Кам'яниці Київського в'їта (будинок Я. Биковського, також відомого як будинок Петра I) та продовжився в музичному салоні Уваровського дому у Ворзелі. Проєкт реалізується в основному у формі концертних виступів з розгорнутими коментарями авторки.

З 90 років ХХ ст. Н. Сікорська брала участь у міжнародних конкурсах: в Бремені (Німеччина, 1993 р.), Геттінгені (Німеччина, 1995 р.), в якості

концертмейстера є дипломантом міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах у Хмельницькому (Україна, 1995 р.), та дипломант конкурсу камерних ансамблів у Перемишлі (Польща, 1996 р.). В 2017 році здобула Гран-Прі на міжнародному конкурсі «*Wanda Landowska Harpsichord Competition*» (Руво ді Пульья, Італія).

Серед сольних концертних програм 2011–2018 років Н. Сікорської є кілька особливих розробок, зокрема, «Твори К.Ф.Е. Баха на клавикорді», «Клавесинна і фортепіанна музика з репертуару паризьких салонів другої половини ХІХ ст.», «Клавесинні дуелі ХVІІІ ст.», «Музичний Неаполь епохи Бароко», «Розмови небожителів», «Музичне Євангеліє від Й. С. Баха». Клавесиністка має також досвід реставраційної діяльності, пов'язаний із настройкою та дрібним ремонтом інструментів, зокрема останнім часом долучилась до реставрації привезеного з Великобританії тафельклавіру 1812 року, яка завершилась у 2019 році презентацією інструмента та авторським сольним концертом з творів К. Ф. Е. Баха на кафедрі старовинної музики НМАУ імені П. І. Чайковського.

На початку професійної концертної кар'єри впродовж кількох років Н. Сікорська була постійною учасницею відомих майстер-класів: за фахом старовинні клавішні інструменти (Шопрон, Угорщина, 2002 р.) за фахом клавесин, клавикорд, тангентпіано, піанофорте у професора М. Шпаньї (Угорщина), за фахом клавесин у проф. Владислава Клоевича (Наріль, Польща, 2003 р.), майстер-класи проекту «*Schola Cantorum Basiliensis* в гостях у кафедри старовинної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського», курси старовинної нотації, генерал-басу та інтерпретації старовинної музики на клавесині, майстер класи професорів П. Айртон, Г. Баха, Б. Біллетера, В. Глюкзама, Е. Лоуренса-Кінга, О. Любимова, Б. ван Оорта, К. Паульс-Майер, З. Рампе, К. Стембріджа, С. Стендейджа, Е. Стефанської, А. Хірабаяші (2000–2005). Цей професійний досвід надав можливості розвивати напрям історично інформованого виконавства у власній концертній, педагогічній, науковій та просвітницькій діяльності при

проведенні власних майстер-класів, які Н. Сікорська організовує в Україні. Наукова діяльність виконавиці пов'язана з редагуванням творів для клавiру композиторів докласичної доби, використовуючи досвід історично інформованого виконавства ХХІ ст. [105, 106, 108, 109, 111, 113], та спрямована на розкриття питань відтворення композиторського та виконавського стилів [107, 112]. Дисертаційне дослідження Н. Сікорської «Клавiрна музика Бароко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історично інформованого виконавства» (2016 р.) [110] є одною з перших та ґрунтовних вітчизняних наукових робіт в цьому напрямку.

Концертна діяльність клавесиністки здійснюється на рівні сучасних світових тенденцій розвитку історично інформованого виконавства: реалізовано основні творчі проекти – «Концерти Й. С. Баха для одного, двох, трьох і чотирьох клавесинів» із ансамблем Назара Кожухаря – в Київській філармонії (2011), «Євангелічні образи та сюжети в клавесинній музиці Й.С. Баха – у Київському Будинку актора (2012), «Код Вівальді» з міжнародним складом ансамблю солістів – у Київському Національному будинку органної і камерної музики (2013), «Арборетум музікум» – в дуеті із Світланою Шабалтіною (2012–2013), «Все минає, але не Бог, і не Любов» – з українськими і швейцарськими музикантами (2014), «Барокова Європа за 80 хвилин» – з Ольгою Пасічник та українсько-польським складом ансамблю (2016), «Мистецька Трансальпіна» із австрійськими музикантами – в Колонному залі Національній філармонії України (2017).

Репертуар виконавиці охоплює музичні твори різних жанрів, стилів та напрямків ХVІІ–ХХІ ст. Австро-німецький клавiрний концерт представлено творами Й. С. Баха: Італійський концерт для клавесину соло *BWV 971*, концерти для клавесину, струнних та *basso continuo* № 4 Ля мажор *BWV 1055* та № 5 фа мiнор *BWV 1056*, а також концерти для двох клавесинів, струнних та *basso continuo* № 1 до мiнор *BWV 1060*, для трьох клавесинів, струнних та *basso continuo* № 1 ре мiнор *BWV 1063* та № 2 Фа мажор *BWV 1064*, концерт для чотирьох клавесинів, струнних та *basso continuo* ля мiнор *BWV 1065*, які

складають концертний проект «Чотири клавесини» за участю представниць київської виконавської школи *Світлани Шабалтіної, Ольги Шадріної-Личак, Наталії Фоменко та Наталії Сікорської*.

Ще однією непересічною постаттю на теренах українського історично інформованого виконавства є солістка Київського Національного будинку органної та камерної музики *Наталія Фоменко*. Мисткиня є лауреатом міжнародних конкурсів: «*Wanda Landowska Harpsichord Competition*» (Руво ді Пулья, Італія), «*The North International Music Competition*» (Стокгольм, Швеція), стипендіатом проекту Європейського Союзу «*Accentus Musicalis*» (Австрія). Н. Фоменко - постійний учасник майстер-класів відомих клавесиністів і фахівців у галузі барокової музики: Б. Білетера, О. Бурундуковської, Ж. Вишегая, Л. Гієльмі, Ж.-К. Діжу та А. Зільберайх, К. Кавіни, Й. Келлера, В. Клосевіча, Ш. Лойтхольда, Н. Мак-Гегана, Х. Мелендеса, Г. Моріні, Ж. Огга, Н. Парля, М. Радулеску, М. Топоровського, К. Стембріджа, Е. Стефаньської, К. Хаммера, А. Хіробаяші, К. Шорнсхайм, А. Штайєра.

Концертна діяльність виконавиці орієнтована на історичне інформоване виконавство, географія гастролей охоплює багато країн: Міжнародна Пасхальна асамблея (Київ, Україна), «*Italia Festival Barocco*» (Рим, Італія), «Бах-фест» (Суми, Україна), «Харківська Бахіана» (Харків, Україна), «Звуки крізь століття» (Дніпро, Україна), «*Music without Limits*» (Литва), Фестиваль давньої музики (Львів, Україна), «*Dni Bachowski*» (Краків, Польща), «*Gliwicki Festiwal Bachowski*» (Глівіце, Польща), «*Early Music Days*» (Лондон, Великобританія), «*Cembalissimo*» (Угорщина), «Дні давньої музики» (Білорусь), «*Wanda Landowska Festival*» (Італія), фестиваль «*Oude Muziek Festival (fringe)*» (Нідерланди) «*Accentus Musicalis*» (Австрія) (разом з ансамблем «*Vox animae*»). Вона учасниця проекту (як клавесиністка-континуоністка) *Open opera Ukraine*, якій здійснює постановки барокових опер XVII–XVIII ст.

Наукова діяльність Н. Фоменко пов'язана зі стильовими питаннями композиції та виконавства, зокрема вивчення явища «*Stylus phantasticus*» [132, 133, 134, 138], втіленням виразних засобів у виконавській практиці барокової доби [135], імпровізаційності та варіантності у виконавстві [136, 137]. Клавесиністка нещодавно захистила дисертаційне дослідження «*Stylus Phantasticus*» в клавірній музиці доби Бароко».

Репертуар клавесиністки складають різностильові та різножанрові твори різних національних шкіл та історичних періодів від сольних клавесинних до вокально-інструментальних великих форм. Австро-німецький клавірний концерт представлений у спільному ансамблевому проекті «Чотири клавесини» *Світлани Шабалтіної, Ольги Шадріної-Личак, Наталії Фоменко, Наталії Сікорської* та складається з концертів Й. С. Баха для декількох солістів із супроводом: концерти для двох клавесинів, струнних та *basso continuo* № 1 до мінор BWV 1060, для трьох клавесинів, струнних та *basso continuo* № 1 ре мінор BWV 1063 та № 2 Фа мажор BWV 1064, концерт для чотирьох клавесинів, струнних та *basso continuo* ля мінор BWV 1065. Як солістка, вона виконує концерти Й. С. Баха для клавесину, струнних та *basso continuo* № 4 Ля мажор BWV 1055, № 5 Фа мінор BWV 1056, для клавесину, флейти, скрипки, струнних та *basso continuo* ре мінор BWV 1044.

Ще одна випускниця Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та Страсбурзької національної консерваторії, в.о. завідувача кафедри старовинної музики НМАУ імені П. І. Чайковського *Ольга Шадріна-Личак* є одною з кураторок спільного німецько-українського проекту «БахЄднає», в рамках якого в Україні були виконані всі концерти для двох, трьох та чотирьох клавесинів, струнних та *basso continuo* BWV 1060-1065 Й. С. Баха. Одним з останніх просвітницьких проектів виконавиці став цикл лекцій про барокову інструментальну музику, зокрема, клавесинну, завдяки якому слухачі отримують інформацію про музичні комунікації у XVII–XVIII ст. в Європі.

Коло наукових інтересів клавесиністки зосереджено навколо питань щодо виконавської артикуляції барокової доби [145], фактурних формоутворювальних особливостей барокових композицій [147, 149, 150], еволюції європейських клавірних інструментів [148]. У 2011 році клавесиністка захистила дисертаційне дослідження «Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання» [146].

Концертний репертуар О. Шадріної-Личак складають переважно твори барокової доби, де музика Й. С. Баха займає особливе місце, що пов'язано з актуальними мистецькими проектами під її керівництвом або за її участю. Жанр австро-німецького клавірного концерту представлено також творами Й. С. Баха: відомий проект «Чотири клавесини» *Світлани Шабалтіної, Ольги Шадріної-Личак, Наталії Фоменко та Наталії Сікорської*, який складається з концертів для декількох солістів із супроводом оркестра: концерти для двох клавесинів, струнних та *basso continuo* № 1 до мінор BWV 1060, для трьох клавесинів, струнних та *basso continuo* № 1 ре мінор BWV 1063 та № 2 Фа мажор BWV 1064, концерт для чотирьох клавесинів, струнних та *basso continuo* ля мінор BWV 1065.

Особливе місце в концертній, педагогічній, науковій та просвітницькій діяльності *Олени Жукової*, що пов'язана з клавесинним мистецтвом різних періодів, займають питання відродження клавесинного музикування у ХХ ст. та музика для клавесину цього періоду. Клавесиністка є лауреатом міжнародних конкурсів: П'єра Лантьє (Париж, 1997), «Мистецтво ХХІ століття» (Ворзель, 2003), «Три століття класичного романсу» (Санкт-Петербург, 2008), «*Wanda Landowska Harpsichord Competition*» (Руво ді Пулья, 2014). У складі фортепіанного дуету (з Ганною Хмарою) – «*Fiori musicali*» – *Chopin Roma Competition*» (Рим, 2015), *International Piano Competition* (Сербія, 2016), *International Tadini Competition* (Італія, 2016), *Distinguished Musician* за версією *IBLA Grand Prize, Pietro Argento Competition* (Італія, 2017). О. Жукова – постійна учасниця майстер-класів

провідних сучасних клавесиністів: Б. Білітера, К. Бута, А. Зільберайх, В. Клоевича, Ж. Ога, К. Стембриджа, Е. Стефаньської, М. Топоровські, М. Ульмана, К. Хаугзанда, К. Черазі; піаністів: Ф. Агесі, Ф. Антремо, М. Аркадьєва, Ф. Бьянконі, Б. Гьєцке, Д. Готліба, Т. Дюссо, Н. Лі; ансамблістів: Ш. Ашкеназі, А. Гальперіна, М. Каньки, Г. Котова, Р. Кулека, М. Сенявського.

Імпульсом до початку просвітницької діяльності клавесиністки став вихід її сольного альбому. О. Жукова є автором та ведучою *youtube*-проекту з історії клавірного мистецтва «*Harpsichord Mystery: Шляхами клавірної музики*». Наукові інтереси виконавиці сконцентровано навколо французької клавесинної музики першої половини ХХ ст. [44, 47, 49, 50], клавесинної орнаментики та інтерпретації барокових творів у сучасному виконавстві [43, 45, 48, 214]. У 2009 році О. Жукова захистила дисертаційне дослідження «Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавірних традицій» [46]. Виконавиця має власні та спільні з іншими музикантами проекти. Австро-німецький концерт ХVІІІ ст. в її репертуарі представлений Бранденбурзьким концертом № 5 Ре мажор *BWV 1050* Й. С. Баха (загалом в її репертуарі шість Бранденбурзьких концертів, в яких вона виконує партію клавесину *continuo*).

Вітчизняна клавесинна виконавська традиція є відносно молодого галуззю та стрімко розвивається, музиканти включають до свого концертного репертуару нові твори не тільки доби бароко та класицизму, а й сучасних композиторів. Австро-німецький клавірний концерт ХVІІІ ст. у виконавській творчості українських клавесиністів представлений клавесинними концертами для одного та декількох солістів Й. С. Баха.

## **Висновки до розділу 2.**

1. Зацікавленість музикантів-виконавців клавесинною музикою ХVІІІ ст. проявилась у наступному ХІХ ст. достатньо швидко, що підтверджується багатьма джерелами. Але популярності набуло певне коло творів, де серед клавірних концертів найбільш відомим став концерт для

клавесину, струнних та *basso continuo* № 1 ре мінор BWV 1052 Й. С. Баха. Клавесинна музика відокремилась від клавірної (фортепіанної) у зв'язку з новими історичними умовами, яким сприяли поява, виробництво та поширення інструментів з ударною механікою. Провідні фабриканти (Ерар, Плейєль) активно залучали прогресивні інженерні винаходи для виробництва клавесинів, які за будовою відрізнялись від клавесинів бароко та класицизму. На Всесвітніх виставках, на яких демонструвались нові та відреставровані інструменти, організатори влаштовували тематичні концерти, що сприяло популяризації інструменту та розширенню клавесинного репертуару.

Окремою галуззю стали редакції клавесинної музики у ХІХ ст., яка розвивалась за декількома напрямками: аранжування та транскрипції, часто вільного трактування (Ф. Бузоні), розшифровка і дотримання автентичності, що сприяло зародженню історично інформованого виконавства (А. Долмеч, В. Ландовська). Концертна та виконавська діяльність В. Ландовської є визначною в становленні та розвитку сучасного клавесинного виконавського мистецтва. Саме вона зруйнувала існуючі на той час міфи про виконання клавірної музики Й. С. Баха на органі та довела клавесинну природу інструменталізму цих творів (особливо концертів). Серед послідовників клавесиністки найвідомішими виконавцями були І. Альгрім, А. Герреро, Х. Ітурбі, Р. Кіркпатрік, Й. Песль.

2. В першій половині ХХ ст. найбільшу популярність у виконавців мали концерти Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, дещо пізніше – Й. Гайдна, ранні та три учнівські клавесинні концерти В. А. Моцарта. Клавесинний репертуар розширив Ф. Ноймайер (пізніше – Ю. Дрейфус, А. Кертис, Г. Леонхардт, Л. Сгріцці), звернувшись до клавірних концертів синів Й. С. Баха, особливо К. Ф. Е. Баха. Одними з перших виконували на клавесині клавірні концерти доби класицизму Б. ван Асперен Т. Копман, Т. Піннок, Е. Стефанська.

Середина ХХ ст. характеризується ще більшим розширенням концертного та студійного клавесинного репертуару. Так, на концертних афішах з'являються анонси органних концертів Й. Г. Вальтера (Е. П. Біггс),

клавесинних Й. Г. Альбрехтсбергера, А. К. Д. Діттерсдорфа (Я. Шебештьєн), Й. Л. Кребса (О. Любимов). Чеська клавесинна традиція доби бароко та класицизму (клавірні концерти І. А. Бенди, Ф. К. Бріксі, Я. Л. Дуссека, Й. Б. Крамаржа, Ф. К. Ріхтера) представлена в концертному репертуарі Й. Гали, В. Лукса, Я. Туми, В. Херманова, Х. Шеллі, В. Шпурни,. Значний внесок у розвиток клавесинного репертуару зробила К. Шорнсхайм, яка перша стала виконувати клавірні концерти Й. Г. Мютела, Й. Ф. Кірнбергера та Й. Г. Наумана. До творчого доробку С. Бауер включені клавірні концерти К. Ф. Абеля, Г. М. Монна. Друга половина ХХ ст. характеризується не тільки клавесинним музикуванням, а й залученням інших клавірних інструментів - клавікорда, піано форте, що здійснили у своїй творчості Е. Зеллгайм, Л. Ніколсон, А. Схондервурд, М. Шпаньї.

3. У вітчизняній концертній практиці напрям історично інформованого виконавства є відносно молодим: у 1970-х роках першими на цей шлях стали українські органісти: засновник національної органної виконавської школи А Котляревський, його учні Г. Булибенко, В. Гончаренко, О. Дмитренко, І. Калиновська, В. Коростельов, В. Кошуба, В. Півнов. Клавесинну вітчизняну школу представляє нове покоління українських музикантів: від заснування кафедри клавесину С. Шабалтіною (зараз клас клавесину на кафедрі старовинної музики) в НМАУ ім. П. І. Чайковського існує відстань у 25 років. Сучасні вітчизняні клавесиністки О. Жукова, Н. Сікорська, Н. Фоменко, О. Шадріна-Личак працюють в концертному, педагогічному, просвітницькому та науковому напрямах. Австро-німецький клавірний концерт в репертуарі цих виконавиць представлений насамперед концертами для одного та декількох солістів Й. С. Баха.

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора дисертації [115; 117].

## РОЗДІЛ 3

### ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПРОЕКЦІЇ КЛАВІРНОГО КОНЦЕРТУ У ТВОРЧОСТІ АВСТРО-НІМЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

#### 3.1. Барокова модель клавірного концерту у творчості Й. С. Баха

Жанр інструментального концерту у творчості Й. С. Баха з'являється ще в учнівські роки. Так, між 1701 та 1703 роками були написані Концерт та fuga для клавесину соло до мінор *BWV 909*, коли композитор захоплювався творчістю видатних німецьких органістів, будучи студентом Люнебургської гімназії. У цей час він познайомився з Георгом Яковом Леве та Георгом Бемом, відвідав церкву Св. Катерини у Гамбурзі, де слухав великого Йоганна Адама Рейнкена [152, с. 667]. Проте в наступні періоди у творчості Й. С. Баха отримують розвиток жанри малих поліфонічних циклів. Тільки в середині веймарського періоду (1708-1717) він повертається до концертних форм і впродовж 1713-1714-го років на замовлення принца Йоганна Ернста IV Саксен-Веймарського пише 22 концерти для сольних інструментів. Серед них шість концертів для органа *BWV 592-597* (*BWV 592a* - клавесинний варіант) та шістнадцять – для клавесину *BWV 972-987*. З них концерти для органа № 1 Соль мажор *BWV 952*, № 4 До мажор *BWV 955*, концерти для клавесину соло № 11 Сі бемоль мажор *BWV 982*, № 12 соль мінор *BWV 983*, № 13 До мажор *BWV 894* та № 16 ре мінор *BWV 987* є аранжуванням музики самого принца. Решта концертів - це також транскрипції концертів для різних інструментів Антоніо Вівальді, Алессандро та Бенедетто Марчелло, Джузеппе Тореллі, Георга Філіпа Телемана.

В цілому зазначені концерти *BWV 592-597* та *BWV 972-987* отримали назву «Веймарські концертні транскрипції» (*Weimar concerto transcriptions*). Ці твори стали своєрідною школою для Баха, в них викристалізувалась його композиторська майстерність в жанрі інструментального концерту. Незважаючи на те, що саме поняття «концерт» у барокову добу мало досить

широке тлумачення, де не детермінувались його форма, жанрове походження та інструментальний склад, це був особливий тип музикування, і відповідно, – музичної композиції. В перекладеннях концертів інших композиторів Бах опанував класичну барокову концертну форму, яка насамперед базувалась на композиційному принципі *concerto grosso* – тричастинності циклу з почерговою зміною швидкої, повільної та швидкої частин.

Повноцінні оригінальні концерти для різноманітних інструментів, складів, типів та форм були створені Бахом тільки в лейпцігський період (1723-1750). Серед цих 35 концертів:

- шість Бранденбурзьких концертів *BWV 1046-1051* (№№ 1-2 Фа мажор, №№ 3-4 Соль мажор, № 5 Ре мажор, № 6 Сі-бемоль мажор, 1718-1721);

- п'ять концертів для скрипки, струнних та *basso continuo BWV 1041, BWV 1042* (№ 1 ля мінор, № 2 Мі мажор), *BWV 1045* (Ре мажор, зберігалась І частина), *1052R, 1056R* (ре мінор, соль мінор, обидва поновлені, 1721-1746);

- шість концертів для клавесину, струнних та *basso continuo BWV 1052-1056, 1058* (№ 1 ре мінор, № 2 Мі мажор, № 3 Ре мажор, № 4 Ля мажор, № 5 фа мінор, № 7 соль мінор, 1738);

- три концерти для гобоя (в т.ч. гобоя *d'amore*), струнних та *basso continuo BWV 1053R, 1055R, 1059R* (Фа мажор, Ля мажор, ре мінор, всі три поновлені, 1726-1738),

- шість подвійних концертів: *BWV 1043* (для двох скрипок, струнних та *basso continuo*, ре мінор, 1720), *BWV 1060-1062* (для двох клавесинів, струнних та *basso continuo* - № 1 до мінор, № 2 До мажор, № 3 до мінор, 1730-1745), *BWV 1059* (для клавесину, гобоя, струнних та *basso continuo* ре мінор (1738), *BWV 1060R* (для скрипки, гобоя, струнних та *basso continuo*, до мінор, поновлений, 1719),

- чотири потрійних концерти: *BWV 1044* (для флейти, скрипки, клавесину, струнних та *basso continuo* ля мінор, 1738-1740), *BWV 1063, 1064* (для трьох клавесинів, струнних та *basso continuo*, № 1 ре мінор, № 2 До

мажор, 1735-1745), *BWV 1064R* (для трьох скрипок, струнних та *basso continuo*, Ре мажор, поновлений, 1738),

- для клавесину, двох флейт, струнних та *basso continuo BWV 1057* Фа мажор (1738),

- один концерт для чотирьох клавесинів, струнних та *basso continuo BWV 1065* ля мінор (1730).

- «Італійський концерт» для клавесину соло Фа мажор *BWV 971* (1735).

Є думка, що Бах створив свої сольні клавесинні концерти для виконання у Телеманівському товаристві, яким він у той час керував [152, с. 303].

Концерти Баха для клавесину (в т. ч. в різних комбінаціях з іншими інструментами) є взірцем барокового концерту в Німеччині. Хронологія створення концертів (від перекладень до останніх оригінальних творів) підтверджує, що цей концертний жанр охоплює 45 років творчого життя великого композитора. Це надає підстави для висновку, що цей жанр був одним з провідних в інструментальній спадщині композитора. По-перше, концерти є т. зв. «індикатором» зростання інструментальної майстерності, по-друге, вони позначають становлення та еволюції його стилю – від учнівських та перекладацьких опусів до експериментів з інструментальними складами та появи оригінальних творів нової якості.

Все ж таки барокові концертні форми є ключовими типами побудови концертної композиції. В своїй творчості Бах розвинув та розширив їх, що повністю вкладається в парадигму барокового концертного стилю. Саме клавесинні концерти відбивають засадничі принципи барокового музичного мистецтва. Насамперед, - це ігрове начало, що присутнє майже в усіх бахівських концертах. Велике значення мають форми фуги та інші імітаційні типи композиції в швидких та повільних частинах концертів. Але безпосередньо форма фуги зустрічається тільки в трьох концертах. Поліфонічна фактура концертів та співвідношення між партіями соліста/солістів та оркестру/ансамблю виводить на перший план принцип діалогічності, який розподіляється за типами:

- діалог-суперництво – в основі лежить ідея змагання у віртуозності,
  - діалог-перегукування, в якому застосовується інтонаційний прийом повторення мотиву, фрази («відлуння»),
  - діалог-домовлення – розвиток одної мелодичної лінії в різних партіях,
  - діалог «питання-відповідь» заснований на тоніко-домінантовому співставленні тематичних структур,
- діалог-однотунність – проведення теми в унісон [99, с. 35].

Всі типи діалогів зустрічаються в усіх концертах в різних частинах композиції та її розвитку. Вважаємо за доцільне розглянути співвідношення партії соліста/солістів та оркестру/ансамблю саме в оригінальних клавесинних концертах із супроводом. Так, у концерті № 1 для клавесину, струнних та *basso continuo* ре мінор BWV 1052 основна тема I частини розпочинається діалогом-однотунністю (соліст та оркестр виконують її в унісон), побічну теж можна розглядати як діалог-однотунність, оскільки основна мелодична лінія дублюється в терцію/сексту. У II частині, вважаючи особливість форми варіацій на *basso ostinato*, діалог розвивається між ансамблевими голосами за принципом повтору (відлуння). III частина демонструє (як I частина) початкове унісонне проведення основної теми (діалог-однотунність).

В концерті № 2 для клавесину, струнних та *basso continuo* Мі мажор BWV 1053 в I частині діалог-однотунність завуальовано: основна партія у соліста представляє собою мелодичний рух шістнадцятими по T3/5, а в супроводі той самий T3/5 вісімками. Те ж спостерігаємо у II частині – тема сициліани проводиться інструментами ансамблю, а у соліста – гармонічні фігурації. В III частині в розвитку тема звучить у діалозі-перегукуванні.

В концерті № 3 для клавесину, струнних та *basso continuo* Ре мажор BWV 1054 в основній темі I частини спостерігається комбінація типів: діалог-однотунність з переходом до діалогу-домовленості. Повільна II частина починається з діалогу-однотунності (соло – віолончель). Такий самий діалог відбувається на початку III частини (соло – I скрипка).

В концерті № 4 для клавесину, струнних та *basso continuo* Ля мажор *BWV 1055* основна тема проводиться у скрипок, а в партії соліста – віртуозні фігурації, що створює діалог-суперництво. Тематичний розвиток II частини відбувається в руслі діалогу-домовлення: соліст, як правило, розвиває інтонаційну ідею. III частина починається з *tutti* (діалог-однотумність).

В I частині концерту № 5 для клавесину, струнних та *basso continuo* соль мінор *BWV 1056* також змішуються діалогічні типи: *tutti*, відлуння та домовлення. II частина є практично монологом соліста (з акомпануючою підтримкою ансамблю). III частина починається *tutti*, але далі спостерігається мелодичний розвиток і у соліста, і у ансамблю (діалог-домовлення).

I частина концерту № 7 для клавесину, струнних та *basso continuo* соль мінор *BWV 1058* починається з *tutti*, а II частина побудована у формі варіацій на *basso ostinato* – це діалог-домовлення. III частина – fuga, відповідно, діалог будується у формі «питання-відповідь».

В подвійних, потрійних концертах та концерті для чотирьох клавесинів діалог відбувається не тільки між солістом і ансамблем, а й поміж солістами, що часто створює перехресні діалогічні комбінації. В I частині концерту № 1 для двох клавесинів, струнних та *basso continuo* до мінор *BWV 1060* діалог-однотумність (*tutti*) перетинається із діалогом-відлунням. У II частині імітаційна фактура у солістів утворює діалог типу «питання-відповідь», при тому ансамбль є гармонічною підтримкою. У III частині домінує діалог-однотумність (два солісти та перша скрипка).

В концерті № 2 для двох клавесинів, струнних та *basso continuo* До мажор *BWV 1061* в I частині – діалог-однотумність у першого соліста та скрипки, між солістами – діалог-суперництво та діалог-відлуння. II частина (виконують тільки солісти, форма fugи) містить діалоги-відлуння, але в більшості – діалог «питання-відповідь». Fuga III частини передбачає діалог «питання-відповідь».

В концерті № 3 для двох клавесинів, струнних та *basso continuo* до мінор *BWV 1062* в I частині діалог-однотумність між другим солістом та

другою скрипкою, між солістами – діалог-перегукування, в якому бере участь ціла тематична побудова. Діалог-перегукування між солістами з залученням великих тематичних побудов зберігається також у II частині. Канонічне проведення теми між солістами у III частині передбачає діалог-відлуння (з елементами діалогу-суперництва).

I частина концерту № 1 для трьох клавесинів, струнних та *basso continuo* ре мінор BWV 1063 починається з *tutti*, тема сициліани II частини теж проводиться *tutti*, fuga III частини передбачає діалог-перегукування.

В концерті № 2 для трьох клавесинів, струнних та *basso continuo* До мажор BWV 1064 в I частині *tutti* контрастує з темою першої скрипки, створюючи діалог-суперництво. В II частині в ансамблі формується діалог-домовлення на фоні унісону у солістів. В III частині теж реалізується ідея діалогу-домовлення.

Єдиний концерт для чотирьох клавесинів, струнних та *basso continuo* ля мінор BWV 1065 - це транскрипція концерту № 10 для чотирьох скрипок, струнних та *basso continuo* сі мінор з циклу «*L'Estro Armonico*» А. Вівальді. I частина розпочинається з діалогу-перегукування на основі великої тематичної побудови. II частина – це чергування *tutti* всіх голосів та унісони окремих. У III частині перетинається діалог-перегукування із діалогом-суперництвом.

Отже, бачимо, що у клавесинних концертах використовуються всі типи діалогічності (як сольні, так і ансамблеві). Проте композитор віддає перевагу діалогу-однодумності (унісонному проведенню теми в усіх або окремих голосах), діалогу-домовленню та діалогу-перегукуванню (відлунню), набагато менше діалогів-суперництв, а діалог типу «питання-відповідь» притаманний тільки фугованим формам.

У творчості Й. С. Баха, яка суцільно пронизана релігійними смислами, велике місце займає система риторичних фігур. Б. Яворський, досліджуючи зв'язок бахівської інтонаційної (лексичної) системи, знаходить закономірність, в якій чітко викристалізуються музично-риторичні смисли,

що укладаються в логіку побудови цілих фрагментів священних писань, зашифрованих музичною мовою композитора. Клавесинні концерти теж мають ознаки такої сюжетики, особливість яких полягає в тому, що використовується не весь обсяг відомих риторичних фігур, а тільки певний набір. Так, риторичні фігури містяться в основних темах наступних концертів:

Концерт № 1 для клавесину, струнних та *basso continuo* ре мінор BWV 1052 I частина: друга фраза головної партії – хід вниз по тризвуках – символ перебування, передостання фраза – висхідний рух – символ вознесіння (*anabasis*), проведення побічної партії в експозиції та репризи відповідно терціями та секстами – радісне спостереження. II частина: в темі рівномірний рух по тризвуках – хода та символ перебування.

Концерт № 2 для клавесину, струнних та *basso continuo* Мі мажор BWV 1053 I частина: головна партія – рух по Т3/5 – символ перебування. II частина: тема сициліани – здвоєння у сексту – радісне спостереження. III частина: рух вниз та вгору по Т3/5 – символ перебування.

Концерт № 3 для клавесину, струнних та *basso continuo* Ре мажор BWV 1054 I частина: остання фраза головної партії – швидкий висхідний та низхідний рух – політ янголів в Різдвяну ніч.

Концерт № 4 для клавесину, струнних та *basso continuo* Ля мажор BWV 1055 I частина: перша фраза – хід по Т3/5 – символ перебування, третя фраза головної партії – октавні ходи – символ спокою та благополуччя.

Концерт № 6 для клавесину, двох флейт, струнних та *basso continuo* Фа мажор BWV 1057 I частина: головна партія – хід по Т3/5 – символ перебування.

Концерт № 1 для двох клавесинів, струнних та *basso continuo* до мінор BWV 1060 I частина: головна партія – починається з висхідного ходу на Т4/6 – символ жертви.

Концерт № 3 для двох клавесинів, струнних та *basso continuo* до мінор *BWV 1062* I частина: головна партія – тонічний тетрахорд – осягнення Волі Господньої.

Концерт № 2 для трьох клавесинів, струнних та *basso continuo* До мажор *BWV 1064* II частина: у двох солістів по черзі – *catabasis* – оплакування та *anabasis* – вознесіння.

Клавесинні концерти Й. С. Баха є зразком жанру, в якому перетинаються багато чинників, які вказують на стильову приналежність, в першу чергу – до барокової моделі. Проте саме в концертах композитора чітко простежуються риси нового стилю, що тільки зароджувався, і який він передбачив своєю геніальною творчою інтуїцією. Поліфонічна тканина, в яку проникає гомофонно-гармонічний склад, є показовою для клавесинних концертів Й. С. Баха. Барокові риси, з одного боку, яскраво проявляються у використанні діалогових прийомів, фугованих форм, а також особливих стійких інтонаціях – риторичних фігурах. З іншого боку, - це доволі характерний та обмежений набір діалогових прийомів та риторичних фігур, а форма фуги використовується тільки в трьох клавесинних концертах. Тому клавесинні концерти Баха, в яких виявляються характерні ознаки творчості перетину епох, виступають як ланка, що поєднує стильові періоди бароко і класицизму.

XVIII ст. – це якісно новий етап у розвитку інструментальних жанрів. У цей час значна кількість і популярність музичних перекладень сприяла активному розвитку самої технології адаптування музичних творів з одного інструментального (або вокально-інструментального) середовища в інше. Процес перекладення активізував поглиблення практично-теоретичних знань музикантів того часу в галузі фактури, форми та в цілому суттєво розвивав музичне мислення.

Перекладення в барокову добу були поширеним явищем, при тому композитори мали на меті суто практичні завдання. Така практики безсумнівно була іманентною властивістю музикування того часу, коли раз

відразу замінювались інструментальні склади, а сам процес перекладення міг здійснюватись безпосередньо під час виконання твору. Через потенційну можливість зміни інструментальних складів композитори (які водночас були і виконавцями) мали володіти грою на декількох інструментах. Такий підхід був типовим для виконавської культури, одним з принципів якої були імпровізаційність та варіабельність, що забезпечувало рівну можливість існування музичного твору в різних інструментальних і тембрових умовах.

Слід зауважити, що практика перекладень певною мірою дещо обмежувалась технічними можливостями та недосконалістю інструментів. Тому твори складались відповідно до наявності тих чи інших інструментів. Клавесин (та його різновиди) був широко розповсюдженим серед інструментів фіксованої настройки в країнах Європи, зокрема в Австрії, Баварії, Пруссії, Саксонії та ін., тому перекладення для цього інструменту були найпопулярнішими. Універсальні функції клавесина виявлялась у різноманітних ансамблевих комбінаціях, а поступово набуваючи сольної ролі, він став незамінним інструментом, в тому числі у практиці музичних перекладень різноманітних концертних форм. Більш розвинуті ніж дуети, тріо та квартети інструментальні ансамблі також в основі мали т. зв. виконавську мобільність, коли за потреби можна було замінити один інструмент іншим (або одного виконавця іншим).

Здійснюючи перекладення, Й. С. Бах вчився на музичних творах своїх попередників і сучасників, практикуючи перекладення для клавесину, органу та інших інструментів як творів колег, так і власних. Серед різноманітної жанрової спадщини митця концертні форми займають особливу роль в еволюції творчості та у формуванні його майстерності як інструменталіста. Шістнадцять концертів для клавесину соло, а також шість органних концертів – це перекладення концертів його італійських та німецьких сучасників. А. Швейцер підкреслював саме практичний бік його концертних перекладень: «В бахівському концерті йдеться про більш блискуче проведення голосу солюючим інструментом... В першу чергу Бах думав про

облігатний голос. На другому місці у нього – вибір інструменту, якому доручається проведення обов'язкового голосу» [152, с. 303].

Й. С. Бах опановував концертні форми на прикладах концертів для різних інструментів Антоніо Вівальді, Алессандро Марчелло, Бенедетто Марчелло, Джузеппе Тореллі, Георга Філіпа Телемана. Особливими для композитора були концерти Йоганна Ернста IV Саксен-Веймарського, який прожив 18 років, але встиг залишити музичну спадщину, яка налічувала близько двадцяти композицій. З його творами Й. С. Бах познайомився через свого дальнього родича Й. Г. Вальтера - органіста у Гендерівській церкві у Веймарі. Саме з цим містом був пов'язаний перший самотійний творчий період Баха, коли розкрилась його майстерність, насамперед, як композитора-органіста.

Майже за десять років ним була створена велика кількість органних композицій, основними з яких були масштабні поліфонічні цикли (прелюдії і фуги, фантазії і фуги, токати і фуги), окремі прелюдії, фуги, токати, варіації та збірники хоральних прелюдій (обробок). З шести органних концертів Баха п'ять є перекладеннями концертів сучасників, (тільки концерт для органа № 6 Мі бемоль мажор *BWV 597* є оригінальним твором композитора): концерти для органа № 1 Соль мажор *BWV 592* та № 4 До мажор *BWV 595* – перекладення концерту для скрипки Соль мажор та концерту струнних та концерту для скрипки До мажор Йоганна Ернста IV Саксен-Веймарського; концерти для органа № 2 *BWV 593* ля мінор, № 5 ре мінор *BWV 596*, № 3 До мажор *BWV 594* – перекладення концерту № 8 для двох скрипок, струнних та *basso continuo* ля мінор та концерту № 11 для двох скрипок струнних та *basso continuo* ре мінор з циклу «*L'Estro Armonico*» концерту для скрипки, струнних та *basso continuo* *Grosso mogul* Ре мажор А. Вівальді.

Для клавесину соло Бах зробив перекладення концертів для різних інструментальних складів своїх сучасників. Так, з концертного циклу «*L'Estro Armonico*» А. Вівальді перекладенням концерту № 3 для скрипки, струнних та *basso continuo* Соль мажор є концерт для клавесину № 7 Фа

мажор *BWV 978*; а концерту № 9 для скрипки, струнних та *basso continuo* Ре мажор – концерт для клавесину № 1 Ре мажор *BWV 972*; концерту № 12 для скрипки, струнних та *basso continuo* Мі мажор – концерт для клавесину № 5 До мажор *BWV 976*. З окремих концертів А. Вівальді перекладенням концерту № 7 *op. 8* для скрипки, струнних та *basso continuo* Соль мажор є концерт для клавесину № 2 Соль мажор *BWV 973*; концерту для струнних та *basso continuo* соль мінор – концерт для клавесину № 4 соль мінор *BWV 975*; концерту для скрипки, струнних та *basso continuo* Сі бемоль мажор – концерт для клавесину № 9 Соль мажор *BWV 980*;

З творів інших композиторів перекладенням концерту для гобоя та струнних ре мінор А. Марчелло є концерт для клавесину ре мінор № 3 *BWV 974*; *concerto grosso* № 2 *op. 1* мі мінор Б. Марчелло – концерт для клавесину № 10 до мінор *BWV 981*; концерту для скрипки сі мінор Дж. Тореллі - концерт для клавесину № 8 сі мінор *BWV 979*; концерту для блок-флейти, струнних та *basso continuo* соль мінор Г. Ф. Телемана – концерт для клавесину № 14 соль мінор *BWV 985*.

Окремо треба виділити перекладення Бахом інструментальних концертів Й. Ернста IV Саксен-Веймарського. Так, серед цих опусів перекладенням концерту № 1 *op. 1* Сі бемоль мажор є концерт для клавесину № 11 Сі бемоль мажор *BWV 982*; концерту для гобою соль мінор – концерт для клавесину № 12 соль мінор *BWV 983*; концерту для скрипки До мажор – концерт для клавесину № 13 До мажор *BWV 984*; концерту № 4 *op. 1* ре мінор – концерт для клавесину № 16 ре мінор *BWV 987*;

Транскрипції концертів для органа і клавесину були здійснені в період 1713-1714-го років. Водночас композитор паралельно удосконалював майстерність композиції для цих двох інструментів, що вплинуло на технологічну сторону самого процесу перекладень. Крім того, як бачимо з поданого переліку, разом зі зміною інструментального складу та солуючого інструменту, часто змінювалася і тональність твору. Це свідчить, що Бах підходив до вирішення завдання комплексно, враховуючи конструкцію

інструментів, його тембральні й аплікатурні особливості, що впливало на агогіку, тематичну побудову поліфонічних ліній тощо.

Оригінальні концертні твори для соліста/солістів із супроводом створювались композитором вже в період творчої зрілості, коли він почав працювати в Лейпцигу. Впродовж 1730-1740-х років було створено понад двадцять концертів (включаючи клавесинні перекладення власних концертів для інших інструментів). Переважна більшість концертів Баха, призначених не для клавесину, а для інших інструментів, мають ще клавесинний варіант. Зокрема концерт № 1 для клавесину, струнних та *basso continuo* ре мінор *BWV 1052* (1738) – це перекладення концерту для скрипки, струнних та *basso continuo* ре мінор *BWV 1052R* (1730-1734); концерт № 2 для клавесину, струнних та *basso continuo* Мі мажор *BWV 1053* (1738) – перекладення концерту для гобоя, струнних та *basso continuo* Фа мажор *BWV 1053R* (1730-1738); концерт № 4 для клавесину, струнних та *basso continuo* Ля мажор *BWV 1055* (1738) – перекладення концерту для гобоя *d'amore*, струнних та *basso continuo* Ля мажор *BWV 1055R* (1730-1738); концерт № 5 для клавесину, струнних та *basso continuo* фа мінор *BWV 1056* (1738) – перекладення концерту для скрипки, струнних та *basso continuo* соль мінор *BWV 1056R* (1730-1738); концерт № 6 для клавесину, двох флейт, струнних та *basso continuo* Фа мажор *BWV 1057* (1738) – перекладення Бранденбурзького концерту № 4 Соль мажор *BWV 1049* (1719-1720); концерт № 8 для клавесину, скрипки, флейти, струнних та *basso continuo* ля мінор *BWV 1044*; концерт для клавесину, струнних та *basso continuo* ре мінор *BWV 1059* (1738) – перекладення концерту для гобоя, струнних та *basso continuo* ре мінор *BWV 1059R* (1726); концерт № 1 для двох клавесинів, струнних та *basso continuo* до мінор *BWV 1060* (1730-1745) – перекладення концерту для скрипки, гобоя, струнних та *basso continuo* до/ре мінор *BWV 1060R* (1719); концерт № 3 для клавесинів, струнних та *basso continuo* до мінор *BWV 1062* (1736) – перекладення концерту для двох скрипок, струнних та *basso continuo* ре мінор *BWV 1043* (1720); концерт № 2 для трьох клавесинів, струнних та

*basso continuo* До мажор *BWV 1064* (1738-1741) – перекладення концерту для трьох скрипок струнних та *basso continuo* Ре мажор *BWV 1064R* (1738). Серед перекладень концертів для солістів із супроводом треба відзначити ще перекладення концерту № 10 для чотирьох скрипок, віолончелі, струнних та *basso continuo* сі мінор з циклу «*L'Estro Armonico*» А. Вівальді – це бахівський концерт для чотирьох клавесинів, струнних та *basso continuo* ля мінор *BWV 1065* (1730).

При перекладенні для органа та клавесину чужих і власних концертів Й. С. Бах в одних випадках залишав оригінальну тональність, в інших – міняв. Це було пов'язано із виконавським аспектом: аплікатурні особливості гри на органі або клавесині мають свої закономірності та позиції. На відміну від струнних та дерев'яних духових інструментів, органна або клавесинна поліфонічна фактура потребує уваги з точки зору ведення голосів, артикуляційного та динамічного виділення основної тематичної лінії, тому при перекладенні важливо було враховувати аплікатурну та позиційну зручність для виконавця. Й. С. Бах на власному досвіді апробовував усі прийоми та обирав найзручнішу тональність для фактурно-тематичної адаптації концертів. Відтак, від оригіналу тональність відрізняється в концерті для органа № 3, сольних клавесинних концертах №№ 5, 7, 9, 10, концертах для клавесину, струнних та *basso continuo* №№ 2, 5, концерті для клавесину, двох флейт, струнних та *basso continuo* № 6, концертах для двох клавесинів струнних та *basso continuo* №№ 1, 2, концертах для трьох та чотирьох клавесинів струнних та *basso continuo*.

З точки зору перекладення інтерес представляє концерт для двох клавесинів струнних та *basso continuo* до мінор *BWV 1060*. Достеменно невідомо, в якій саме тональності написаний оригінал концерту для гобоя, струнних та *basso continuo* *BWV 1060R* – ре мінор чи до мінор, вважається, що перший варіант було загублено композитором та поновлено через деякий час. У сучасній концертній практиці цей концерт виконується в обох варіантах.

Адекватність музичного матеріалу при зрозумілій відмінності фактурних і виразних можливостей мелодичних (скрипка, гобой) та гармонічних (клавесин, клавикорд, піанофорте та ін.) інструментів у бахівських перекладеннях збережена: незмінна партитура в обох концертах, у клавесинній версії – збереження сольного тематизму із закріпленням його у верхніх голосах обох партій. Питання викликають додаткові поліфонічні голоси введені в концерті для двох клавесинів, але вони є необхідними через різні виразні можливості сольних інструментів у двох творах.

Ідея подвійного концерту полягає у Баха в поліфонічному діалозі двох солюючих інструментів. У цих концертах немає «прими» і «втори», а є дві рівнозначних сольних партії. По-різному ідея діалогу вирішена в повільних других частинах обох концертів. У Концерті для скрипки і гобоя протягом всієї частини зберігається ритмічна компліментарність, що створює особливе конфігураційно-остинатне наповнення і акустико-діалогічний стереоефект. У концерті для двох клавесинів «діалог» відбувається як між солістами, так і всередині кожної сольної партії (за принципом інвенційної поліфонічної техніки).

Зміна тональності в I частині концерту з ре мінору на до мінор свідчить про суто виконавські потреби, пов'язані з її основною темою. При порівнянні початкового мотиву основної теми I частини цілком очевидно, що позиційно до мінор набагато зручніший ніж ре мінор. Ймовірно, Бах керувався суто практичними інтересами, для його часу це було досить характерно, оскільки композитори були також виконавцями і добре знали і орієнтувались у виконавських завданнях. Зміна тональності в II частині (відповідно з Фа мажору на Мі бемоль мажор) відбувається в рамках тональної драматургії всього концертного циклу та суттєво не впливає на вирішення виконавських завдань, хоча деякі мелодичні звороти набагато зручніші для виконання саме в цій тональності. Найбільш виразним прикладом адаптованого в іншій тональності тематизму є основна тема III частини: розгорнута, мелодично та

ритмічно розвинута в тональності до мінор вона вкладається в декілька зручних позицій.

Слід сказати про виконавську складність, що стосується продовжених на кілька тактів звуків. Якщо у скрипки та гобоя якість атаки, продовження та завершення звуку залежить повністю від виконавців, то від клавесиніста залежить тільки атака звуку. Таким чином, змінюється сам принцип інтонування. При двох ідентичних нотних текстах, призначених для різних інструментальних складів, вирішуються також різні виконавські завдання. Через застосування різних інструментів виникають різні побутування тексту у виконавській практиці, різна музично-інтонаційна виразність тощо.

Впродовж всієї творчості перекладення були для Й. С. Баха повсякденною роботою, і на прикладі чисельних творів можна цілком зрозуміти технологію цього процесу. Але будучи перш за все практиком композитор не залишив, на жаль, жодного посібника з практичними вказівками та порадами. Проте повноцінними практичними посібниками з вивчення техніки та прийомів музичного перекладення можна вважати його партитури та клавіри.

Можна впевнено стверджувати, що перекладення Й. С. Баха стали взірцем цього типу композиції загалом. Крім того, завдяки перекладенням великого композитора було збережено чимало світових шедеврів. Наприклад, при ідентифікації творів А. Вівальді, віднайдених у монастирі П'ємонта в 1926 році, дослідники користувались відомими бахівськими перекладеннями його концертів. І сьогодні існує майже необмежене поле для подальших досліджень щодо вивчення технології бахівської музики.

### **3.2. Ранньокласичні зразки концерту для клавіру: специфіка жанрової моделі**

В творчості композиторів кінця XVII – першої половини XVIII ст. жанр клавірної концерту формувався поступово. Клавір (клавесин) як складова

оркестру чи ансамблю у великих інструментальних жанрах мав функцію *continuo*. В концертах італійських композиторів А. Вівальді, А. Кореллі, Дж. Тореллі, А. Страделли клавесин виконував надважливу керівну роль під час виконання творів: як диригент, який тримав та змінював темп, рухаючи форму; як інструмент, що посилює басовий голос; як інструмент, що надає гармонічну підтримку та зв'язує фактурні лінії. Але до Баха в концертах для сольних інструментів (або декількох сольних інструментів) клавесину звичайно не доручали сольної функції.

Наприклад, **Антоніо Вівальді** використовував в якості сольних різноманітні інструменти. В нього є концерти для одної, двох, трьох або чотирьох скрипок, для одного, двох або трьох альтів, для одної, двох або трьох віолончелей, для флейти (блокфлейти) або двох флейт, для шалюмо або двох шалюмо, для гобою або двох гобоїв, для фагота, для двох валторн, для труби або двох труб, для мандоліни або двох мандолін, для віоли *d'amor*, для лютні. Всі ці інструменти також зустрічаються в різноманітних комбінаціях. Проте клавесин не застосовувався композитором у концертах як сольний інструмент, крім концерту для трьох скрипок, гобоя, двох флейт, двох альтів, двох шалюмо, двох віолончелей, двох клавесинів, струнних та *basso-continuo* До мажор *RV 555*.

Загалом доробку А. Вівальді у галузі інструментального концерту дослідники дають дуже високу оцінку: «В інструментальній композиторській практиці бароко почали формуватись норми та формотворчі закономірності концертної музики: з'являються нові форми музикування (концертування). Вівальді вніс колосальний внесок в цей процес, оскільки в його концертах для різних інструментів та комбінацій інструментів він знаходив оптимальні співвідношення звукової форми з логікою музичного розвитку твору, оптимальний баланс солістів та оркестру (ансамблю), закономірності для досягнення цілісності концертної форми» [80, с. 50]. Природно, що для Вівальді, який був скрипалем-віртуозом, сольними мали бути т. зв. мелодичні інструменти, а клавесину, зважаючи на його гармонічну природу, він доручав

виконання інших функцій, зовсім виключаючи кантиленні властивості (як, наприклад, у скрипки або флейти).

Італійці **А. Кореллі** та **Дж. Тореллі** розвинули жанр *concerto-grosso*: в творчості обох панує саме великий концерт, про що свідчать назви творів. Але серед них є і *concerto da camera* - це вказує на те, що типи формування концертного жанру не було регламентовано: інструментальний склад міг коливатись від 4-5 інструментів до понад десяти. Цікаво відзначити відмінність композиції концертних циклів у названих композиторів. Якщо у Дж. Тореллі в Бранденбурзьких концертах *op. 6* та *concerti grossi op. 5* і *op. 8* переважає тричастинний (в якому частини розміщуються за темповим принципом швидко – повільно – швидко) або чотиричастинний (в якому частини розміщуються за темповим принципом повільно – швидко – повільно – швидко) цикл, то в *concerti grossi op. 6* А. Кореллі зустрічається багаточастинність циклів – від п'яти до десяти. Жанрові витоки цих творів також різноманітні: останні концерти кореллівського опусу мають риси оркестрової сюїти, що складається з традиційних танців: алеманди, куранти, гавоту, менуету, сарабанди, жиги.

В німецькій / англійській музиці зразком барокового концерту є *concerti grossi* та концерти для органа, струнних та *basso-continuo* **Георга Фрідріха Генделя**. Основні оркестрові та концертні твори композитор написав після 1830 року, вони презентують і творчий метод, і в той самий час є своєрідною ретроспективою його творчості. Майже в усіх 23 концертах для органа з оркестром Генделя є перероблений музичний матеріал (частково або повний) з ранніх його творів або творів, які він писав паралельно (*concerti grossi*, інші інструментальні концерти, тріо-сонати, арії та увертюри з опер та ораторій, інших інструментальних та вокальних творів). Причому переробляв митець музичний матеріал кілька разів, тобто часто один і той самий тематичний матеріал варіюється та інструментально трансформується в різних творах. Наприклад, III частина концерту для органа з оркестром *op. 7* № 4 ре мінор *HWV 309* побудована на темі, яка зустрічається в опері «Вірний

пастух», у II частині *concerto grosso op. 3 № 6 HWV 317*, у VI частині сюїти для клавесину № 3 *HWV 428* та у вправах для клавесину *HWV 495*. Щодо будови творів треба відзначити, що всі органні концерти мають багаточастинну композиційну основу – від 4 до 6 частин.

Для клавесину соло композитор написав єдиний концерт та Анданте Соль мажор *HWV 487*. Поряд із органними опусами, цей генделівський концерт можна розглядати у якості наочного прикладу авторського «самоцитування»: в основу I частини твору покладена тема з опери «Сципійон» *HWV 20*, а тематизм II частини засновується на матеріалі II частини його *Concerto grosso op. 3 № 4* Фа мажор.

Невелику частку займають клавірні концерти і серед майже 170 концертів *Георга Філіппа Телемана*. Серед них: шість концертів для клавесину та флейти траверсо, шість концертів для флейти, клавесину та *basso continuo* та один концерт для клавесину соло сі мінор. Композитор (як і його сучасники) вважав клавесин оркестровим/ансамблевим інструментом, наділяючи його такими самими функціями, що і А. Вівальді в своїх інструментальних концертах. У циклі концертів (дуетів) для клавесину та флейти траверсо він спирається на той самий принцип: мелодично-кантиленна роль майже цілком належить флейті, а клавесину доручено контрапунктичні лінії в поліфонічній фактурі. В циклі концертів для флейти, клавесину та *basso continuo* клавесину ще виконує функцію *double баса*.

Сольний клавесинний концерт сі мінор Г.Ф. Телемана представляє собою тричастинний цикл, контраст в якому досягається завдяки використанню лютневого регістру в II частині. Музика відрізняється зображальністю як у французьких клавесиністів. Але це не просто наслідування, а живописна організація звукового простору: дослідники відзначають, що «”опис кольорового органу або кольорового клавесину” – це не стільки прямий перевід звуку в колір, скільки слідування поетологічним установкам про гармонію мистецтв (поезії, живопису та музики) та їхньої взаємодоповнюваності» [87, с. 28].

На індивідуальному стилі митця позначились перипетії його творчого шляху. Так, Телеман розпочав свою професійну кар'єру в капелі польського містечка Зорау (Жири), яке тоді було частиною німецьких земель, де він познайомився з польською музикою (переважно міським фольклором), що наклало відбиток на мелодизм його творів. Прояву екзотичних інтонацій в музиці композитора сприяла також служба в Гамбурзі – найбільшому північному порту Німеччини. В інструментальних концертах митця ці властивості його творчого почерку загалом не проявились, але в творах, написаних спеціально для певних заходів (наприклад, «Застольна музика»), можна почути незвичні інтонації, народні наспіви, характерні лади тощо.

Інструментальні жанри того часу значно розширились та вдосконалились завдяки популярності концертного та салонного музикування. Жанри клавірної музики призначались для значного за кількістю та різноманітного інструментарію: від інструментів сімейства струнних щипкових клавірних (клавесин, клавикорд, спінет, верджинел, клавіцитерій тощо) та органів з духовим принципом звуковидобування до різновидів струнних клавірних інструментів з ударною механікою, які набували все більшої популярності. Однак не всі композитори барокової доби схилились до їх широкого використання. Це було пов'язано з вимогами музичної риторики, яка, в свою чергу, зумовлювала застосування певної агогіки музичного висловлювання та відповідних прийомів гри, які менш виразно можна було відтворити на інструментах з молоточковими механізмами. Яскравим прикладом цього була творчість Й. С. Баха.

Й. С. Бах користувався риторичними фігурами, які мали конкретний зміст у конкретних творах. Його хорали є своєрідним каталогом всіх відомих на той час мелодично-риторичних фігур, кожна з яких в певному контексті мала певну змістовну функцію. Одне з перших ґрунтовних досліджень у цьому напрямку здійснив Б. Яворський, який довів, що «всі мотиви, які тоді використовувались, мали точний смисл, але були звичайного походження, а

не штучного, – як спадок народної творчості, закарбованого в григоріанській монодії, а потім в її переробці – у протестантському хоралі» [90, с. 14].

Й. С. Бах володів всіма відомими на той час інструментами, віддаючи перевагу органу та клавесину (виходячи з роду його професійної діяльності впродовж кар'єри). Проте вже існуючи тоді клавішні інструменти з ударною механікою не користувались прихильністю композитора. Причиною було те, що «основна естетична відмінність цих інструментів полягала в тому, що фортепіано – інструмент динамічний, а клавесин риторичний. Й. С. Бах навряд чи міг полюбити фортепіано, і дивувався інструменту Зільбермана саме тому, що цей новий інструмент був обмежений щодо відтворення риторики. А в творчості Баха мистецтво риторики сягає свого піку» [75].

Різноманітність конструкцій клавішних інструментів із щипковою механікою дозволяла композиторам урізноманітнити музичні твори, прикрасити їх різними відтінками звучань. У XVIII столітті інструментарій надавав у цьому багатство можливостей, у ньому панував такий дух змагання, який не потребував перемоги. Музиканти керувались почуттям *curiosité* – зацікавленості, допитливості, однак віртуози прагнули різноманітних динамічних можливостей, який міг надати великий інструмент. У зв'язку з цим зауважується, що «основним недоліком клавесину було те, що динаміку (гучність або м'якість) кожної ноти неможна було контролювати. Це означало, що композитори не могли належним чином своєю музикою викликати відповідні емоції. Клавікорд був спрямований на усунення цього недоліку. Хоча він і був щипковим, струна могла вібрувати, поки натиснута клавіша. В результаті виконавці могли контролювати гучність інструменту. Клавікорд був більш досконалим та набув неабиякої популярності, проте мав свої недоліки. Його звучання було ніжним, що дозволяло музикантам досягти тонкої виразності, проте за гучністю він поступався клавесину, тому не використовувався у великих залах та разом з великими ансамблями» [211].

Історія тріумфальної ходи фортепіано починається наприкінці XVII ст., коли Бартоломео Крістофі, будучи на службі родини Медичі, запропонував інструмент з альтернативним способом звуковидобування. Пристосувавши молоток (маленьке кільце зі свинячою шкірою), який ударяв по клавіші та повертався у своє вихідне положення, Крістофорі тим самим вирішив фундаментальну проблему конструкції клавесину та клавікорду. Звичайно струни інструменту *Gravecembalo col piano e forte* – так було названо інструмент, за яким згодом закріпилась скорочена назва *pianoforte*, були тонкішими за струни сучасного фортепіано. Й. С. Бах знав інструмент Г. Зільбермана, у якого ідея *hammer'a* отримала подальший розвиток. Цьому майстру покровительствував сам король Пруссії Фрідріх Великий, який у цьому інструменті цінував «здатність співати тихо, виражати інтимні почуття, на відміну від помпезних клавесинів» [75].

Творчість синів Й. С. Баха, які продовжили ремесло свого батька, припала на середину та другу половину XVIII ст. – період, пов'язаний із завершенням епохи бароко, зародженням та розвитком класицизму. П'ятеро синів стали музикантами, четверо з яких – відомими композиторами. Всіх спіткала різна доля (в тому числі творча), але кожен з них тією чи іншою мірою та обсягом залишив творчий спадок, що вплинув на подальший розвиток європейського музичного мистецтва. Троє старших синів були народжені в шлюбі з Марією Барбарою у Веймарі, двоє молодших (включаючи наймолодшого Йоганна Готфріда, який не дожив до 24 років) були дітьми Йоганна Себастьяна та Анни Магдалени. Всі вони з раннього дитинства навчались музиці в батька, тому своєю майстерністю завдячують своєму походженню. Життєві шляхи синів Й. С. Баха мають цікаву та розгалужену географію, з чого витікають особливості творчості кожного з них, в т. ч. і їх уподобання щодо тих чи інших музичних інструментів (особливо клавішних).

Професійна кар'єра найстаршого сина **Вільгельма Фрідемана Баха** була пов'язана з Дрезденом і Галле (через це його називають Галльським

Бахом), де він, віртуозно володіючи грою на органі, займав посади органіста. За життя Вільгельм Фрідеман отримав репутацію найповажнішого та найосвіченішого музиканта своєї доби, проте його доля була найскладнішою серед усіх братів. Вважається, що улюблений син великого композитора, для якого спеціально було написано перший том «Добре темперованого клавіра», не виправдав надій батька. Однак і нині залишаються невідомими деякі факти його біографії та ті чи інші події життя, отже, щодо цього питання складно дійти певного висновку.

Каталогізація творчості В. Ф. Баха ускладнюється через те, що багато його творів втрачено, зокрема через те, що композитор не мав звички їх записувати. Він був неперевершеним імпровізатором, і деякі композиції народжувались прямо на під час виступу. Досконало володіючи грою на органі та клавесині, старший син Й. С. Баха віддавав більшу перевагу клавесину (можливо, піанофорте), створивши для цього інструменту багато творів різних жанрів: полонези, концерти, сонати, фантазії. Звертаючись до відомого на сьогодні музичного спадку, переконуємося, що йому притаманна жанрова різноманітність – від інструментальних сольних п'єс до хорових кантат. Із збережених та ідентифікованих клавірних концертів відомі два подвійних (для двох клавесинів з оркестром Мі бемоль мажор та для двох клавірів Фа мажор) та п'ять сольних (для клавесину та струнних - ля мінор, Ре мажор, Фа мажор, фа мінор і для клавіру / піанофорте та струнних мі мінор). З них цікаво порівняти концерти для двох клавірів Фа мажор і концерт для клавесину та струнних ля мінор з точки зору формотворення, типу та якості розвитку тематизму, стилістики та фактурних прийомів.

Концерт для двох клавірів Фа мажор В. Ф. Баха був написаний без оркестрового або ансамблевого супроводу, що в першій половині XVIII ст. було традиційною концертною формою. І частина – старовинна двочастинна репризна форма, другий розділ якої є періодом розробкового типу. В розвитку тематизму переважає імітаційна та канонічно-імітаційна фактура, сам тематизм вже не барокового складу, однак у його розвитку зустрічаються

традиційні барокові прийоми мелодичного типу. II частина написана у двочастинній формі, вона контрастна за тематизмом, але сам тип і стилістика виходить з барокових безкінечних мелодій, тому контрастом тут є інше інтонаційне ядро. Проте теми першого та другого розділів розвиваються за принципом проростання, мають багато спільних інтонацій, тому відносно одна одної не контрастують. В повільній частині також зберігається імітаційна та канонічно-імітаційна фактура. III частина – старовинна двочастинна форма, де другий розділ – це період розробкового типу. При збереженні імітаційної фактури, розвиток тематизму має більш імпровізаційний характер зі вставками фантазійних епізодів.

I частина концерту для клавесину та струнних ля мінор побудована в старовинній сонатній формі. Відмінним тут є наявність двох різних тем в оркестрі та у соліста: оркестрова тема є основною (головною), імпровізаційна тема у соліста складається з пасажів, арпеджіо та інших фігурацій. Проте співвідношення партій соліста та оркестру в подальшому розвитку інтонаційно перетинаються, мотиви проникають з одних фактурних шарів у інші, в тематизмі багато секвенційно-імітаційного розвитку. II частина має рондальну структуру: основна тема проводиться три рази в основній тональності Фа мажор спочатку в оркестрі, потім у соліста. Епізоди імпровізаційного характеру є розвитком основного тематизму і не контрастують йому. Після третього проведення теми настає досить розгорнута кода, на що вказує заключний тип тематизму. III частина з елементами рондальної структури з має більш вільне трактування форми (порівняно з формою II частини). Розвиток побудований на основних мотивах, які є основою секвенційно-імітаційного руху та влітаються в імпровізаційні епізоди.

На прикладі двох концертів спостерігаємо, що В. Ф. Бах активно використовує імпровізаційне начало у тематичному розвитку, функцію якого переважно покладено на солюючі партії. Структури його концертів різноманітні: старовинні двочастинні та сонатні форми, рондальні та вільні за

своєю побудовою. Тематизм за типом і стилістикою відходить від традиційних барокових мелодій, але зберігається бароковий тип мелодичного розвитку, те ж стосується фактури, яка насичена канонічно-імітаційними та секвенційно-імітаційними прийомами. Отже, концертні форми композитора є яскравим прикладом жанру перехідного періоду від бароко до раннього класицизму.

Жанр клавірного концерту в спадщині старших синів Баха відіграє одну з провідних ролей в еволюції їх творчості, презентуючи в творчості кожного ранній, середній або пізній період музичного класицизму. Твори старшого сина Вільгельма Фрідемана – це перехідний період від пізнього бароко до раннього класицизму, причому в його музиці цікаво поєднується класичний тип тематизму та барокові принципи його розвитку.

Найвпливовішим музикантом був другий син композитора *Карл Філіпп Емануель Бах*, якого ще називають Берлінським (або Гамбурзьким) Бахом. Він тридцять років присвятив службі в придворній капелі Фрідріха Великого, створивши велику кількість різноманітних за жанрами хорових, вокальних та інструментальних творів. Музика К. Ф. Е. Баха теж має вплив барокових традицій, в його концертах також зустрічаються старовинні форми, але він сам є одним з засновників музичного сентименталізму, який розвивався в руслі раннього класицизму. Композитор вів педагогічну діяльність, маючи авторитет серед відомих музикантів свого часу та своїх видатних учнів, створив методичний посібник для виконавців «Досвід правильного способу гри на клавирі» [17, с. 169], що здійснив вплив на педагогічні методики М. Клементі та Й. Б. Крамера.

У клавірній творчості сини Баха користувались різноманітними можливостями сучасного інструментарію. Незважаючи на те, що в кожного був у пріоритеті певний інструмент, вони також писали і для інших клавірних (як із щипковою, так і з ударною механікою). Через більші кантиленні можливості К. Ф. Е. Бах віддавав перевагу клавикорду та піанофорте (про що свідчить перший біограф Й. С. Баха Й. Н. Форкель [139,

с. 111]), проте гучність звуку в цих інструментів була слабкіша за клавесин, тому, скоріш за все, в концертних формах композитор використовував клавесин та піанофорте. Композитором створено близько 60 концертів, в основному, для клавіру. Серед них також зустрічаються два подвійних концерти: для двох клавесинів та оркестру Фа мажор *Wq 46*, для клавесину, піанофорте та оркестру Мі бемоль мажор *Wq 47*; десять потрійних концертів: для клавіру, двох валторн, струнних та литавр Ре мажор *H 414 (Wq 11)*, для клавіру, струнних, двох валторн та *basso continuo* Соль мажор *Wq 44*, для клавіру, струнних, двох валторн та *basso continuo* Мі бемоль мажор *H 446 (Wq 35)*, для клавіру, струнних, двох валторн та *basso continuo* Ре мажор *H 478 (Wq 45)* та шість «Гамбурзьких» концертів: № 1 для клавіру, струнних, двох валторн та *basso continuo* Фа мажор *Wq 43/1 (H 471)*, № 2 для клавіру, струнних, двох валторн та *basso continuo* Ре мажор *Wq 43/2 (H 472)*, № 3 для клавіру, струнних, двох валторн та *basso continuo* Мі бемоль мажор *Wq 43/3 (H 473)*, № 4 для клавіру, струнних, двох валторн та *basso continuo* до мінор *Wq 43/4 (H 474)*, № 5 для клавіру, струнних, двох валторн та *basso continuo* Соль мажор *Wq 43/5 (H 475)*, № 6 для клавіру, струнних, двох валторн та *basso continuo* До мажор *Wq 43/6*. Також є один концерт для клавіру соло Ре мажор *Wq 112/ 1 (H 190)*

Концерти, зокрема за участі клавесину та піанофорте, К. Ф. Е. Бах писав впродовж життя. Виходячи з того, що композитор ввів піанофорте у концертний склад, його концертну спадщину можна назвати експериментальною. Наприклад, концерти для клавіру та струнних Ре мажор *H 416 (Wq 13)* та ре мінор *H 425 (Wq 22)* передбачають їх виконання для солюючої флейти (певно, для Фрідріха Великого, який був флейтистом-віртуозом, у якого композитор знаходився на службі тридцять років), можливо, арфи (яка має «холодний» тембр, як і флейта). Близько сорока концертів для клавіру та струнних також передбачають варіантність виконання – на клавесині або піанофорте.

Одним з найцікавіших є концерт для клавесину, піанofорте та оркестру Мі бемоль мажор *Wq 47* (1788) - останній концертний опус композитора, в якому він поєднує два протилежних (за принципом звуковидобування) солюючих інструменти – зі щипковою та ударною механікою. I частина написана в сонатній формі, II – у тричастинній, III – у сонатній. У ансамблевому співвідношенні солістів використовуються різноманітні прийоми: досказування (продовження мелодичної лінії), дует у консонуючий інтервал (з мотивними варіантами), підголоскова фактура, імітація. В регістровому діапазоні (незважаючи на ширші можливості) мелодичні лінії у піанofорте нижче за регістром, ніж мелодичні лінії клавесину. Але, якщо в I частині це яскраво не виражено, то в II і III це є закономірністю. Якщо зустрічаються дуетні пасажі або арпеджіо, то у клавесина, як правило, це початкові фрази, що подані у висхідному русі, у піанofорте – у низхідному.

Можна сказати, що цей концерт увібрав всі прийоми концертно-дуетного виконавства, які К. Ф. Е Бах винайшов впродовж всієї практики написання концертів для різних інструментів. Твір не тільки узагальнює ці прийоми, а й підкреслює ідею різності тембрових та кантиленних можливостей інструментів. Переважне використання високого регістру у клавесина та середнього у піанofорте (особливо у II та III частинах) свідчить про принципово різний підхід композитора до їх ролі в ансамблі. Більш кантиленні можливості піанofорте у регістровому вираженні наближені до тембру людського голосу, а яскравий, відділений один від одного дзвінкий звук клавесину регістрово йому контрастує.

Концерт для клавесину та струнних ре мінор *Wq 23* написаний у 1748 році в Потсдамі. Це період початку творчої зрілості композитора, коли ще відчувається вплив вчителів (у т. ч. його батька), але вже формується власний почерк та стиль. Класичні принципи композиції тоді ще не були відпрацьовані, музичне мистецтво знаходилося на шляху до появи усталених композиційних форм та принципів, і творчість композиторів середини XVIII ст. (у т. ч. німецьких) вкладалась в русло тих процесів, результатом

яких стало виникнення класичної сонатної та концертної форми (а також сонатно-симфонічного циклу загалом). Отже, I частина концерту не порушує ustalених норм – це старовинна сонатна форма двочастинної структури, де цікавим є тональний план: ре мінор – соль мінор – ля мінор – До мажор – ре мінор. Цей принцип зберігається й надалі: II частина – має старовинну двочастинну з періодом типу розгортання, а III – старовинну сонатну форму.

Тематизм тяжіє до типу «вівальдівської» мелодики, пісенні та танцювальні жанрові джерела використовуються опосередковано, на відміну від «скарлаттівської», в сонатах якого яскраво проявляється жанрова здебільшого танцювальна основа. В своєму концерті Бах втілює ідею інтонаційного об'єднання: в основних темах переважає широка інтерваліка (більше октави), чіткий пунктирний ритм, акцент на першій долі. Щільна клавесинна фактура підкреслює героїко-патетичний характер музики.

Клавірні концерти К. Ф. Е. Баха виконувались як на клавесині, так і на піанофорте, які з легкістю могли бути замінені й іншими інструментами, що доводить гнучкість підходу композиторів до виконавських питань та інструментального різноманіття тієї доби. У формотворенні «гамбурзький» Бах одним з перших запропонував контрастні головну та побічну партії [93, с. 126]. Можливість існування музичних творів у різних інструментальних версіях навало поштовх до розвитку та подальших експериментів, а отже, композитори із задоволенням робили перекладення своїх концертів для різних солістів та ансамблевих/оркестрових складів. Концерти К. Ф. Е. Баха підтверджують тезу про концертність як «вікно можливостей» для багатьох виконавців.

Ранній класичний концерт (зокрема, клавірний) розвивався в Німеччині та Австрії не тільки завдяки німецьким та австрійським музикантам, а й вихідцям з інших країн. Так, загальна картина, в якому еволюціонує жанр, має багатонаціональну складову, насамперед через те, що на той час багато європейських країн входили до наддержавного союзу Священної Римської імперії, а взаємовплив їхніх національних традицій, культурні та мовні

запозичення рухали розвиток мистецтва. Після послаблення імперії в результаті тридцятилітньої війни багато земель відокремилися, і на межі XVI–XVII ст. залишилась більшість німецьких, австрійських, чеських осередків, деякі польські, французькі райони. Але не тільки музиканти цих країн будували професійну кар'єру в Австрії та Німеччині, з інших кутків Європи їхали музиканти, щоб здобути тут славу.

Творчість віденського композитора *Георга Крістофа Вагензейля* стала підґрунтям для формування віденського музичного класицизму задовго до появи класичних форм Й. Гайдна. Деякі гайднівські концерти мають невизначене авторство, і часто їх автором вважають Вагензейля (наприклад, концерт До мажор *Hob XVIII:5* та фортепіанне тріо Фа мажор *Hob XV:40*). Молоді Й. Гайдн та В. А. Моцарт були добре знайомі з творами цього композитора та відчували вплив його музики. Г. Ф. Вагензейль займав достойне положення у Відні – був органістом приватної каплиці імператриці та придворним клавесиністом, мав привілеї вести закордонну гастрольну діяльність, він часто відвідував Італію, згодом отримав право видавати власну музику. Після завершення виконавської кар'єри (через подагру лівої руки) Вагензейль займався викладацькою діяльністю. Вважається, що його методика була прогресивною, на уроках він використовував твори Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя, прищеплюючи учням досконалий естетичний смак.

Створюючи клавірні концерти, Г. К. Вагензейль не переслідував мету їх виконання на великих сценах, скоріше це були твори для салонного або домашнього музикування. Проте його концертні жанри різноманітні за складом солюючих інструментів, серед яких є клавесин, орган, піанофорте, флейта, тромбон. Клавірні концерти становлять більшість його концертних опусів: це концерт для піанофорте, скрипки та струнних Ля мажор *WV 325*, шість концертів для клавесину / органу та струнних, шість концертів для органа та струнних, концерт для чотирьох клавесинів До мажор.

Вище зазначалось, що в розвитку класичних жанрів у XVIII ст. велику роль відіграла діяльність т. зв. «мангеймської» школи. Розквіт мангеймського

оркестру був пов'язаний з творчістю чеського композитора та скрипаля **Яна Стаміца**. В Мангейм він потрапив у молодому віці, але слава неперевершеного виконавця-віртуоза швидко поширилась та сприяла його стрімкій професійній кар'єрі: «Визначну роль в долі Мангеймського оркестру відіграла особистість Яна Стаміца – яскравого представника “переломного часу”. Він прибув у 1742 році у розпорядження курфюрста в якості віртуоза. Вже з 1743 року йому було значно підвищено заробітну платню, що було рідкістю, а ще через два роки композитора було призначено концертмейстером і директором Камерної музики. Я. Стаміц був найбільш високооплачуваним музикантом Мангейма» [36, с. 127].

Отже, Стаміц є головою композиторської школи, ознакою якої була особлива виконавська манера, адже саме в його музиці сформувався віртуозний концертний стиль нового типу. Представник відомої династії чеських музикантів, як скрипаль в своїй композиторській творчості він віддавав перевагу мелодичним сольним інструментам. На початку кар'єри в Мангеймській капелі Я. Стаміц отримав славу саме як виконавець, і тільки згодом – як композитор. Головне значення «мангеймської» школи в історії музики полягало в тому, що її композитори, наслідуючи Я. Стаміцу, підготували розквіт класицизму у Відні. Починаючи з середини XVIII – до початку XIX ст., їх діяльність сприймається перехідною ланкою від бароко до класицизму, а згодом і до романтизму.

Концертні форми, які використовував Я. Стаміц, різноманітні, в оркестрі під його керуванням налічувалось 30 струнних інструментів та парні духові: дві флейти, два гобоя, два кларнета, два фагота, від двох до чотирьох валторн, дві труби та литаври. Всі оркестранти капели були першокласними музикантами, вони ж були першими виконавцями його інструментальних творів, серед яких були концерти для скрипки, альту, кларнета, флейти, труби, серед клавірних концертів – п'ять концертів для клавесину/піанофорте та оркестру та шість концертів для органа з оркестром.

Мангеймська капела в другій половині XVIII ст. дійшла свого розквіту, цьому також сприяли сини Я. Стаміца Антон та Карл, в творчості яких продовжився розвиток концертного жанру (зокрема А. Стаміц - автор п'яти концертів для піанофорте з оркестром).

### **3.3. Розвиток клавірного концерту в середині – другій половині XVIII століття**

Композитори наступного покоління були переважно представниками музичного класицизму, хоча перехідний період від бароко продовжувався тривалий час, а його риси мали вплив і на класичні зразки музичних творів. Наприклад, Й. Гайдн часто використовував старовинну сонатну та концертну форми, він та інші композитори його покоління також залишались під впливом барокових принципів в розвитку тематизму.

Молодші діти Й. С. Баха (від шлюбу з А. М. Бах), які мали вікову розбіжність зі старшими понад двадцять років, жили та творили в розквіт європейського класицизму. *Йоганна Крістофа Фрідріха* називають Бюккенбургзьким Бахом. Незважаючи на те, що музичні уподобання та стилістика його творчості були підкорені орієнтованому на італійську оперу художньому смаку графа Вільгельма Шаумбург-Ліппе, митець зберіг музичні традиції родини Бахів та залишив велику спадщину різноманітних за жанрами творів.

Творчу спадщину Й. К. Ф. Баха спіткала складна доля, велика її частина була знищена під час бомбардування Берліну в 1945 році. Проте твори, які залишились, свідчать про жанрову різноманітність: ораторії, кантати, симфонії, сонати, ансамблі, концерти. З концертних форм залишились тільки ті, що призначались для клавіру, у т.ч. шість «Лондонських» концертів для клавіру: № 1 Соль мажор *BR-JCFB C 31*, № 2 Фа мажор *BR-JCFB C 32*, № 3 ре мінор *BR-JCFB C 33*, № 4 Мі бемоль мажор *BR-JCFB C 34*, № 5 Сі бемоль мажор *BR-JCFB C 35*, № 6 До мажор *BR-*

*JCFB C 36*. Крім того, концерти для клавесину: Мі мажор *BR-JCFB C 37*, Фа мажор *BR-JCFB C 40*, Ре мажор *BR-JCFB C 31*, Ля мажор *BR-JCFB C 32*, великий концерт для клавіру та оркестру Мі бемоль мажор *BR-JCFB C 43*, концерт для клавіру та альту Мі бемоль мажор *BR-JCFB C 44*.

Найвідомішим концертом є великий концерт для клавіру та оркестру Мі бемоль мажор *BR-JCFB C 43*, написаний за три роки до смерті Й. К. Ф. Баха, в якому втілилась його майстерність як композитора та виконавця-віртуоза. Твір є яскравим прикладом класичної концертної форми, він великий за обсягом (триває близько 30 хвилин), в ньому представлено метод класицизму, який стандартизує композицію, тональний розвиток, інструментальні особливості (розподіл оркестрових груп у фактурі).

Наймолодший син **Йоганн Крістіан Бах** у своїй професійній кар'єрі відтворив шлях, схожий на генделівський: він попав у Англію через Італію, що і надало підстави називати його Лондонським Бахом. Йоганн Крістіан - єдиний із синів Баха, хто писав опери. Він був одним з композиторів (поряд з Г. Ф. Генделем та Й. Гайдном), який визначив музичний облік та стилістику англійської музики у XVIII ст. Саме з його ім'ям пов'язаний розвиток англійського музичного класицизму.

Серед всіх братів творчість Й. К. Баха найрізноманітніша за жанрами. Він є автором опер, реквієму, кантат, мотетів, інструментальних ансамблів для різних складів, близька сорока симфоній, сольних та камерних сонат, понад тридцяти концертів, більшість з яких написані для клавіру (соло або у супроводі ансамблю або оркестру). З 26 клавірних концертів шість мають варіант для арфи, це перші опуси композитора, враховуючи, що він вчився і у свого батька, і у старшого брата Карла Філіпа Еммануеля. Ще в ранні роки він опанував піанофорте, з яким була пов'язана його подальша професійна кар'єра, а, переїхавши в Лондон, став одним з пропагандистів нового фортепіано.

Одним з ранніх опусів Й. К. Баха для клавіру та струнних є цикл з шести концертів *op. 7*. Показовим з них є концерт № 5 Мі бемоль мажор, в

якому композитор активно використовує альбертієви баси. Це не випадково, адже музика італійських композиторів для нього була взірцем, і роки студіювання в Болонї мали значний вплив на формування його авторського стилю. I частина концерту має класичну сонатну побудову, особливістю тематизму є його діатонічна основа, альтерація виникає переважно лише в модуляціях. Тип мелодики «прозорий», не перевантажений мелодичною фігурацією (в т. ч. хроматикою) – затриманнями, оспівуваннями, камбіатами. З виконавських прийомів часто використовуються репетиції, поступовий ритмічний рівномірний рух, оспівування тризвуків. II частина - двочастинна, де другий розділ є періодом розробкового типу. III частина має риси рондо, проте епізоди можна назвати варіаційним розвитком основної теми. Форма фіналу трактується доволі вільно, незважаючи на те, що він є яскравим представником музичного класицизму. У формотворенні Й. К. Бах не тяжіє до стандартів, якими характеризуються композиції цього стильового напрямку.

Концерт № 1 До мажор *op.* 13 презентує еволюційний розвиток творчості композитора. На відміну від ранніх творів, засоби виразності в першому концерті, який відкриває цей цикл, відрізняється більш розвинутою мелодикою, сміливими інтонаціями, різноманітністю фактурних прийомів. Концерт має в цілому незвичну побудову, він двочастинний, без традиційної середньої повільної частини. I частина – сонатна форма з яскраво вираженим тематичним контрастом між активною головною та витонченою пісенною побічною партіями. II частина також рухлива, має форму рондо. Епізоди контрастують тематично та тонально.

В концертах Й. К. Баха каденції не виписані, виконавець має імпровізувати, користуючись основним тематизмом. З кожним опусом музична мова ускладнюється, твори зрілого періоду переставляють собою викристалізований класичний стиль. Саме клавірні концерти, в яких він удосконалював не тільки композиторську, а власну виконавську майстерність, сприяли еволюційному розвитку авторського почерку

композитора. Вони стали прикладом концертних форм для Й. Гайдна та В. А. Моцарта (в якого було особливе ставлення до молодшого Баха, вважаючи його своїм вчителем та прогресивним композитором сучасності).

Молодші сини Й. С. Баха Йоганн Крістоф Фрідріх та Йоганн Крістіан були представниками класицизму, а їх творча спадщина репрезентує провідні класичні форми: сонати, симфонії, концерти. Щодо уподобань, то кожен з синів Баха віддавав перевагу різним інструментам, хоча використовував у своїй творчості всі наявні на той час. Карл Філіп Еммануель тяжів до клавікорду, проте в концертних формах використовував клавесин та піанофорте, Вільгельм Фрідеман, як органіст і клавесиніст, в своїх концертах використовував переважно клавесин та піанофорте, як і Йоганн Крістоф Фрідріх. Проте інструментальні уподобання Йоганна Крістіана зосередились на новому інструменті фортепіано, якій ставав все більш популярним в Англії. Піддаючись впливу панівного експериментального духу в музиці того часу, всі вони удавалися до різних інструментальних комбінацій та замін, втілюючи завдяки такій різноманітності цікаві творчі ідеї.

Пріоритетні жанри віденського класицизму – симфонія, концерт, соната стали провідними в творчості найстаршого з його засновників – **Йозефа Гайдна**. Крім названих жанрів, Й. Гайдн створив велику кількість ансамблів для різноманітних інструментальних комбінацій – від дуєтів до октетів, а також інструментальні дивертисменти. В юні роки, до служби у князів Естергайзі, він також писав немало інструментальних творів для різних інструментів у різних жанрів. Серед них – ранні дивертисменти (концертино) для клавесину та струнних, які є зменшеною копією форм його майбутніх інструментальних концертів, ансамблі, а також перші симфонії та клавірні сонати.

Майже тридцять років його життя пройшли на службі у відомій капелі славетного, знатного та багатого угорського роду Естергайзі. На службі у П. А. Естергайзі композитор, крім написання музичних творів, виконував багато інших обов'язків, але отримав блискучу школу музиканта. Гайдн з

малку грав на клавесині та скрипці, а на службі в капелі оволодів іншими інструментами (в тому числі улюбленим інструментом князя віолою ді бордоне – баритоном, для якого він написав близько 140 сольних та ансамблевих творів). Уже в юні роки йому часто доручалось керувати оркестром не тільки під час репетицій, а й на концертах.

Склад оркестру не мінявся зі смерті першого капельмейстера Г. Вернера (1766), коли його новий роботодавець М. Й. Естергайзі у 1762 році збільшив кількість музикантів. Тоді капелу було розширено до 22 осіб: оркестр налічував п'ять скрипок, віолончель, контрабас, флейту, два гобоя, два фаготи, дві валторни, орган, у капелі були також співаки-солісти та хористи. Отже, у постійному розпорядженні композитора був оркестр і можливість удосконалювати свою майстерність як оркеструвальника, відточувати форму своїх творів. Таким чином, він досяг того рівню, що дозволив використати його композиторський досвід у затвердженні високих стандартів класичної музичної композиції.

Концерти для клавіру з оркестром Й. Гайдна – цікавий пласт його творчості. З усіх великих клавірних концертів автограф композитора залишився тільки на одному – це концерт Соль мажор *Hob XVIII:4*, 1782. Але його авторство за непрямими ознаками доведено в основному і стосовно решти концертів (наприклад, в автографі концерту До мажор *Hob XVIII:10* (1771) є позначка *Heyden*). Проте є концерти, авторство яких дотепер не визначено: концерт Ре мажор *Hob XVIII:2* (1767), який приписується Б. Галуппі, концерт До мажор *Hob XVIII:5* (1763) - приписується Г. К. Вагензейлю, концерт Фа мажор *Hob XVIII:7* (1766), що є перекладенням фортепіанного тріо *Hob XV:40*, і авторство якого теж приписують Г. К. Вагензейлю, концерти До мажор *Hob XVIII:8* (1766) та Фа мажор (для органа) *Hob deest* приписуються Л. Хофманну.

Майже всі концерти Й. Гайдна для клавіру були написані ним під час служби в князів Естергайзі (крім концерту До мажор *Hob XVIII:1*, 1756 та ранніх дивертисментів – концертино - для клавесину та струнних). Клавірні

концерти та концертино чергуються в часі написання. Цікаво розглянути ансамблеві / оркестрові склади та варіанти сольних інструментів концертів та деяких концертино:

- Концерт До мажор *Hob XVIII:1* (1756) має варіанти: а) для органа, струнних та двох гобоїв, б) для органа, струнних, двох труб и литавр;

- Концерт Ре мажор *Hob XVIII:2* (1767) має варіанти: а) для органа та струнного оркестру, б) для піанofорте, струнних, двох валторн та клавесина *continuo*, в) для фортепіано та струнного оркестру;

- Концерт Фа мажор *Hob XVIII:3* (1765) має варіанти: а) для клавесину та струнних, б) для фортепіано, струнних та 2 валторн, в) для піанofорте, струнних и клавесина *continuo*;

- Концерт Соль мажор *Hob XVIII:4* (1782) має варіанти: а) для піанofорте та струнного оркестру, б) для клавесину, струнних, двох гобоїв та двох валторн, в) для піанofорте, струнних, двох гобоїв, двох валторн и клавесину *continuo*;

- Концерт До мажор *Hob XVIII:5* має варіанти: а) для органа та струнного оркестру, б) для орган та струнного тріо, в) для фортепіано та струнного оркестру;

- Концерт для скрипки, органа та струнних Фа мажор *Hob XVIII:6* (1766) має варіанти: а) для скрипки, клавесину та струнного оркестру, б) для скрипки, органа та струнного оркестру, в) для скрипки, піанofорте та струнних;

- Концерт Фа мажор *Hob XVIII:7* (1766) має варіанти: а) для органа та струнного тріо, б) для органа та струнного оркестру;

- Концерт До мажор *Hob XVIII:8* (1766) має варіанти: а) для органа та струнних, б) для органа, струнного тріо, двох труб та литавр, в) для органа та великого оркестру;

- Концерт Соль мажор *Hob XVIII:9* (1767) написаний для клавесину та струнного оркестру,

- Концерт До мажор *Hob XVIII:10* (1771) має варіанти: а) для органа та струнного оркестру, б) для органа та струнного тріо;

- Концерт Ре мажор *Hob XVIII:11* (1782) має варіанти: а) для клавесину та великого оркестру, б) для піанofорте та великого оркестру, в) для піанofорте, струнних та клавесина *continuo*;

- Концертино Фа мажор *Hob XVIII:F2* має варіанти: а) для клавесину та струнного тріо, б) для органа та струнного тріо, в) для піанofорте та струнного тріо.

Концерти Фа мажор *Hob deest*, Фа мажор *Hob XVIII:F1*, Фа мажор *Hob XVIII:F3* написані для органа та струнного оркестру і в нашій роботі не розглядаються, оскільки орган не відноситься до клавірних інструментів [84, с. 252]. Так само, як і концерт для клавесину та струнного оркестру Соль мажор *Hob XVIII:9* вони існують тільки в одному варіанті. З інших концертних форм для клавірних інструментів у Й. Гадна:

- Дивертисмент (концертино) До мажор *Hob XIV:3* має варіанти: а) для клавесину та струнних, б) для піанofорте та струнних;

- Дивертисмент (концертино) До мажор *Hob XIV:4* має варіанти: а) для клавесину та струнних, б) для піанofорте та струнних;

- Дивертисмент (концертино) До мажор *Hob XIV:11* має варіанти: а) для клавесину та струнних, б) для піанofорте та струнних.

У сучасному виконавстві багатоваріантність у виборі сольних інструментів доповнилась ще сучасним фортепіано. Особливою рисою гайднівських клавірних концертів є те, що композитор не віддавав окремої переваги певному клавірному інструменту, його концерти мають цікаві інтерпретації в різних інструментальних варіантах. Для Й. Гайдна це не було принциповим, на відміну від В. А. Моцарта, який не використовував клавесин у клавірних концертах (крім ранніх дитячих пастичо та учнівських).

Розширений оркестр князя М. Й. Естергайзі мав декілька клавірних інструментів, серед яких, ймовірно, було новітнє піанofорте. В якості сольних інструментів Й. Гайдн використовував клавесин, піанofорте та

орган, але, зважаючи на те, що автографи більшості концертів не збереглися, можна тільки припускати, для якого інструменту твір призначався в оригіналі. Ймовірно, композитор передбачав виконання в різних сольних варіантах. Всі концерти, які мають такі варіанти, звучать на одному якісному рівні. Можливо, в органних концертах можна було б замінити сольний інструмент на клавесин або піанофорте, проте це передбачає суб'єктивне рішення виконавця. Треба також звернути увагу на те, що в деяких концертах зазначено великий склад оркестру, - тут мається на увазі розширений склад з посиленними оркестровими групами та введенням додаткових духових.

Б. Сабольчі в статті «Гайдн та угорська музика» аналізує наведені нижче твори композитора, який був постійно пов'язаний з угорською культурою, живучи в князівських резиденціях, особливо в літній. автор розвідки наводить приклади творів, в яких використовуються теми (як цитати або стилізація) не тільки угорського або циганського, а й польського, хорватського, турецького походження: «У творах 80-х і 90-х років (мається на увазі XVIII ст. – О.С.) Гайдн також користується угорськими темами, але розвиток їх досягає більш високого художнього рівня. Такі епізоди в повільній середній частині та у фіналі фортепіанної сонати ре мажор, (1780); у заключній частині ‘пташиного квартету’ (1781) теж раптом виникає угорський епізод; Ре мажорний фортепіанний концерт і “велике” фортепіанне тріо Соль мажор завершуються розгорнутими жанровими фіналами в угорському дусі. Такі самі жанрові ознаки можна спостерігати в полонезі із фортепіанного тріо № 13 Ля мажор, написаного “напівпольськи”, “напівугорськи”» [103, с. 78].

У гайднівських клавірних концертах стилізацію угорського мелосу спостерігаємо в III частині концерту Ре мажор «*Rondo all'ungarese*» *Hob XVIII:11* - теми рефрену, за характером близької до танцю лапоцкаш. Цей танець походив із XVII ст. та мав наступний вигляд: чоловіки та жінки обертались по колу, пара танцювала посередині кола. Поза колом чоловік чи жінка з лопаткою (дерев'яною дощечкою з ручкою) переслідували одного з

танцюристів, поки його не вдарять. І так по колу. Цей грайливий танець був популярним у знатних дворах Трансільванії. Й. Гайдн міг бачити цей танець безпосередньо у Естергайзі, адже князівський рід мав резиденції в декількох угорських землях, в тому числі у Трансільванії.

Клавірні концерти Й. Гайдна, які представляють лише частину його композиторської спадщини в концертному жанрі, побудовані за тими самими принципами організації оркестрової тканини, що й концерти для інших солюючих інструментів. У цьому зв'язку В. Акшенцева зауважує, що «створення Й. Гайдном творів у різних жанрах, зокрема концертів, з використанням різноманітних інструментальних складів, з одного боку, відображає загальну тенденцію мобільності складів раннього класичного періоду, а з іншого, – свідчить про активні пошуки та експерименти композитора в галузі інструментовки. Цьому сприяли різні позитивні обставини, в тому числі професійні та матеріально-побутові» [5, с. 143].

Висновки щодо складу інструментальної капели, яку очолював Й. Гайдн, спираються на припущення, що імовірно, він мав можливість замовляти інструменти та запрошувати музикантів (принаймні, висловити свої побажання князю Естергайзі). Це стосується і клавірних інструментів, серед яких були і щипкові, і молоточкові. Отже, у результаті композитор мав у своєму розпорядженні орган, клавесин та піанофорте (хаммерклавір або фортепіано англійського зразка), про що пише дослідник старовинної музики та видатний сучасний клавесиніст Б. ван Оорт у статті «Гайдн та англійський класичний фортепіанний стиль» нідерландський клавесиніст та [201, с. 73–89]. Композитор мав максимальні умови для розвитку свого оркестрового стилю, справжній майданчик для експериментів та для відбору кращих моделей та прийомів, що і склали класичний віденський стиль.

Чеський композитор *Іржи Антонін Бенда* теж був представником музичної династії. Його діяльність пов'язана з королівською капелою Фрідріха II, куди він та його родина потрапили завдяки старшому брату Франтішеку, який вже служив там скрипалем. І. А. Бенда є автором музичних

творів різних жанрів, велику увагу приділяв опері, створивши новий тип німецької музичної мелодрами, відомо, що він планував пов'язати свою професійну кар'єру з відновленим Гамбурзьким оперним театром. У творчому доробку І. А. Бенди інтерес становить пріоритетність інструментарію. У оркестрі він грав на скрипці, але не залишилось жодного скрипкового концерту композитора. Проте І. А. Бенда є автором кількох концертів для клавесину та піано форте. Знаменно, що ці два інструменти в його творчості чітко відділяються один від одного, хоча у XVIII ст. у виконавській практиці була прийнятною традиція варіантного виконання: концерти для клавесину могли виконуватись і на органі, і на піанофорте (хаммерклавірі). Проте в нотних каталогах зустрічається саме такий розподіл – концерти для клавесину та концерти для піанофорте.

**Концерт для клавесину та струнних соль мінор** з доробку І. А. Бенди представляє собою розвинену концертну тричастинну композицію, в якій проявився його дар композитора-мелодиста. I частина має яскраво виражені риси класичного концерту з подвійною експозицією, хоча її будова (як і будова всієї частини) близька бароковому концерту з його протиставленням *tutti – solo*. Чітко розмежовані головна та побічна партії, як тематично (головна – активна, побічна – пісенна), так і тонально (головна – соль мінор, побічна – Сі бемоль мажор). Проведення головної партії в оркестрі в Сі бемоль мажорі як раз йде від традиції барокового концерту. Головна і побічна партії при їх контрасті тяжіють до кантиленності, а тематичний розвиток свідчить про зміщення стилів (бароко та класицизму).

II частина має чітку тричастинну структуру без внутрішнього тематичного контрасту, в ній зберігається принцип чергування *tutti – solo*. Тематичний розвиток свідчить про інтонаційне проростання, походження контрастуючих між собою тем – з одного зерна. III частина в основі має одну тему та рондоподібну будову (близька майбутнім фіналам класичного концерту). Характерною рисою концерту є динамічні контрасти – як у співставленні коротких мотивів, так і більш розгорнутих фраз, що є ознакою

класичного стилю. Сам концерт є яскравим зразком переходу від бароко до класицизму, що проявляється на композиційному, тематичному, динамічному рівнях.

Творча біографія чеського композитора *Леопольда Кожелуха* цікавим чином перетинається з творчою біографією В. А. Моцарта. Після короткострокової служби Моцарта у єпископа Зальцбургського на його місце був запрошений Кожелух, яких відмовився від цієї пропозиції, проте після смерті віденського класика отримав посаду придворного композитора у 1792 році в Празі – в місті, де Моцарта спіткала слава.

Л. Кожелух здобув визнання як клавесиніст-віртуоз, значна частина його творчої спадщини написана для клавіру: він автор фортепіанних тріо, сонат і концертів. Загалом збереглось 22 клавірних концерти композитора, які, ймовірно, призначались і для клавесину і для піано форте (серед них є також подвійні). Ці твори презентують вже стиль зрілого класицизму, Л. Кожелух у них чітко дотримується стандартів побудови класичної форми. Всі концерти значні за обсягом, позначені цікавим симфонічним розвитком.

Найвиразніше методи роботи композитора з музичним матеріалом демонструє *Концерт для піаннофорте в чотири руки та оркестру Сі-бемоль мажор*. І частина концерту – класична сонатна форма з подвійною (оркестровою та сольною) експозицією. Тематизм головної партії засновується на народнопісенних інтонаціях. Як і в клавірних концертах № 9 Мі бемоль мажор KV 271 та № 23 Ля мажор KV 488 В. А. Моцарта, побічна партія в оркестровій експозиції проводиться в основній тональності. Головна партія під час проведення у солістів чергується у I та II соліста, а мелодія побічної проводиться у I соліста, у II – акомпанемент.

Співвідношення партій солістів має різні варіанти: переклички, терцієве дублювання мелодії, мелодія та акомпанемент. Часто використовується (в експозиції та розробці) прийом секвенційної імітації. Проте, авторська каденція трактована за традицією побудови концертних каденцій у XVIII ст., композитор також передбачав імпровізацію солістів на

основні теми. II частина має двочастинну форму з серединою розробкового типу з рисами варіаційності. Заснований на пісенному музичному матеріалі тематизм подано у солістів у співвідношенні соло-акомпанемент (солююча I партія та акомпануюча II). III частина є класичним рондо А-В-А-С-А з розгорнутою кодою. Принципи взаємодії солістів з оркестром та між собою аналогічні I частині. Отже, концерт для двох піанофорте з оркестром можна вважати зразком *слов'янського* класицизму, в якому усталені класичні норми поєднуються з характерним типом мелодики.

Класицизм та його норми, що викристалізувались в середині XVIII століття, поступово завойовували місце в жанрі клавірного концерту. На прикладі творчості Й. Гайдна особливо помітно, що стандартизація класичних композицій та прийомів її побудови формувалась експериментальним шляхом, важливу роль в цьому відігравали слухацькі смаки, які часто були головним чинником у відборі потрібних форм.

### 3.4. Клавірні концерт В. А. Моцарта як еталон жанру

Концерти для клавіру Вольфганга Амадея Моцарта, як і інші провідні жанри його творчості, розкривають еволюцію стилю композитора – від дитячих опусів 1760-х років до зрілих творів кінця 1780 – початку 90-х років. Цитуючи уривок листа Моцарта до батька, І. П. Сусідко зауважує: «У переліку жанрів, розповсюджених у його час, Моцарт вибудовує певну ієрархію. Те, що опера займає в ній головне місце, не потребує особливих коментарів. На другому місці, випереджаючи і концерт, і симфонію, є арія. Велика італійська арія дійсно представляла собою складно організовану форму, яка вимагає від композитора неабиякого уміння та досвіду. Одразу після неї Моцарт згадує концерт. Такий порядок уявляється не випадковим» [126, с. 142.]. Також музикознавець згадує біографа В. А. Моцарта А. Енштейна, який один з перших помітив зв'язок ригурнельного принципу в чергуванні оркестрового *tutti* й тематично пов'язаного з ним соло, що

набагато раніше зустрічається у барочних аріях *da capo* і лише згодом було запозичене у концерт [160, с. 339–340].

Тричастинна репризна форма арій остаточно увійшла в практику вокальних оперних форм як основна в кінці XVII століття, що було пов'язано з розквітом неаполітанської оперної школи. Тоді вже сформувались основні жанрові різновиди та типи арій. Контрастність тематизму, тоніко-домінантовий тональний план, репризність (повтор I розділу) стали основою великих арій опер-*seria* і підґрунтям для композиції великих інструментальних форм, у т.ч. концертів.

Музичний театр у творчості В. А. Моцарта був пріоритетним видом діяльності, задля цього він і переїхав у Відень, залишивши гарантовану посаду придворного органіста в Зальцбурзі. Прем'єрні постановки моцартівських опер на Віденських театральних сценах мали різний ступень успіху та різну подальшу театральну долю. Вже третя опера «Бастьєн і Бастьєнна» дванадцятирічного композитора була поставлена в садовому театрі на під відкритим небом доктора А. Месмера. Але відомо, що віденська публіка віддавала перевагу італійській опері-*seria*, опері-*semiseria* та опері-*buffa*, і, відповідно – італійським майстрам. Тому за життя австрійського композитора у Відні відбулось тільки сім прем'єр його музично-театральних вистав. Проте популярність серед віденських слухачів мали інструментальні концерти композитора, більшість з яких написані для клавіру. Перші дитячі концерти-пастихо для клавіру з оркестром та опери (1767) були написані та виконані в Зальцбурзі:

концерти для клавіру з оркестром	рік	Опери
№ 1 Фа мажор KV 37	1767	«Аполлон і гіацинт» KV 38
№ 2 Сі бемоль мажор KV 39		
№ 3 Ре мажор KV 40		

№ 4 Соль мажор KV 41		
	1768	«Удавана простачка» KV 51
		«Бастьєн і Бастьєнна» KV 50

Перші клавірні концерти - це пастичо – перекладення різних творів та частин в одному (змішування). Юний Моцарт тут використав сонати німецьких композиторів, своїх сучасників: у клавірному концерті № 1 Фа мажор KV 37 в I частині використано перше *Allegro* з сонати № 5 Г. Ф. Раупаха, а у фіналі – I частина сонати *op. 1* № 3 Л. Хонауера; I та III частини клавірного концерту № 2 Сі бемоль мажор KV 39 – перекладення першого *Allegro* та фіналу сонати № 1 Г. Ф. Раупаха, а II частина – це перекладення I частини сонати *op. 17* № 2 Й. Шоберта; I частина клавірного концерту № 3 Ре мажор KV 40 є перекладенням I частини сонати *op. 1* № 2 Л. Хонауера, а II частина твору Моцарта – це перекладення сонати *op. 1* № 4 Й. Г. Екарда; I та III частини клавірного концерту № 4 Соль мажор KV 41 – це перекладення I частини та фіналу сонати *op. 1* № 1 Л. Хонауера, а II частина – перекладення *Andantino* з сонати № 1 Г. Ф. Раупаха [1, с. 146–147].

В роки навчання в Болонській Академії та перебування в Італії композитором створено:

концерти для клавіру з оркестром	рік	Опери
три клавесинних концерти KV 107	1770	«Мітрідат» KV 87
	1771	«Асаніо в Альбі» KV 111
	1772	«Мрія Сципіона» KV 126
«Лучіо Сілла» KV 135		
для клавіру з оркестром № 5 Ре мажор KV 175	1773	
	1774	«Тамос, цар Єгипту» KV 345
		«Удавана садівниця» KV 196
	1775	«Король-пастух» KV 208

Бачимо, що в період 1770-1775-х років концерти для клавiру та опери хронологічно збігаються тільки клавесинні концертів, але тематично інструментальні та оперні твори, написані в ці роки, не можуть перетинатись у зв'язку з тим, що концерти складені з транскрипцій клавiрної музики сучасних Моцарту німецьких композиторів.

Наступні п'ять концертів та одна незакінчена опера виникли в період, коли він намагався отримати контракт та постійне місце в декількох європейських музичних центрах - Мюнхен, Мангейм, Париж. Вони виконувались автором під час його перебування в цих містах:

<b>концерти для клавiру (двох та трьох клавiрів) з оркестром, для скрипки та клавiру з оркестром</b>	<b>Рік</b>	<b>Опери</b>
для клавiру з оркестром № 6 Сi бемоль мажор <i>KV 238</i>	1776	-
для клавiру з оркестром № 8 До мажор « <i>Lützow-Konzert</i> » <i>KV 246</i>		
для двох (або трьох) клавiрів з оркестром № 7 Фа мажор « <i>Lodron-Konzert</i> » <i>KV 242</i>		
для клавiру з оркестром № 9 Мi бемоль мажор « <i>Jeunehomme</i> » <i>KV 271</i>	1777	-
для скрипки та клавiру з оркестром Ре мажор <i>KV 315f</i> (не закінчено)	1778	«Зайде» <i>KV 344</i> (не закінчено)
для двох клавiрів з оркестром № 10 Мi бемоль мажор <i>KV 365</i>	1779	-

В період 1776-1779-х років композитором створено шість концертів, серед яких є два подвійних та один потрійний. Саме в цей час його батько наполягав на поверненні сина до Зальцбурга та зосередженні на скрипковому мистецтві та писав йому: «Ти сам не знаєш, як добре ти володієш скрипкою;

якщо тільки граєш натхненно та з душею, граєш так, ніби ти є перший скрипаль Європи <...> Завжди коли я повертаюся до дому, на мене знаходить легка меланхолія, а потім, коли я наближаюся до нашого дому, я завжди думаю, якби добре було б почути твою гру на скрипці, та на душі стає легше, всі турботи в той час зникають» [159, с. 6].

В. А. Моцарт, віртуозно володіючи скрипкою, також сам грав свої скрипкові концерти. В період, коли був написаний цикл з п'яти скрипкових концертів, він захоплювався цим інструментом, саме тоді в його творчості кристалізується концертна форма. Моцарт неперевершено оволодів жанром скрипкового концерту, створивши за рік п'ять опусів, це мало велике значення і доводило, що жанр скрипкового концерту в ті роки був доволі популярним серед музикантів. Завдяки цим концертам, написаним у 1775 році (№ 1 Сі бемоль мажор *KV* 207, № 2 Ре мажор *KV* 211, № 3 Соль мажор *KV* 216, № 4 Ре мажор *KV* 218, № 5 Ля мажор *KV* 219), моцартівська концертна форма набула таких рис, які презентують його авторський стиль.

На відміну від барокових концертів, тут значно розширились обсяги (завдяки подвійній експозиції та наявності репризи). Від старої форми концертів XVII ст., з якими композитор познайомився ще в Італії, залишилась тільки тричастинність композиційного циклу. Зовнішня структура та внутрішня організація концертів В. А. Моцарта значно змінилися під впливом оперної арії та форми сонатного *allegro*. До цього доєднався вплив французького скрипкового концерту Дж. Б. Віотті з його великою кількістю чисто технічних віртуозних елементів. І хоча вже у п'ятому клавірному концерту спостерігались ці риси, все ж таки цикл з п'яти скрипкових концертів започаткував нову класичну концертну композицію в творчості В. А. Моцарта.

Останнє десятиріччя життя композитора вважається розквітом його творчості, в цей період ним написано більшість клавірних концертів та найпопулярніші опери (які сьогодні йдуть в оперних театрах світу):

Концерти для клавiру з оркестром	рiк	Опери
№ 12 Ля мажор KV 414	1782	«Викрадення з Сералю» KV 384
№ 11 Фа мажор KV 413		
№ 13 До мажор KV 415	1783	«Каїрський гусак» KV 422 (не закінчено)
№ 14 Мі бемоль мажор KV 449		
№ 15 Сі бемоль мажор KV 450	1784	«Обдурений наречений» KV 420 (не закінчено)
№ 16 Ре мажор KV 451		
№ 17 Соль мажор KV 453		
№ 18 Сі бемоль мажор KV 456		
№ 19 Фа мажор KV 459		
№ 20 ре мiнор KV 466	1785	-
№ 21 До мажор KV 467		
№ 22 Мі-бемоль мажор KV 482		
№ 23 Ля мажор KV 488	1786	«Директор театру» KV 486 «Весілля Фігаро» KV 492
№ 24 до мiнор KV 491		
№ 25 До мажор KV 503		
-	1787	«Дон Жуан» KV 527
№ 26 Ре мажор «Коронаційний» KV 537	1788	-
-	1789	«Так чинять усі» KV 588
-	1790	«Філософський камінь» KV 592a
№ 27 Сі бемоль мажор KV 595	1791	«Милосердя Тiта» KV 621
		«Чарівна флейта» KV 620

Крім зазначених 27 клавiрних концертiв, слід вказати на Рондо для фортепіано з оркестром Ре мажор KV 382 (1782), що в останні роки дослідниками та виконавцями вважається концертом для клавiру з оркестром № 28. Ця тричастинна концертна композиція відрізняється від решти концертiв для клавiру тим, що має більш вільне трактування форми та імпровізаційне начало.

Інтонаційний взаємозв'язок клавірних концертів та опер, створених Моцартом в останнє десятиліття, доволі опосередкований, хоча спостерігаються спільні риси між концертами та операми, написаними синхронно у часі: наприклад, схожість тематизму між побічною партією з увертюри до опери «Викрадення з Сералю» та головною партією I частини концерту для клавіру з оркестром № 11 Фа мажор KV 413 або фанфарних інтонацій головної партії з увертюри до опери «Обдурений наречений» та головної партії I частини концерту для клавіру з оркестром № 16 Ре мажор KV 451. Але образний зв'язок тематизму концертів з персонажами опер композитора характерний як опусам, написаним в один часовий період, так і творам, які мають дистанцію у десятиліття. В книзі І. Якушиної «Всесвіт Моцарта» надзвичайно поетично описані такі епізоди: «Концерт № 14 Моцарт і сам виділяв з усіх, він навіть почав складати каталог своїх творів саме з нього. В листі до батька він пише, що цей концерт «зовсім особливого роду». Він дійсно стоїть окремо від всіх його концертів. Його музика нібито пронизана масонським духом і нібито передбачає деякі сторінки опери «Чарівна флейта»» [161, с. 89]. Порівнюючи кожен концерт з певними планетами, дослідниця вказує, цариною якого персонажа вона є.

Період з 1782 по 1786 роки був найбільш плідним у створенні концертів для клавіру. В цей час композитор остаточно оселився у Відні та намагався завоювати оперну сцену австрійської столиці, проте існували усталені закони цього жанру, до яких звикла публіка, і яким мали підкорюватись композитори. Отже, Моцарт був обмежений стилістикою, сюжетикою, навіть типом мелодики, до якої теж звикла віденська публіка і вимагала від оперних композиторів дотримуватись своїх смаків. Співаки і співачки також висували свої вимоги, які би задовольняли їх виконавські можливості. Успіх опери «Викрадення з Сералю» не виправдав очікувань композитора, дві наступні опери так і не було завершено, і тільки через чотири роки почався новий етап в його творчості, хоча і він не приніс музиканту слави віденського оперного композитора.

Дослідники так коментують цей факт: «Які можливості, крім кар'єри віртуоза-піаніста, надавав Відень Моцарту-композитору? Матеріальний добробут могла забезпечити тільки солідна, постійно оплачувана посада при дворі або в церкві. Звичайно, спочатку слід було б хоч якось влаштуватись. Увійти в придворний штат, і тільки потім підійматись зі сходинки на сходинку. Чому Моцарт не став добиватись кар'єри в Зальцбурзі чи, приміром, у Франції, де йому у 1778 запропонували місце органіста у Версалі? Причина, напевно, в самому Відні, де для нього відкривалось значно більш широке поле для діяльності» [73, с. 154]. Відчуваючи кон'юнктурний тиск, Моцарт розпочав власну концертну діяльність у рамках віденських «Академій», що доволі швидко принесло йому славу як інструментального композитора і виконавця-віртуоза. Його 15 клавірних концертів, створених за чотири роки, побачили свою прем'єру саме в моцартівських «Академіях». Проте за чотири роки віденська публіка дещо охолола до цих концертів, і композитор полишив цю діяльність, написавши останні два концерти через два та п'ять років. Можливо, він знайшов сили і натхнення у своїх нових операх, які принесли йому славу в Празі.

Композитор покладав надії на прем'єру опери «Директор театру», яку він подав на конкурсне змагання з оперою А. Сальєрі «Спочатку музика, потім слово» за замовленням австрійського імператора Йосифа II. Незважаючи на те, що пальму першості отримав супротивник, Моцарт відкрив нову сторінку в оперному жанрі, розпочавши його недекларовану реформу. «Весілля Фігаро» можна назвати експериментальною, як з точки зору розгортання сюжету та драматургії, так і типу основних вокальних номерів. Дотепер чітко розподілення арій на типи: *carattere*, *cantabile* та *bravura*, – визначало їх положення в дії, мелодичні прийоми та наявність колоратур, але у «Весіллі Фігаро» композитор цих принципів не дотримується. В сольних номерах характерним є змішення різних типів, вплив сучасної митцю пісенної культури. Розподілення сольних номерів також не відповідає усталеним нормам.

Наступні опери різною мірою теж демонструють моцартівські нововведення. Можна говорити про новий рівень тематичного розвитку, мелодичної якості, наявності різних елементів у одній темі або різних тем в одній партії. Саме багатотемність з обов'язковим тематичним контрастом становить характерну особливість і експозицій моцартівських інструментальних концертів. де на контрастні елементи або на 2 теми розгалужується в основному головна партія:

№ концерту	Експозиція I частини		
	головна партія (Г. п.)	побічна партія (П. п.)	Розміщення партій
№ 5	1	1	П. п. у соліста
№ 6	1	1	П. п. у соліста
для 2 (або 3) клавирів з оркестром № 7	1	2	
№ 8	1	1	П. п. у соліста
№ 9	1	1	П. п. в оркестровій експозиції в основній тональності
Для двох клавирів з оркестром № 10	1	1	П. п. у соліста
№ 11	2	1	2 Г. п у соліста
№ 12	1	1	П. п. у соліста
№ 13	2	1	2 Г. п., П. п. у соліста
№ 14	2	1	2 Г. п., П. п. у соліста
№ 15	1	2	1 П. п., 2 П. п. у соліста
№ 16	1	2	2 П. п. у соліста
№ 17	1	1	П. п. у соліста
№ 18	1	1	П. п. у соліста

№ 19	2	1	П. п. у соліста
№ 20	1	1	П. п. у соліста
№ 21	2	2	П. п. у соліста
№ 22	2	1	2 Г. п у соліста
№ 23	1	1	П. п. в оркестровій експозиції в основній тональності
№ 24	3	1	3 Г. п., П. п. у соліста
№ 25	2	1	2 Г. п. у соліста П. п. у соліста
№ 26	1	1	П. п. у соліста
№ 27	2	1	П. п. у соліста

В сонатних формах перших частин клавірних концертів Моцарт буде подвійні експозиції таким чином, що побічна партія (П. п.) проводиться тільки в другій експозиції (у соліста), за виключенням концертів №№ 11, 16, 22. Побічна партія проводиться в оркестровій експозиції в основній тональності в концертах №№ 9, 23. Багатотемність у головній (Г. п.) та побічній партіях (П. п.) - типове явище, проте головні партії (Г. п.) більш тематично розвинуті – по дві теми мають вісім концертів (№№ 11, 13, 14, 19, 21, 22, 25, 27), три теми – в головній партії (Г. п.) в концерті № 24, побічні партії з двома темами зустрічаються в чотирьох концертах (№№ 7, 15, 16, 21). Підтвердження тому знаходимо в монографії І. Сусідко та П. Луцкера «Моцарт та його час»: «Концерти 1784–1786 років мають ідею тематичної множинності. Матеріал оркестрових ритурунелів і сольних епізодів перших частин співпадають лише частково. Причому Моцарт, як і раніше, справляється з великою кількістю самостійних тематичних ідей з високою віртуозністю, невимушено комбінуючи їх в різних розділах форми та не порушуючи при цьому строгої співмірності. Як приклад, у клавірному

концерті KV 450, в першому з серії «симфонічних», сольна експозиція має проміжну та нову побічну тему» [73, с. 153].

Моцарт, як представник зрілого класицизму, був свідком стрімкої еволюції нових клавішних інструментів. Піанофорте, що набуло особливого поширення в останній третині XVIII ст., завоювало популярність у композиторів та виконавців своєю здатністю до відтворення кантилени та динамічним різноманіттям, і разом з клавесином ділило визначні європейські концертні сцени. Зміни в конструкції інструменту відбувались протягом XVIII та XIX ст. В роки, коли Моцарт дитиною разом з батьком та сестрою подорожував з гастролями Європою, він вже віртуозно володів клавесином. У листуванні композитора клавесин не так часто згадується, проте піанофорте зустрічається в різних контекстах багато разів. Віддаючи перевагу саме цьому інструменту, в листі до батька від 17.10.1777 Моцарт пише: «Прийдеться одразу почати зі штайнівського піанофорте. До того як я побачив штайнівський виріб, мені більш за все подобались клавіші Штепа. Але зараз я, мабуть, віддам перевагу штайнівським, тому що у них демпфери набагато кращі, ніж у регензбурзьких» [31, с. 69]. Й. А. Штайн був відомим органним та клавірним майстром, учнем Г. Зільбермана, винахідником т.зв. «німецької механіки» (до інструменту він додав дві педалі, які повністю замінили «колінні важелі»). На цьому також зауважують Є. і П. Бадура-Скода, продемонструвавши зображення інструменту з пристосованою клавіатурою, на якому грав Моцарт [14, с. 376].

Особливе місце в клавірних концертах займають каденції, причому, в швидких та повільних частинах композитор по-різному підходить до розвитку (імпровізації на) основних(ні) тем(и). До сьогодні збереглося понад 30 авторських каденцій. Композитор дотримувався ustalених традицій, хоч і записував свої каденції. «У Моцарта є розмежування, яке відрізняє місцезнаходження каденції від місцезнаходження вступу – також імпровізаційного, але більш короткого епізоду, який не мав внутрішньої структури та інколи зводився до одного віртуозного пасажу... Моцарт-

імпровізатор, при всієї своєї геніальності та чудовій фантазії, дуже прискіпливо ставився до цієї формальності та не намагався змінити традицію, яка склалась» [131, с. 14].

Важливі обставини, в яких розвивалась моцартівська творчість, зокрема життя митця у австрійській столиці. Відень, як культурний центр Європи того часу залучав кращі музичні кадри із всіх європейських країн. І молодий композитор прагнув завоювати віденську оперну сцену. Це був складний шлях через усталену кон'юнктуру та смаки публіки, яка віддавала перевагу італійській опері та потребувала розваг. Недарма Моцарт в останнє десятиліття писав для музичного театру в основному комічні опери (за виключенням «Милосердя Тіта», створеного на замовлення до коронації імператора Леопольда II королем Баварії та поставленого на сцені Станового театру в Празі).

Доля постановок опер Моцарта на віденській сцені була не простою. Успіх опери «Викрадення з Сералю» не гарантував композитору входження до числа визнаних оперних композиторів та зайняття посади, яка б забезпечила його матеріальну стабільність. Його оперні вершини «Весілля Фігаро» та «Дон Жуан» з оваціями зустріли в Празі, проте Відень залишився до них майже байдужим. Щільний зв'язок композитора з Чехією, яка входила до складу Австро-Угорської імперії, та чеською культурою відбилися у його творчості – не прямо, а опосередковано.

В клавірних концертах В. А. Моцарта певним чином спроектована ідея моцартівських оперних увертюр, в яких характер тематизму і інтонаційно-мовленнєві компоненти містять опосередковану музичну характеристику моцартівських оперних героїв. Можна сказати, що інструментальна творчість композитора – своєрідний театр для інструментів, який є його авторським творчим методом загалом. Теми клавірних концертів у багатьох випадках моделюють мовленнєві інтонації (в ряді випадків вони є безпосередніми прообразами арій, романсів, каватин та інших вокальних і оперних жанрів).

Навіть в темах, які мають яскраву інструментальну природу, можна знайти інтонації вокального походження.

Про сонатні форми перших частин клавірних концертів В. А. Моцарта можна говорити як про своєрідну інструментальну сюжетну побудову, в якій велику роль відіграє ідея зіставлення різних характерів, діалогічність оперно-сценічної природи. Тому сонатні *allegri* перших частин дієві і динамічні. Це є своєрідним втіленням сонатного принципу в музиці композитора. Сонатну форму в багатьох клавірних концертах можна розглядати у порівнянні з драматургією: експозиція – зав'язка, розробка – власне розвиток дії та кульмінація, реприза – розв'язка.

Концертну діяльність В. А. Моцарта слід розглядати в контексті його оперної творчості. В перші роки віденського періоду музикант заробляв на життя саме інструментальними (переважно клавірними) концертами. Сезони «Академії» з 1782 по 1786 роки принесли йому славу як неперевершеному інструменталісту та виконавцю-віртуозу. Публіка також була в захваті від новітніх клавірних інструментів з ударною механікою, які залюбки опановував Моцарт. 15 концертів, створених та виконаних за цей період, демонструють блискучу віртуозну техніку, різноманітний тематизм, неординарний підхід до форми швидких та повільних частин.

В жанрі клавірного концерту, в якому у Моцарта тричастинність циклу наслідує не так старовинні концертні форми XVII – початку XVIII ст., як вокальні форми *da capo*, що закріпились в аріях опери-*seria*, цікаво відбивається взаємовплив інструментальної та театральної музики композитора. Занотовані Моцартом та його учнями каденції також стають правилом, проте, це не обмежує солістів у їх імпровізаційному підході до каденцій. Багатотемність моцартівських концертних опусів для клавіру свідчить про привнесення театральності та візуалізації інструментальної творчості композитора. Проте в інструментальній музиці він не мав тих обмежень, які панували в оперному жанрі, перш за все, це стосується якості тематичного матеріалу та його розвитку.

В. А. Моцарт був представником відносно молодшого покоління серед композиторів XVIII століття, тому саме в його творчості пропагуються нові клавішні інструменти ударної механіки. Для клавесину композитором написано на замовлення лише три ранніх концерти (в період навчання в Італії). М. Р. Меркадо дослідив, що вони були засновані на тематизмі сонат Й. К. Баха [192, с. 152], творчість якого Моцарт високо цінив та вважав його одним з найвидатніших композиторів сучасності: концерт Ре мажор KV 107/1 – клавірна соната Ре мажор *op. 5 № 2*, концерт Соль мажор KV 107/2 – клавірна соната Соль мажор *op. 5 № 3*, концерт Мі бемоль мажор KV 107/3 – клавірна соната Мі бемоль мажор *op. 5 № 4*.

Концерти для клавіру з оркестром В. А. Моцарта презентують не тільки еволюційний шлях та становлення його композиторського стилю, а й виводять концертну форму на новий рівень, що надає підстави говорити про них як про один з основних жанрів класицизму. Клавірні концерти віденського класика визначають перспективи розвитку цього жанру в наступному XIX ст., в якому остаточно закріплюється принципи формотворення, тематичної та інструментальної драматургії, співвідношення соліста та оркестру. Отже, не випадково, «в наші дні вчені беззастережно визнають пріоритет моцартівських концертів не тільки у його власному інструментальному спадку, а й у XVIII столітті у цілому» [73, с. 295].

### **Висновки до розділу 3.**

1. Клавірний концерт в творчості австро-німецьких композиторів впродовж XVIII ст. розвивався в парадигмі зміни стильових напрямів – від бароко до класицизму. Зразком для німецьких композиторів були концерти італійських майстрів. *Concerto grosso* та *concerto da camera* були основою розвитку сольного інструментального концерту. Проте традиція використання клавесину як солюючого інструменту розвинулась не одразу, тому що клавесин вважався інструментом *continuo* та мав суто фактурні функції. Г. Ф. Гендель є автором органних концертів, в той же час його німецький колега Г. Ф. Телеман писав концерти для клавіру, в тому числі

сольні. Гендель широко користувався перекладеннями власних творів, причому використовував окремі твори по декілька разів.

Й. С. Бах, який у своїй концертній творчості звертався і до органа і до клавесину, перекладав для цих інструментів не тільки власні твори, а й концерти своїх сучасників. Завдяки цьому збереглось багато музики, яку згодом ідентифікували за її авторами (наприклад, концерти А. Вівальді). В органних та клавесинних концертах Й. С. Бах використовував християнську символіку, вважаючи клавесин найвідповіднішим інструментом для відтворення риторичних висловлювань. Отже, незважаючи на те, що Й. С. Бах знав інструменти з ударною механікою Зільбермана та Крістофі, він віддавав перевагу традиційному клавесину.

2. Поява інструментів з молотчковою механікою (піанофорте, хаммерклавір, англійське фортепіано) швидко зацікавила композиторів, які бачили в них необмежені мелодичні та динамічні можливості. Ці інструменти здобули стрімкого поширення й популярності серед виконавців і публіки. Значне місце в своїй творчості цим інструментам приділили сини Баха, зокрема К. Ф. Е. Бах та Й. К. Бах. К. Ф. Е. Бах навіть написав подвійний концерт для клавесину та піанофорте.

3. Велике значення у розвитку класичних жанрів, зокрема класичного концерту мала творчість композиторів Мангеймської школи на чолі з Я. Стаміцем. Саме вони винайшли перехідну форму між концертом та симфонією – концертну симфонію. Важливу роль у цьому відіграв кадровий склад Мангеймської капели, що складалась з найкращих європейських музикантів і композиторів, які сформували оркестровий стиль європейського класицизму.

Деякі концерти для клавіру Й. Гайдна досі мають дещо невизначене авторство, оскільки майже не збереглось автографів композитора. Проте сам композитор бачив виконання своїх концертних творів у декількох варіантах (як солістів так і оркестрового / ансамблевого складу). Величезний вплив на гайднівську музику мали різні національні традиції, зокрема, угорська,

моравська, польська, турецька, так, в клавірному концерті № 11 Ре мажор в III частині використовується тема, що має риси угорського танцю лапоцкаш.

4. Клавірний концерт у XVIII ст. досяг свого розквіту у творчості В. А. Моцарта, який зі всіх інструментів віддавав перевагу піанофорте. Інструментальна музика композитора тісно пов'язана з оперною, це стосується композиційної будови, мелодики тематизму. Це уможливило створення надзвичайно яскравих образів у інструментальних жанрах, де композитор нібито змальовував музичні характери своїх оперних героїв. Безсумнівно цьому посприяло і те, що в інструментальній музиці у нього було більше свободи для реалізації творчої фантазії, ніж у опері, де митця обмежували бажання замовників і смаки публіки.

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора дисертації [116; 117; 118; 110; 208].

## ВИСНОВКИ

У дисертаційній роботі здійснено теоретичне обґрунтування еволюції жанру австро-німецького клавірного концерту XVIII ст. в стильовому, композиційному і регіональному аспектах та розкрито особливості його репрезентації у виконавській, зокрема вітчизняній традиції. Проведене дослідження й виконання поставлених завдань надали підстави зробити наступні висновки.

1) Простежено зміни стильової парадигми в музичному мистецтві XVIII ст. та виявлено їх взаємопов'язаність із розвитком клавірного концерту. Відзначено, що батьківщиною клавірного концерту була Німеччина. Виникнення і розвиток жанру були зумовлені в першу чергу музичною діяльністю Й. С. Баха, який у веймарський період зробив органні та клавесинні транскрипції концертів для сольних інструментів своїх сучасників (А. Вівальді, Й. Ернста, А. Марчелло, Б. Марчелло, Г. Ф. Телемана, Д. Тореллі). Згодом у лейпцігський період великий композитор робив перекладення для клавесину, струнних та *basso continuo* власних концертів для різних інструментів.

Барокова природа ранніх зразків, поряд із технічними можливостями інструментів першої половини століття, диктувала використання в концертах певних сольних інструментів та оркестрових/ансамблевих складів. Незважаючи на те, що в кінці XVII ст. італійським майстром Б. Крістофі був побудований молоточковий клавір, Й. С. Бах віддавав перевагу клавесину, перш за все тому, що цей інструмент відповідав риторичній сутності творчості композитора. Композиторами цього періоду багато було запозичене з *concerto grosso* та сольного барокового концерту: це, перш за все інструментарій - орган, клавесин, тричастинна будова (за ознакою швидко – повільно – швидко, але без конкретних жанрових прив'язок), принцип концертування *solo – tutti*, відповідно до якого соліст виконував свої функції, переважно струнний ансамблевий склад тощо.

Встановлено, що клавірний концерт XVIII ст. сприяв зміні стильової парадигми та був у центрі формування жанрових стандартів класицизму. Так, на початку XVIII ст. концертний жанр трактувався в різних варіантах і мав багато різновидів: *concerto grosso*, сольний концерт, подвійний концерт, концерт для понад двох солістів, концерт для солістів без оркестру, концерт для оркестру «*Concerto a quattro*» (*ripieno concerto*) та ін. Але ближче до середини століття жанрові дефініції стали більш чіткими: роль соліста – провідною; обов'язкова наявність віртуозної каденції, яка базувалась на тематизмі твору (на початку своєї появи була необов'язкова до запису, але щодалі композитори фіксували її в нотному тексті та визначили місцерозташування у формі); тричастинність з жанровими ознаками кожної частини (сонатне *allegro* – менует – рондо); подвійна експозиція (оркестрова та сольна); поступове введення в оркестровий/ансамблевий склад дерев'яних і мідних духових та ударних інструментів; якісна зміна тематизму відповідно до кантиленних можливостей молоточкових клавірів. Саме останній чинник щільно пов'язаний зі зміною стильової парадигми – з музично-риторичної на іншу інтонаційну модель, в основі якої є пісенні та танцювальні жанри.

2) Систематизовано зразки клавірного концерту австро-німецьких композиторів XVIII ст. за географічно-стильовими ознаками, які проаналізовано і класифіковано на основі методу теоретичного-виконавського аналізу.

Традицію створення концертів для клавіру, започатковану Й. С. Бахом, було продовжено його синами. К. Ф. Е. Бах, автор близька 60 концертів (переважно для клавіру), очолив північний напрям розвитку клавірного концерту. Представниками цього напрямку в жанрі клавірного концерту були його брати В. Ф. Бах, Й. К. Бах (у ранньому періоді), К. Ф. Абель, Й. Агрелл, Й. А. Гассе, Й. Г. Гольдберг, Й. Г. Граун, К. Г. Граун, Й. Г. Науман, К. Ніхельманн, Й. Г. Мютел, та ін.

Пізніше сформувався південний напрям, який охопив також і австрійські землі і теж був пов'язаний із бахівською династією: його очолив

молодший син композитора Й. К. Бах (у середній та пізній період творчості). Південний напрям розвитку клавірного концерту представлений творчістю Й. К. Л. Абейля, Л. ван Бетховена, Г. Ф. Вагензейля, Й. Б. Ванхалля, Й. Вейфеля, Й. Гайдна, Ф. А. Гофмайстера, А. К. Д. Діттерсдорфа, Ф. К. Дуссека, Я. Л. Дуссека, А. Еберля, Й. Ф. Кірнбергера, Л. Кожелуха, Г. М. Монна, Й. К. Монна, В. А. Моцарта, Й. Шоберта та ін.

Обидва напрями відрізнялись між собою принципами використання композиторами співвідношення *tutti* – *solo*, а також стильовими ознаками: у північному домінували ранньокласичні тенденції з опорою на барокову традицію, а в південнонімецькому кристалізувався стиль класицизму та відчувались паростки раннього романтизму.

Констатовано, що особливе місце у еволюції клавірного концерту займали композитори мангеймської школи (за походженням переважно чехи): К. Каннабіх, Ф. К. Ріхтер, Я. Стаміц та його сини К. та А. Стаміци, А. Фільс. Клавірні концерти інших чеських композиторів, які не були пов'язані з мангеймською школою, презентує творчість І. А. Бенди, Ф. Бенди, Ф. К. Бріксі, А. Враніцкі, П. Враніцкі, Ф. Л. Гассмана, Й. Гелінека, В. Гіровеца, Ф. В. Крамаржа, Я. К. Крумпгольца, В. Піхля, Ф. І. Туми та ін.

3) Визначено роль національної складової у формуванні австро-німецького клавірного концерту та окреслено її вплив на композиційні, драматургічні та формоутворювальні чинники жанру.

З'ясовано, що австро-німецький клавірний концерт XVIII ст. мав універсальний характер серед інших європейських шкіл завдяки багатонаціональній складовій. Ці особливості спостерігаються вже в творчості Г. Ф. Телемана, який жив у Гамбурзі та акумулював у своїй музиці різні риси не тільки європейських, у т. ч. слов'янських, а й екзотичних культур (турецької, мавританської). Зазначена тенденція зберігається й надалі. Констатовано, що визначна роль у формуванні австрійської та німецької музики цієї доби належить чеським композиторам, які, в свою

чергу, привнесли в інтонаційно-лексичний словник слов'янські (моравські, словацькі, хорватські, чеські) компоненти.

Показовою в цьому контексті є творчість Й. Гайдна, який опосередковано використовував у своїх творах угорський та циганський фольклор, що демонструє його найвідоміший останній клавірний концерт Ре мажор *Hob XVIII:11* з фіналом «*Rondo all'ungarese*». Загалом серед митців австро-німецької національної композиторської школи були представники різного етнічного походження: Й. Агрелл мав шведські, Й. Г. Екард, І. Плеєль – французькі, Й. Г. В. Пальшау – датські, А. Сальєрі – італійські коріння. Найбільшого впливу австро-німецька композиторська традиція зазнала з боку чеської культури, що реалізувалось у виникненні мангеймської композиторської школи, яку представляли переважно чеські музиканти.

Доведено, що клавірні концерти німецьких та австрійських композиторів XVIII ст. мають яскраві індивідуальні риси щодо підходу авторів до їх створення. Й. С. Бах здійснював транскрипції концертів своїх сучасників та власні (за винятком Італійського), де робота була зосереджена на інструментовці та на можливостях клавесину відтворювати ті чи інші музично-риторичні фігури. В клавірних концертах синів Баха відбулась кристалізація концертної форми. Так, у концертах В. Ф. Баха домінує імпровізаційне начало, передбачаючи розгорнуті сольні віртуозні каденції, а К. Ф. Е. Бах одним з перших як солюючий інструмент увів піанофорте, тим самим надавши імпульсу в зміні інтонаційно-тематичної складової інструментальної музики. У концертах Й. К. Ф. Баха наявні тенденції стандартизації композиції, тонального розвитку, фактурного розподілу та ансамблевих співвідношень соліста та оркестру. Клавірні концерти Й. К. Баха демонструють майже довершений класичний стиль, ставши взірцем для послідовників, і хоча каденції в них не виписувались, а імпровізувались, було чітко їх визначено місце.

З'ясовано, що клавірні концерти Й. Гайдна складно ідентифікувати, адже не всі вони мають автографи. Проте, в одних випадках композитор

призначає для виконання твору конкретний солюючий інструмент (зокрема в концертино – це тільки клавесин), а в інших – залишає можливим вибір (орган, клавесин або піанوفرте). В. А. Моцарт віддавав перевагу інструментам з ударною механікою, і для клавесину ним створено тільки перші чотири концерти пастиччо та три учнівські клавесинні концерти KV 107. Клавірні концерти композитора зрілого періоду (починаючи з одинадцятого) мають щільний зв'язок із його оперними творами, де, однак, немає конкретних тематичних запозичень, а тільки спільні образи з його оперними героями.

Проаналізовані клавірні концерти представників чеської культури І. А. Бенди та Л. Кожелуха, в одному випадку (І. А. Бенда) демонструють процес переходу від барокового до класичного мислення, а в другому (Л. Кожелух) – зразок слов'янського (східноєвропейського) класицизму з характерним народнопісенним (народно-танцювальним) мелосом.

4) Відзначено вплив клавірного концерту на подальший розвиток музичних жанрів та практику музикування, узагальнено здобутки сучасних досліджень з означених питань. Констатовано, що у XVIII ст. у Австрії та Німеччині клавірний концерт став провідним у кристалізації композиційних, драматургічних, формоутворювальних ознак у розвитку жанрової моделі в цілому. Французькі та італійські клавесиністи концертів не створювали, віддаючи перевагу іншим жанрам, що обумовлювалось особливостями культурного середовища Італії та Франції, де вже до кінця XVII ст. найбільшого розвитку набули театральні-видовищні жанри.

Порівняно з цим, у Німеччині розвиток театральної справи набув справжнього розвою тільки в середині XVIII ст. (Гамбурзький театр виник у 1677 році, але став функціонувати регулярно тільки з 1827 року, відкрита К. Г. Грауном на початку 40-х років XVIII ст. Берлінська опера була напівзакритим закладом для заможної знаті, оперний театр у Мангеймі почав працювати в кінці 70-х років XVIII ст., тривалий час не мала свого приміщення Мюнхенська опера, навіть Бургтеатр у Відні відкрився у 1741

році, а на сцені старовинного німецького театру в Лейпцизі йшли постановки лише італійських опер). Але для просування інструментальної музики немаловажним було те, що майже всі театральні установи в Німеччині та Австрії у вільний від оперних вистав час працювали як концертні зали.

Зважаючи на це, інструментальна музика у Німеччині та Австрії зазнала більшого розвитку (особливо в першій половині XVIII ст.) й більшої самостійності. Розважальна складова (на той час одна з визначальних ознак музичного мистецтва) диктувала появу і розвиток нових жанрів, до яких, у першу чергу, належали інструментальні концерти. Жанр концерту виявився найпридатнішим для композиційних, драматургічних та формотворчих змін, що були в центрі художніх експериментів композиторів.

Констатовано, що клавірному концерту австро-німецьких композиторів XVIII ст. як одному з центральних явищ музичної культури цієї доби приділена значна увага науковців. Дослідження зосереджені в основному на таких питаннях:

- клавірного концерту як новітнього жанру в австро-німецькій музиці XVIII ст. За цією проблематикою в працях розглядається історичне тло у формуванні клавірного концерту, особливості та можливості інструментарію, яким володіли композитори в різні періоди XVIII ст., жанрові класифікації творів, особливості використання солюючих інструментів, вплив клавірного концерту на розвиток виконавської майстерності музикантів тощо;

- побутування клавірного концерту та культурне середовище австрійських та німецьких міст у XVIII ст. Дослідження з цих питань торкаються безпосередньо практичного аспекту: де, як, за яких умов виконувались клавірні концерти, якісний склад оркестрових колективів, процес і зміни фінансування (від окремих меценатів до інституцій) тощо;

- особливостей будови і різновидів клавірних інструментів у XVIII ст. В роботах, присвячених цьому питанню, аналізуються конструкції різних механік, наголошується на своєрідному інструментальному «плюралізмі» й нескінченному процесі удосконалення конструкцій клавірних інструментів

та відзначається широка практика аранжувань для клавирів (в тому числі для чотириручного виконання);

- стильових та виконавських аспектів клавирного концерту XVIII ст. Ці роботи насамперед стосуються появи методик, спрямованих на майстерність гри на молотчкових клавірах (К. Ф. Е. Бах, Ж.-Ф. Рамо), «індивідуалізації» виконавства та появи виконавських стилів;

- ролі композиторів мангеймської школи у формуванні нової концепції симфонії та концерту. Такі розвідки складають окремий пласт наукових досліджень: адже саме «мангеймці» сформували основні принципи класичної композиції та вивели на «першу лінію» симфонію, симфонію-концерт (перехідний жанр) та інструментальний концерт, зокрема клавирний.

5) Розглянуто етапи відродження клавесинного (клавирного) виконавства у XIX–XXI ст. та визначено в цьому роль австро-німецького клавирного концерту, виявлено закономірності формування вітчизняного історично інформованого виконавства.

З'ясовано, що еволюція клавирних інструментів привела до зміни виконавських пріоритетів у виборі інструментів з ударною механікою в наступному XIX ст. Проте клавесинна музика, зокрема концерти Й. С. Баха, набули популярності у піаністів романтичної доби. З кінця XIX ст. окрему галузь становлять фортепіанні транскрипції бахівських творів, а також творів інших композиторів барокової доби (Ф. Бузоні). До цього часу належить й виникнення історично інформованого виконавства, пов'язаного з відношенням до клавесину як до інструменту минулого.

Встановлено, що період зацікавлення клавесинним мистецтвом, починаючи з першої половини XIX ст. до сьогодення, можна розділити на декілька етапів: колекціонування, організація музеїв, виставок, поодинокі дослідження (1837–1888), виробництво сучасних клавесинів фабриками Ерар та Плейсель (1888–1912), поширення клавесину у композиторській та педагогічній діяльності (1913–1948), виробництво історично достовірних за конструкцією інструментів (1948–1970) та поширення історично

інформованого виконавства у концертній діяльності музикантів, репертуар яких складається з творів композиторів XVIII ст. та попередніх періодів (1980-ті роки – по теперішній час).

Зазначено, що засновниця історично інформованого виконавства В. Ландовська підходила до цього комплексно: крім виконання творів, вона публікувала теоретичні роботи та вважала, що музикантам треба вивчати історичну наукову та методичну літературу. Ландовська створила всесвітньо відому школу гри на клавесині. Репертуар клавесиністки та її найближчих послідовників складався з відомих клавірних концертів Й. С. Баха, але в пізнішому періоді її концертної діяльності до нього додалися концерти Й. Гайдна та В. А. Моцарта. Клавесинний та органний репертуар виконавців поступово розширився і в середині XX ст. у програмах анонсували концерти К. Ф. Абеля, Й. Г. Альбрехтсбергера, синів Баха, І. А. Бенди, Ф. К. Бріксі, Г. К. Вагензейля, Й. Г. Вальтера, А. К. Д. Діттерсдорфа, Я. Л. Дуссека, Й. Ф. Кірнбергера, Й. Б. Крамаржа, Г. М. Монна, Й. Г. Мютела, Й. Г. Наумана, Ф. К. Ріхтера, Г. Ф. Телемана та ін. У другій половині XX ст. поширюється практика виконання на різноманітних молоточкових клавірах.

Уявлення про клавесинне (клавірне) виконавство сучасності надає творчість відомих клавесиністів XX–XXI ст., таких як І. Альгрім, Б. ван Асперен, С. Бауер, Е. П. Біггс, Р. Вайрон-Лакруа, Й. Гала, А. Герреро, Ю. Дрейфус, Е. Зеллгайм, Х. Ітурбі, А. Кертис, Р. Кіркпатрік, Т. Копман, Г. Леонхардт, В. Лукс, О. Любимов, Л. Ніколсон, Ф. Ноймайєр, Й. Песль, Т. Піннок, Г. Пішнер, З. Ружичкова, Л. Сгріцці, Е. Стефанська, А. Схондервурд, Я. Тума, В. Херманова, Я. Шебештьєн, Х. Шеллі, К. Шорнсхайм, М. Шпаньї, В. Шпурни та ін.

Відзначено, що вітчизняне історично інформоване виконавство – це відносно молода галузь мистецтва, підвалини якої закладено 25 років тому в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. Вітчизняна клавесинна школа орієнтована на різноманітний репертуар, але клавірні концерти (в тому числі австро-німецьких композиторів) складають невелику

частину, в основному він представлений клавесинними концертами Й. С. Баха для одного та декількох солістів (постійний репертуар О. Жукової, Н. Сікорської, Н. Фоменко, С. Шабалтіної, О. Шадріної-Личак). Зазначено, що вітчизняні клавесиністи ведуть роботу у декількох напрямках: виконавському, педагогічному, науковому та просвітницькому. Спрогнозовано, що надалі може спостерігатись тенденція розширення репертуару вітчизняних виконавців, де клавірний концерт австрійських та німецьких композиторів XVIII ст. посяде одне з центральних місць, відповідно до того, як свого часу відбувався розвиток репертуару за рубежом.

Пропоноване дисертаційне дослідження не претендує на вичерпне розкриття питань, пов'язаних з жанрово-стильовою специфікою клавірного концерту XVIII ст. Перспективними для подальших наукових розвідок є:

- 1) вивчення мистецького доробку у жанрі клавірного концерту багатьох інших композиторів ранньокласичного періоду, що сприятиме об'єктивному визначенню усього різноманіття стильових і жанрових проекцій цих творів;
- 2) дослідження жанрово-стильових моделей і взаємозв'язків між ранньокласичними зразками і клавірними концертами зрілого класицизму;
- 3) створення монографічних досліджень, присвячених творчості митців клавірного концерту (К. Ф. Абеля, Й. Г. Альбрехтсбергера, синів Баха, І. А. Бенди, Ф. К. Бріксі, Г. К. Вагензейля, Й. Г. Вальтера, А. К. Д. Діттерсдорфа, Я. Л. Дуссека, Й. Ф. Кірнбергера, Й. Б. Крамаржа, Г. М. Монна, Й. Г. Мютела, Й. Г. Наумана, Ф. К. Ріхтера, Г. Ф. Телемана, та ін.) в українському музикознавстві.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Москва : Музыка, 1978. Ч. 1. Кн. 1. 534 с.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт. Москва : Музыка, 1988. Ч. 1. Кн. 2. 608 с.
3. Аберт Г. В. А. Моцарт. Москва : Музыка, 1989. Ч. 2. Кн. 1. 496 с.
4. Аберт Г. В. А. Моцарт. Москва : Музыка, 1990. Ч. 2. Кн. 2. 560 с.
5. Акшенцева В. М. Инструментальные концерты Й. Гайдна в контексте межжанровых взаимодействий. *Манускрипт*, 2019. Т. 12. В. 7. С. 140-144.
6. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. 2-е изд., доп. Москва : Музыка, 1988. Ч. 1 и 2. 415 с.
7. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. Москва : Советский композитор, 1971. 560 с.
8. Андросова Д. Феномен Гленна Гульда в пианистическом искусстве XX века. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство, 2016. № 2. С. 20–26.
9. Антоненко О. А. Еволюція салонної музики в європейській культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2006. 20 с.
10. Антоненко О. А. Салонне мистецтво в європейській культурі XVII–XVIII століть. Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2012. 118 с.
11. Антонова Е. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. Киев, 1989. 227 с.
12. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. Электронный ресурс. URL: [www.nnre.ru/kulturologija/muzyka\\_jazykom\\_zvukov\\_put\\_k\\_novomu\\_ponimaniyu\\_muzyki/indexph](http://www.nnre.ru/kulturologija/muzyka_jazykom_zvukov_put_k_novomu_ponimaniyu_muzyki/indexph)

13. Асафьев Б. Инструментальный концерт. *Русская музыка XIX – начала XX века*. Москва : Музыка, 1978. С. 201-210.
14. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. Москва : Музыка, 1972. 377 с.
15. Бажанов Н. С. Virtuозность в музыкальном искусстве: очерки контекста. *Вестник Томского государственного университета Культурология и искусствоведение*. 2017. № 28. С. 83-97.
16. Барсова Л. Король, еще король... Электронный ресурс. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/barsova-korol-esche-korol.htm>
17. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Санкт-Петербург, 2005. 169 с.
18. Безрядина Е. В. Формирование классического стиля в клавирной музыке XVIII века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2009. 24 с.
19. Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. Ленинград : Гос. музыкальное издательство, 1961. 205 с.
20. Берни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. Москва; Ленинград : Музыка, 1967. 290 с.
21. Бехштейн – история и традиции. Электронный ресурс. URL: <https://www.bechstein.com/ru/mir-bekhshteina/tradition/1860-1890-gg/>
22. Бехштейн. Pianofortefabrik. Электронный ресурс. URL: <https://author.today/post/80773>
23. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1977. 332 с.
24. Бодки Є. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. Москва: Музыка, 1989. 388 с.
25. Бочаров Ю. С. Баховский ученик в российских пределах. *Старинная музыка*, 2002. №. 2. С. 14–15.

26. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. *Исполнительское искусство зарубежных стран*. Музыка : Музгиз, 1962. Вып. 1. 176 с.
27. Бузони Ф. Первое приложение к I тому «Клавира хорошего строя» И. С. Баха. Ленинград. Москва : Музыка, 1941. 208 с.
28. Бутир Л. М. Концерт: и соревнование, и согласие. *Русская речь*. 1981. № 4. С. 133-138.
29. Бутир Л. О роли концертов в творческом наследии И. С. Баха. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград : Музыка, 1974. Вып. 13. С. 187-214.
30. Великовский А. Ю. «Гольдберг-вариации» (Aria mit verschiedenen Veränderungen) в контексте позднего творчества И. С. Баха : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2014. 30 с.
31. Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем. Москва : Международные отношения, 2006. 536 с.
32. Гнилов Б. Акмеологический шпиль абсолютной музыки. Классико-романтический фортепианный концерт. Москва : ПРЕСТ, 2007. 426 с.
33. Гнилов Б. Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (Классико-романтическая эпоха) : автореф. дис. ... доктор искусствоведения.. Москва, 2008. 23 с.
34. Гумерова О. А. Австро-немецкая симфония и клавирная соната XVIII века в свете эстетики «Бури и натиска»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2010. 23 с.
35. Гумерова О. А. Творческие позиции мангеймской школы в свете идей бури и натиска. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. Челябинск : Челябинская государственная академия культуры и искусств, 2009. № 4 (20). С 54–60.
36. Дарда В. Н. Роль Мангеймской школы в становлении инструментального классического стиля. *Вестник КемГУКИ*, 2014. С. 125–133.

37. Дворницкая А. В. Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов: поэтика жанров : Дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2018. 283 с.
38. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков. Ленинград : Гос. музыкальное издательство, 1960. 320 с.
39. Друскин М. С. Фортепианные концерты Бетховена : Путеводитель. Москва : Сов. композитор, 1973. 88 с.
40. Друскин М. С. Фортепианные концерты Моцарта. Ленинград : Ленинградская филармония, 1939. 47 с.
41. Дуков Е. В. Концерт в истории европейской культуры. Москва : Классика–XXI, 2003. 256 с.
42. Дуков Е. В. Концертная деятельность как социальная практика в истории европейской культуры : Дис... доктора философских наук. Москва, 1999. 339 с.
43. Жукова О. А. Французька фортепіанна традиція першої третини ХХ ст. і Ф. Пуленк. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 76. Кн. 2. С. 5–13.
44. Жукова О. А. Орнаментика у клавірних творах доби бароко: питання нотації. *Українське музикознавство*. Київ, 2018. Вип. 44. С. 20–34.
45. Жукова О. А. Рікардо Віньєс у його зв'язках із французькою музичною культурою початку 20-го століття. *Київське музикознавство*. Київ, 2008. Вип. 27. С. 144–152.
46. Жукова О. А. Тріолі та їх контекст у нотному записі епохи бароко. Питання інтерпретації. *Київське музикознавство*. Київ, 2017. Вип. 55. С. 112–122.
47. Жукова О. А. Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавірних традицій: Дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2009. 218 с.

48. Жукова О. А. Фортепіанні цикли Ф. Пуленка в контексті національної жанрової традиції. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 59. С. 127–134.
49. Жукова О. А. Французька *Arroggiatura* як елемент музичної тканини: частина мелодії чи прикраса? Виконавський аспект. *Українське музикознавство*. Київ, 2019. Вип. 45. С. 7–18.
50. Жукова О. А. Французька сюїта за Клодом Жервезом Франсіса Пуленка як вияв неоренесансної тенденції. *Мистецтвознавчі записки НАКККіМ*. Київ, 2008. Вип. 14. С. 66–74.
51. Ивановский В. Г. Теория пианизма: опыт научных предпосылок к методике обучения игре на фортепиано. Киев : Киевское музыкальное предприятие, 1927. 215 с.
52. История фортепианной фабрики BLUTHNER. Электронный ресурс. URL: <http://piano.kg/posts/11-istorija-fortepiannoi-fabriki-bluthner.html>
53. Как исполнять Моцарта. Москва : Классика-XXI, 2007. 178 с.
54. Калентьева Н. В. Современное клавесинное исполнительство: инструментарий, техника игры, творческие школы, исторические ориентации: Дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2020. 249 с.
55. Калиберда С. Органы: от Киевской Руси до Украины. Москва – Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2016. 640 с.
56. Карс А. История оркестровки. Москва : Музыка, 1989. 304 с
57. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя. Тернопіль : «АСТОН», 2006. 608 с., нот.
58. Кириллина Л. В. К истории бахианства в классическую эпоху. *От барокко к романтизму: Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация*: Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. Вып. 1. С. 62-82.

59. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Москва : Издательский дом «Композитор», 2007. 224 с.
60. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Ч. III. Поэтика и стилистика. Москва : Издательский дом «Композитор», 2007. 376 с.
61. Коденко І. І. Концепції відтворення старовинної музики у творчості Ванди Ландовської. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2019. Вип. XVII. С. 261–279.
62. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва : Музыка, 1994. 160 с.
63. Кузнецов И. Концертирование как метод тематического развития. *Проблемы музыкознания: Сборник трудов МГОЛК имени П. И. Чайковского*. Москва, 1976. Вып. 32. С. 25-67.
64. Кузнецов И. К. Ранний фортепианный (клавирный) концерт. *Вопросы музыкальной формы*. Москва : Музыка, 1977. Вып. 3. С. 156-185.
65. Кузнецов И. Н. Фортепианный концерт (к истории и теории жанра) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1980. 20 с.
66. Лайнсдорф Э. В защиту композитора. Альфа и омега искусства интерпретации. Москва : Музыка, 1988. 303 с.
67. Ландовска В. Произведения для клавесину Себ. Баха. *В мире искусств*. Москва, 1907. № 20–21. С. 10–12.
68. Ландовская В. О музыке. Москва : Радуга, 1991. 437 с. Электронный ресурс. URL: <http://marie-olshansky.ru/muz/vanda2.shtml>
69. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. Москва : Музыка, 1977. 528 с.
70. Ливанова Т. Н. Искусство XVII века и проблема стиля барокко // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков. Москва : Наука, АН, ИИИ Мин. культ. СССР, 1966. С. 264–289.

71. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Москва : Музыка, 1982. Т. 2. 670 с.
72. Лобанова М. Н. Западноевропейское барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 317 с.
73. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. Москва : Классика XXI, 2008. 642 с.
74. Любимов А. Исторические инструменты вводят Бетховена в мир романтизма: интервью. Электронный ресурс. URL: <https://orpheusradio.ru/news/discussions/1061/lyubimov-istoricheskie-instrumenty>
75. Любимов А., Мартынова О., Насонов Р. Клавесин и хаммерклавир: друзья-соперники? Электронный ресурс. URL: <http://www.earlymusic.ru/uploads/cgmusic/id33/klavesin-hammerklavir.pdf>
76. Максимов Е. И. Фортепианное творчество Бетховена в контексте музыкальной критики и исполнительских тенденций конца XVIII – первой трети XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2003. 32 с.
77. Максимов Е. И. Фортепианное творчество Бетховена в рецензиях его современников. Москва : Преем, 2001. 84 с.
78. Малофеева И. В. Фортепиано в составе симфонического оркестра : Дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2016. 154 с.
79. Манфредини В. Правила мелодические и гармонические для обучения всей музыки. Санкт-Петербург : Театральная типография, 1805. 176 с.
80. Морева Е. А., Ермакова М. П. Особенности исполнительских интерпретаций программных концертов Антонио Вивальди. Таврический научный обозреватель. 2017. № 2 (19). С. 49–53.
81. Мофа А. В. Английские фортепиано и некоторые черты лондонской фортепианной школы второй половины XVIII – начала XIX века. *От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика,*

*поэтика, музыкальная интерпретация*. Москва : Научно-издат. центр «Московская консерватория», 2010. С. 149-156.

82. Мофа А. В. Лондонская фортепианная школа конца XVIII – начала XIX веков : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 2013. 27 с.
83. Мурадян Г. В. Virtuозность как феномен в истории фортепианной культуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2014. 28 с.
84. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1991. 672 с.
85. Недоспасова А. Лютневый клавир. Старинная музыка, 2005 №№ 1–2 (27–28). С. 19–22.
86. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Государственное музыкальное издание, 1958. 239 с.
87. Никифоров. С. Н. Георг Филипп Телеман (1681–1767): творчество, стилистика, поэтика : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2018. 32 с.
88. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. Москва : Музыка, 1980. 112 с.
89. Новак Л. Иозеф Гайдн. Монография. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
90. Носина В. Символика музыки И. С. Баха. Москва, 2004. 56 с.
91. Оношко И. Ю. Virtuозность как фактор становления и развития фортепианного искусства. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2016. 125 с.
92. Оношко И. Ю. Феномен фортепианной virtuозности в исторической перспективе. *Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств)*. Барнаул, 2019. № 1 (19). С. 53–58.
93. Остер Е. В., Быканова М. С. Антропоцентрическая концепция сонатной формы в контексте диалектической триады Гегеля: сравнительный анализ классической и романтической модели. *Фортепианное наследие*

- композиторов венской школы: история, педагогика, интерпретация.* Белгород, 2018. С. 125–129.
94. Пальцевич Ю. Бах єднає. *День*. 3 листопада 2020. Електронний ресурс. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/bah-yednaye>
95. Пальцевич Ю. Бах, який музикує на клавесині. *Kyiv daily*. 4 листопада 2020. Електронний ресурс. URL: <https://kyivdaily.com.ua/olga-shadrina-lichak/>
96. Пистон У. Оркестровка. Москва : Советский композитор, 1990. 646 с.
97. Письма Бетховена. 1817–1822. Москва : Музыка, 1986. 636 с.
98. Подпоринова К. Концерты для двух клавесинов Антонио Солера в контексте барочного искусства. *Аспекты истории музыкальной науки*. Харьков, 2016. С. 22–37.
99. Помазова П. Б. Жанр концерта в контексте французского скрипичного искусства на рубеже XVIII–XIX веков : Дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2019. 305 с.
100. Рабей В. Георг Филипп Телеман. Москва : Музыка, 1974. 90 с.
101. Рима́н Г. Корни искусства Моцарта. *Рос. музыкальная газета*. Санкт-Петербург, 1916. С. 111–113.
102. Розман Л. И. Клавирные транскрипции И. С. Баха. *Бах И. С. Концерты для клавира соло*. Москва : Музыка, 1971. С. 3–8.
103. Сабольчи Б. Гайдн и Венгерская музыка. *Советская музыка*, 1959. № 6. С. 77–84.
104. Свириденко Н. С. Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2017. 242 с.
105. Сикорская Н. Об особом типе редакций клавирной музыки Барокко во второй половине XIX – начале XX века. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2011. Вип. 102. С. 271–290.
106. Сикорская Н. В. Барокко и Романтизм: стиль в зеркале клавирной редакции XIX века. *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії*

- і практики освіти.. Харків : Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2008. Вип. 22. С. 59–72.
107. Сикорская Н. В. Основные аспекты исполнительского стиля Барокко: опыт обобщения с позиций современной науки и практики. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2014. Вип. 109. Кн. 6. С. 96–116.
108. Сикорская Н. В. Стилевой аспект нотного письма Барокко сквозь призму клавирных редакций эпохи Романтизма *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 78. С. 276–288.
109. Сикорская Н. В. Творческая личность А. Михаловского и традиция фортепианной редакции XIX века. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 88. Ч. 1. С. 154–172.
110. Сікорська Н. В. «Прусські» сонати Карла Філіпа Емануїла Баха у контексті процесу оновлення музичних жанрів передкласичної доби. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 24. Кн. 1. С. 173–181.
111. Сікорська Н. В. Клавирна музика Бароко в редакціях другої половини XIX т.: становлення історично інформованого виконавства : Дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2016. 287 с.
112. Сікорська Н. В. Принципи едиційних технік другої половини XIX століття в особливому типі редакцій клавирної музики Бароко. *Мистецтвознавчі записки НАККиМ*. Київ, 2015. Вип. 27. С. 41–59.
113. Сікорська Н. В. Редагування клавирної музики Бароко у французьких антологіях XIX ст. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. № 3 (8). С. 159–171.
114. Соланський С. Еволюція основних принципів автентичного виконавства барокової клавирної музики. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2013. Вип. 13. С. 57–64.

115. Соловйова О. А. Жанр клавірного концерту XVIII століття в історико-культурному контексті доби. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2020. № 1. С. 76–81.
116. Соловйова О. А. Жанр клавірного концерту в творчості синів Й. С. Баха. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2020. № 34. С. 65–72.
117. Соловйова О. А. Клавірні концерти Й. Гайдна: авторство та виконавська варіантність. *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects*. Венеція, 2020. С. 67–71.
118. Соловйова О. А. Концерти для клавіру з оркестром В. А. Моцарта: тенденції розвитку жанру в контексті композиторського методу. *Українське музикознавство*. Київ, 2020. Вип. 46. С. 142-154.
119. Соловйова О. А. Роль клавесинних концертів Й. С. Баха у формуванні його композиторської та перекладацької майстерності. *Spheres of Culture*. Люблін, 2020. Vol. XIX. С. 180–187.
120. Соловйова О. А. Роль чеських композиторів у розвитку австро-німецької музики у XVIII ст. *Захід–Схід: Культура і мистецтво*. Одеса : Астропринт, 2020. С. 85-87.
121. Соловйова О. А. Сильові особливості австро-німецького клавірного концерту у XVIII ст. *Молоді музикознавці*. Київ, 2021. С. 94–95.
122. Стахевич Г. О. Історичні передумови жанрово-стильових трансформацій фортепіанного концерту кінця XVIII – початку XIX ст. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. науково-теоретичної конференції молодих учених 20-21 квітня 2017 р.* Харків : Харківська державна академія культури, 2017. С. 83-84.
123. Стахевич Г. О. Фортепіанний концерт XVIII-XIX століть: стильові трансформації жанру. *Молодий вчений*. № 6 (58). Київ, 2018. С. 87-91.
124. Стюарт И. Громкая история фортепиано. От Моцарта до современного джаза со всеми остановками. Електронний ресурс. URL: [https://royallib.com/read/isakoff\\_styuart/gromkaya\\_istoriya\\_fortepiano\\_ot\\_motsarta\\_do\\_sovremennogo\\_dgaza\\_so\\_vsemi\\_ostanovkami.html#0](https://royallib.com/read/isakoff_styuart/gromkaya_istoriya_fortepiano_ot_motsarta_do_sovremennogo_dgaza_so_vsemi_ostanovkami.html#0)

125. Сусидко И. П. Моцарт – «несентиментальный» путешественник. *Классическое искусство от древности до XX века*. Москва : URSS, 2007. С. 189–206.
126. Сусидко И. П. Старинная опера как аналитический объект. *Журнал общества теории музыки*. 2013. № 2. С. 142–150.
127. Сусидко И. П. Musicus ludens. Музыкальные игры Моцарта. *Культура, эпоха и стиль: Классическое искусство Запада*. Москва : ГАЛАРТ, 2010. С. 192–206.
128. Сусидко И. П., Луцкер П. В. Новые тенденции в моцартоведении последних десятилетий. *Южно-Российский музыкальный альманах*. Ростов-на-Дону : Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова, 2006. С. 9–13.
129. Тайманов И. М. Концерт для двух фортепиано с оркестром. История жанра : Дис. ... канд. искусствоведения Ленинград, 1982. 319 с.
130. Тараканов М. Инструментальный концерт. Москва : Знание, 1986. 56 с.
131. Фоменко Е. С. Каденция в фортепианном концерте эпохи венского классицизма: историко-источниковедческий анализ : Дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2005. 355 с.
132. Фоменко Н. В. «Stylus phantasticus» на примере музыки Матиаса Векмана. *Науковий вісник Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2011. Вип. 102. С. 225–242.
133. Фоменко Н. В. «Stylus phantasticus»: о ритмической свободе в клавирной музыке эпохи Барокко. *Київське музикознавство*. Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2011. Вип. 40. С. 13–22.
134. Фоменко Н. В. Афект в теорії та виконавській практиці «Stylus phantasticus» (на прикладі «Хроматичної фантазії» Й. С. Баха). *Культура і Сучасність*. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. № 2. С. 130–136.

135. Фоменко Н. В. Дисонанс у системі виразових засобів і виконавській практиці клавiрного мистецтва Бароко. Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. № 2–3 (47–48). С. 151–167.
136. Фоменко Н. В. Импровизационная составляющая в исполнении добаховских токкат. *Науковий вісник Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2014. Вип. 109. С. 163–173.
137. Фоменко Н. В. Стратегии исполнительского прочтения токкаты Джованни Пикки в контексте проблем интерпретации клавирной музыки раннего Барокко. *European Journal of Arts*, 2020. № 1 2020. С. 89–93.
138. Фоменко Н. В. Фактура и артикуляция в «Stylus phantasticus» XVI века: особенности организации фактуры. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. 108. С. 153–165.
139. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. Москва, 1987, 111 с.
140. XXXXXарнонкур Н. Музыка мовою звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
141. Холопова В. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
142. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство. Теория и практика. Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. 318 с.
143. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. Москва : Юрайт, 2017. 188 с.
144. Шабалтина С. Клавесин сквозь века. Киев : Український пріоритет, 2013. 160 с.
145. Шадріна-Личак О. В. Авторська аплікатура в безтактових прелюдіях Ж. Ф. Дандрію: до проблеми вивчення аутентичного стилю клавесинного виконання. *Науковий вісник Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 61. Кн. 3. С. 194–199.
146. Шадріна-Личак О. В. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання : Дис. ... канд. мистецтвознавства.. Київ, 2011. 214 с.

147. Шадріна-Личак О. В. Генерал-бас, або мистецтво акомпанементу: до проблеми виконання ансамблевої музики барокової доби. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 88. Кн. 3. Ч. I. С. 107–116.
148. Шадріна-Личак О. В. Італійський і французький типи клавесинів у зв'язку з національними клавесинними школами. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 41. Кн. 2. С. 55–61.
149. Шадріна-Личак О. В. Клавесинна безтактова прелюдія у сучасному історично орієнтованому виконавстві. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2010. № 3 (8). С. 150–159.
150. Шадріна-Личак О. В. Прелюдійні форми Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя в контексті французьких клавесинних традицій. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 78. С. 28–294.
151. Шакирьянова А. А. Инструментальные жанры «увеселительной музыки» в австро-немецкой культуре второй половины XVIII века : Дис. ... канд. искусствовед. Екатеринбург, 2018. 222 с.
152. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка 1965, 728 с.
153. Шевченко Л. М. Концерти Бетховена як репертуарний стрижень програм піаністів Одеси. *Мистецтвознавчі записки*. Одеса : ІДЕЯ ПРИНТ, 2018. Т. 34. С. 249–260.
154. Шекалов В. А. Возрождение клавесина (Европа и Америка). Санкт-Петербург : «Наука» «САГА», 2008. 255 с.
155. Шекалов В. А. Возрождение клавесина как культурно-исторический процесс : автореф дис. ... доктора искусствоведения. Санкт-Петербург, 2009. 36 с.

156. Шекалов В. А. Возрождение старинной музыка и клавесина в XIX веке. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. Санкт-Петербург, 2007. С. 123–135.
157. Шекалов В. А. Клавесинная культура XIX–XX веков: этапы и формы возрождения. *Знание. Понимание. Умение*. Москва, 2007. С. 176–181.
158. Шопен Ф. Письма в 2-х томах. Москва : Музыка, 1984. Т. 2. 461 с.
159. Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник. Будапешт : Корвина, 1962. 188 с.
160. Эйнштейн А. Моцарт: личность, творчество. Москва : Классика XXI, 2007. 472 с.
161. Якушина И. Вселенная Моцарта. Санкт-Петербург : Музыка, 2005. 682 с.
162. Яницький Т. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури : Дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2020. 243 с.
163. Ammer C. The Facts on File Dictionary of Music. New-York : Facts on File, 2004. 495 p.
164. Bach Cantatas Website. Электронный ресурс. URL: <http://www.bach-cantatas.com/>
165. Butler G. G., Stauffer G. B., Greer M. D. About Bach. Urbana–Chicago : University of Illinois Press, 2008. 216 p.
166. Becker-Derex Ch. Louis Diémer et le clavecin en France à la fin du XIXe siècle. Bourg la Reine : Ed. Aug Zurfluh, 2001. 96 p.
167. Bessler H. Crundfragen des musikalisch en Horens u Crundfragen der Musikästhetik. *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig, 1978. S. 15–29.
168. Bukofzer M. F. Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach. Musicological works. New York, 1947. 489 p.
169. Claudio Astronio. Персональный сайт. Электронный ресурс. URL: <http://www.astronio.com/index.htm>
170. Cypess R. Keyboard-duo arrangements in eighteenth-century musical life. *Eighteenth century music*. 2017. Vol. 14. Is. 2. P. 183–224.

171. Ellis K. *Interpreting the Musical Past*. Oxford : Oxford University Press, 2005. 298 p.
172. Emmanuel Frankenberg. Персональний сайт. Електронний ресурс. URL: <https://emmanuelfrankenberg.com/>
173. Engel H. *Das Instrumentalkonzert. Eine Musikgeschichtliche Darstellung*. Wiesbaden : Breitkopf, 1974. Bd. 1. 393 s.; Bd. 2. 481 s.
174. Engel H. *Das Instrumentalkonzert. Führer durch den Konzertsaal*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1932. 93 s.
175. Fritz-Hilscher E. Th., Kretschmer H. *Wien Musik Geschichte von der Prähistorie bis zur Gegenwart*. Wien–Münster : LIT, 2011. 760 s.
176. Fukiati A. [A Survey of Selected Piano Concerti for Elementary, Intermediate, and Early-Advanced Levels](#): Dis... of Doctor of Musical Arts. *Morgantown, 2017. 76 p.*
177. Gétreau F. *L'iconographie du clavecin en France (1789—1889)*. Electronic resource. URL: [https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/61389/filename/L\\_iconographie\\_du\\_clavecin\\_en\\_France.pdf](https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/61389/filename/L_iconographie_du_clavecin_en_France.pdf).
178. Gradenwitz P. *Johann Stamitz. Das Leben*. Verlag Rudolf M. Rohrer. Brünn : Wein, 1936. 56 p.
179. *Handbuch der Musikgeschichte*. Tutzing : Verlegt bei Hans Schneider, 1961. B. 2. 1294 s.
180. Harpsichord Mystery: Шляхами клавірної музики. Електронний ресурс. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCjpP800L7J2gI9OFg7irFIw>
181. Harris J. M. *A History of Music for Harpsichord for Piano and Orchestra*. Lanham, Maryland and Oxford : The Scarecrow Press, 2003. 473 p.
182. Hinson M. *Music for Piano and Orchestra*. Bloomington: Indiana University press, 1981. 327 p.
183. Hutchings A. J. B., Talbot M. Concerto. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition edited by Stanley Sadi*. Oxford – New York, 2001. Vol. 6. P. 240–260.

- 184.Hutchings A. J. B. The Baroque Concerto. London : Faber and Faber, 1961. 363 p. P. 176.
- 185.Kaiser F. C. Carl Stamitz, biographischer Beitrag, das symphonische. *Werk. Thematischer Katalog der Orchester-Werke*. Marburg, 1962 (Biss). 42 p.
- 186.Keef S. P. Mozart's Piano Concertos: Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment. Woodbridge : The Boydell Press, 2001. 205 p.
- 187.Koch J. M. Klavierkonzert des 19 Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen. (Musik und Musikanschauung im 19 Jahrhundert: Bd.8). Sinzig : Studio, 2001. 382 s.
- 188.Landowska W. Musique Ancienne. Paris : Mercure de France, 1909. 270 p.
- 189.Landowska W. The Interpretation of Bachs Work. *Polish music Journal*. 2003.Vol. 6 № 1. P. 562-563.
- 190.Łobaczewska S. Beethoven. Kraków : PWM, 1977. 239 s.
- 191.Mattheson J. Vollkommene Kapellmeister. Hamburg : Herold, 1739. 512 s.
- 192.Mercado M. R. The Evolution of Mozart's Pianistic Style. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1992. 152 p.
- 193.Mercier-Ythier C. Les clavecins Paris : Ed. Vecteurs, 1990. 263 p.
- 194.Miklós Spányi. Personal site. Web. URL : <http://miklosspanyi.de/>
- 195.Moser H J. Musiklexikon. Berlin : M. Hesses Verl, 1935. 1005 s.
- 196.Music-review Ukraine. Олена Жукова. Ел. ресурс. URL : <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/99C2D16D4ED57CE2C225771E0041E319?OpenDocument>
- 197.Music-review Ukraine. Володимир Кошуба. Ел. ресурс. URL : <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/24B0694E2AFF23FEC225780C00601B8E?OpenDocument>
- 198.Music-review Ukraine. Наталія Сікорська. Ел. ресурс. URL : <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/59378C82434D879EC225771E002539EB?OpenDocument>

199. Music-review Ukraine. Наталія Фоменко. Ел. ресурс. URL : <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/2E367431CCC98A51C2257E2C00704A67?OpenDocument>
200. Music-review Ukraine. Світлана Шабалтіна. Ел. ресурс. URL : <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/6752DF70CAEE37D1C2257893003D499D?OpenDocument>
201. Oort B. van Haydn and the English Classical Piano Style. *Early music*, 2000. Vol. 28. № 1. P. 73–89.
202. Pelker B. Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778). *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert Eine Bestandsaufnahme*. Heidelberg : Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 2014. S. 195–366.
203. Pelker B. Mannheimer Schule. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*. Bd 5. Kassel : Bärenreiter, 1996. S. 1645–1662.
204. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin : Johann Friedrich Voß, 1752. Web. URL : [https://de.wikisource.org/wiki/Versuch\\_einer\\_Anweisung\\_die\\_Fl%C3%B6te\\_traversiere\\_zu\\_spielen](https://de.wikisource.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Fl%C3%B6te_traversiere_zu_spielen)
205. Roeder M. T. A History of the Concerto. Portland : Oregon: Amadeus Press, 1994. 480 p.
206. Rousseau J.-J. Dictionnaire de musique. Web. URL : <https://www.rousseauonline.ch/Text/volume-9-dictionnaire-de-musique.php>
207. Schering A. Geschichte des Instrumentalkonzert bis auf die Gegenwart. Leipzig : Breitkopf & Hartel, 1905. 226 s.
208. Soloviova O. Johann Bach's harpsichord concertos in the development of baroque instrumental genres. *The European Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna, 2020. № 5. P. 51–55.
209. Somerset H. V. F. Johann Schobert and His Influence on the Music of Mozart. *The Musical Times*. Vol. 72. №. 10636 1931. P. 785–789.

210. Suchala E. Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit. ed. Johann Jacob Heinrich Westphals Hildesheim // Die Dokumentsamml. Hildesheim : G. Olms verlag., 1993. 325 S.
211. The History of the Piano. Web. URL : <https://www.piano-keyboard-guide.com/history-of-the-piano.html>
212. Walther J. G. Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec: Neusatz des Textes und der Noten. Friederike Ramm. Kassel : Bärenreiter, 2001. 612 s.
213. Wilk P. On the question of the Baroque instrumental concerto typology. *Musica Iagellonica*. Web. URL : [https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:DhDbV3c\\_a2gJ:https://muzykologia.uj.edu.pl/documents/6464892/2111e3fe-6ed1-4a8a-97f3-a184a12880ff+&cd=1&hl=uk&ct=clnk&gl=ua](https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:DhDbV3c_a2gJ:https://muzykologia.uj.edu.pl/documents/6464892/2111e3fe-6ed1-4a8a-97f3-a184a12880ff+&cd=1&hl=uk&ct=clnk&gl=ua)
214. Zhukova O. Historically Informed Performance in Today's Ukrainian Culture. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. Kyiv, 2019. Vol. 6. P. 203–207.

## ДОДАТКИ

### Список публікацій здобувача за темою дисертації

#### *Статті в наукових фахових виданнях України:*

1. Соловйова О. А. Жанр клавірного концерту XVIII століття в історико-культурному контексті доби. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2020. № 1. С. 76–81.
2. Соловйова О. А. Жанр клавірного концерту в творчості синів Й. С. Баха. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2020. № 34. С. 65–72.
3. Соловйова О. А. Концерти для клавіру з оркестром В. А. Моцарта: тенденції розвитку жанру в контексті композиторського методу. *Українське музикознавство*. Київ, 2020. Вип. 46. С. 142-154.

#### *Праці в наукових періодичних іноземних виданнях:*

4. Соловйова О. А. Роль клавесинних концертів Й. С. Баха у формуванні його композиторської та перекладацької майстерності. *Spheres of Culture*. Люблін, 2020. Vol. XIX. С. 180–187.
5. Soloviova O. Johann Bach's harpsichord concertos in the development of baroque instrumental genres. *The European Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna, 2020. № 5. P. 51–55.

#### *Тези доповідей на наукових конференціях:*

6. Соловйова О. А. Клавірні концерти Й. Гайдна: авторство та виконавська варіантність. *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects*. Венеція, 2020. С. 67–71.
7. Соловйова О. А. Роль чеських композиторів у розвитку австро-німецької музики у XVIII ст. *Захід–Схід: Культура і мистецтво*. Одеса : Астропринт, 2020. С. 85-87.
8. Соловйова О. А. Сильові особливості австро-німецького клавірного концерту у XVIII ст. *Молоді музикознавці*. Київ, 2021. С. 94–95.

### **Відомості про апробацію результатів дисертації**

Основні положення та висновки дослідження обговорено на засіданнях кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2018 – 2021) і презентовано на 5 наукових конференціях міжнародного рівню:

- II науково-практичній конференції «Музичний світ у наукових дослідженнях молодих» (Суми, СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2019)

- II науково-практичній конференції «Академічна культура дослідника в освітньому просторі: європейський та національний досвід» (Суми, СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2019)

- науково-теоретичній конференції «Культурологія, мистецтвознавство: точки дотику та перспективи розвитку» (Венеція, 2020);

- науково-творчій інтернет-конференції «Захід-Схід: Культура і мистецтво», (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2020);

- XX науково-практичній конференції «Молоді музикознавці», (Київ, КМAM імені Р. М. Глієра, 2020).