

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Санкт-Петербургский государственный университет

Чурикова Алена Андреевна

**И.С.Бах в интерпретации Ванды Ландовской**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки  
035300 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «музыка и театр»

Научный руководитель:

Ходорковская Елена Семеновна,  
кандидат искусствоведения, доцент

Санкт–Петербург

2016

**Оглавление:**

Введение.....	3
Глава 1. Ванда Ландовска: портрет художника в юности.....	7
Глава 2. Клавесинный Бах: технические и эстетические аспекты концепции Ландовской.....	23
2.1.Выбор инструмента.....	25
2.2.Регистровка и динамика.....	28
2.3.Темп.....	30
2.4.Орнаментация.....	34
2.5.Ритм.....	38
2.6 Туше.....	41
2.7.Выводы.....	44
Глава 3. Рецепция творчества Ванда Ландовской как исторический феномен: от «аутентизма» до «исторически информированного исполнительства» ( и за его пределами).....	46
Заключение.....	61
Список литературы.....	64

## **Введение**

Ванде Ландовской принадлежит заслуга возвращения клавесина в концертный обиход на заре XX века. Центральное место в ее обширном клавесинном репертуаре занимали сочинения Баха. С ее именем связана заслуга первого исполнения на клавесине баховских Гольдберг-вариаций и их первой клавесинной записи. В середине двадцатого века исполнительство Ландовской стало предметом острой полемики, в вину клавиристке ставились и излишнее романтическая трактовка Баха, и использование неаутентичного инструмента с дополнительными функциями, и чрезмерная самоуверенность в принятии интерпретационных решений. Однако в последнее время интерес к наследию Ландовской явно оживился. Компания Paradizo в 2011' выпустила диски с уникальными архивными записями баховских клавирных сочинений, сделанными в Сен-Леё в 1935-1936, в том же году вышел комплект из восьми дисков с произведениями Баха, Рамо, Куперена и других старых композиторов, записанными Ландовской в период с 1928 по 1940 годы, в 2012 году поступил в продажу диск под названием «Артистизм Ландовской»' с Моцартом и Бетховеном, а в 2013 Фабула Классика выпустила диск «Ландовска играет Баха».'

Обладает ли исполнительское наследие Ландовской в целом и ее интерпретация Баха в частности актуальностью? И если да, то почему? Что дают нам эти старые пластинки? Желание разобраться в этих вопросах явилось первоначальным импульсом к настоящей работе.

**Литература**, посвященная Ландовской, разнообразна по тематике.

Ее русскоязычный раздел связан прежде всего с фундаментальными исследованиями В.А.Шекалова – часть из них посвящена Ванде Ландовской, часть – истории клавесинного исполнительства в 20 веке как в России, так и

[?] Wanda Landowska Le Temple de la Musique Ancienne Saint-Leu-la-Forêt. CD und DVD-ROM. Paradizo, PA0009, 2011.

[?] The Artistry of Wanda Landowska (Remastered Historical Recording). CD EMG Classical, 2012.

[?] Landowska Plays Bach, CD Fabula Classica, 2013.

за ее пределами'. По библиографии', составленной Ингеборг Харер, профессором университета в Граце, автором статей о Ландовской для немецкоязычной энциклопедии *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*' и мультимедиального проекта Гамбургской высшей школы музыки и театра *Musik und Gender im Internet (MUGI)*', можно судить об истории и актуальном состоянии исследований, посвященных польской клавесинистке. Помимо работ обзорно-биографического характера (мы выделили бы в этом плане статью Ховарда Шотта' и исследований, посвященных знаменитому плейелевскому клавесину Ванды) отметим в числе прочих содержательную статью Михаэля Летчема'. Особо полезна нам была пионерская работа Аннегрет Фаузер, рассмотревшей становление Ландовской как клавесинистки и интерпретатора Баха сквозь призму гендерной проблематики'.

Обзор источников показал, что наименее изученным на сегодняшний день остается вопрос о связи Ландовской, пионера возрождения старой музыки, с последующими стадиями этого процесса, известными под разными названиями, такими как «аутентизм» и «исторически информированное исполнительство»'. Единственной статьей, посвященной этой обширной теме,

- [?] Шекалов В.А. Ванда Ландовская интерпретатор, педагог, исследователь, дис. канд. иск. Л., 1981.  
 Шекалов В.А. Возрождение клавесина как культурно-исторический процесс, дис. д-ра иск. СПб., 2009.  
 Шекалов В. А. Ванда Ландовская и возрождение клавесина. СПб.: Канон, 1999. 335 с.  
 Шекалов В.А. Возрождение клавесина: Европа и Америка. СПб.: Знание, 2008. 255с.  
 Шекалов В.А. Черты исполнительского стиля Ванды Ландовской // Музыка. 1981. № 9, №3289. С.49.  
 [?] См.: Harer I. Wanda Landowska // Musik und Gender im Internet. URL: [http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Wanda\\_Landowska#Quellen](http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Wanda_Landowska#Quellen) (дата обращения: 30.01.2016)  
 [?] Harer I. Landowska, Wanda // MGG Personenteil. Kassel: Bärenreiter, 2003. Bd.10. Sp.1139-1141.  
 [?] Harer I. Wanda Landowska // Musik und Gender im Internet. URL: [http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Wanda\\_Landowska#Profil](http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Wanda_Landowska#Profil) (дата обращения: 30.01.2016)  
 [?] Schott H. Wanda Landowska A Centenary Appraisal // Early music.1979. Vol. 7, № 4. P.469 URL: <http://www.jstor.org/stable/3126482> (дата обращения: 20.04.2016)  
 [?] Latcham M. Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels. 2006. Vol. 34, No. 1. P. 99. URL: <http://www.jstor.org/stable/3519484> (дата обращения: 20.04.2016)  
 [?] Fauser, Annegret. „Creating Madame Landowska“. In: Women and Music: A Journal of Gender and Culture 10. 2006. S. 1-23  
 [?] Проблеме исторического исполнительства как феномена является темой многочисленных работ и это направление сформировалось как область самостоятельного исследования, хотя Ландовска в этих исследованиях практически не обсуждается. В числе использованных нами работ по этой теме в том числе такие известные исследования как: Taruskin R. Text and Act. Essays on Music and Performance. Oxford University Press, 1995 ; Butt J. Playing with History. Cambridge Press, 2004 ; Haynes B. The end of early music: a period performer's history of music for the 21st century, Oxford University Press, 2007.

является исследование Дэвида Кьяра<sup>1</sup>, информативное, но не исчерпывающее. Между тем, для понимания **актуальности** Ландовской этот вопрос имеет первостепенное значение. Представляется, что наилучшим образом мы можем рассмотреть его через музыку Баха. Бах был «главным композитором» Ландовской и в ее собственном сознании, и в сознании ее аудитории<sup>2</sup>. Через Баха она утверждала себя в борьбе со своими предшественниками, но в борьбе с «ее Бахом» обретали в 1950-е свой голос ее ниспровергатели. «Бах Ландовской» – это средостение культурно-исторических и социальных процессов, растянувшихся на столетие – от восхождения Ландовской на заре прошлого века на исполнительский Олимп до ее ниспровержения в его середине и нынешнего возвращения.

**Предметом исследования** в настоящей работе, таким образом, является интерпретация клавирных сочинений Баха Вандой Ландовской, рассматриваемая, с одной стороны, как устойчивая совокупность характеристик, а с другой – как историко-культурный феномен, параметры которого заданы идеологией и философией аутентизма. Комплексный, одновременно историко-стилевой, эстетический и культурологический подход к феномену «Бах Ландовской», определяет **научную новизну** исследования.

**Цель** исследования мы видим в описании особенностей интерпретационного стиля Ландовской, понимаемого как единство техники и эстетики, и уникального места этого стиля в сравнении с другими, исторически более ранними и более поздними подходами. Исходя из поставленной цели, нам были выделены следующие **задачи**: 1) описать исторический контекст формирования исполнительского подхода Ландовской к Баху 2)

<sup>1</sup> Kjar, David. „The Plague, a Metal Monster, and the Wonder of Wanda”. In: Per Musi. Belo Horizonte. 24. July/Dec. 2011. S. 79-100. [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992011000200010&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992011000200010&script=sci_arttext)

<sup>2</sup> Теме возрождения Баха так же посвящено много работ, но нами были выбраны те источники, которые связаны непосредственно с романтической интерпретацией музыки Баха. Evett R. The Romantic Bach // The New Republic. 1952. Vol. 152. P.22 ; Cooper J.M. Bach Revival Bach Awakening // Historical Dictionary of Romantic Music. Scarecrow Press, 2013 ; Blume F. and Weiss P. Bach in the Romantic Era // The Musical Quarterly. 1964. Vol. 50, №3. P. 290 – 306 ; Towe T.N. The Present Day Misconceptions About Bach Performance Practice in the 19th Century - The Evidence of the Recordings. URL: <http://www.bach-cantatas.com/teritowe/jsbpdm00.htm> (дата обращения: 10.04.2016)

детально проанализировать этот подход 3) проанализировать критические свидетельства разного времени и предложить их интерпретацию' 4) описать этапы музыковедческой рефлексии в связи с исторически информированным исполнением и проанализировать их влияние на оценку наследия Ландовской

**Данная работа состоит из** Введения, трех глав, Заключения и списка литературы. Во введении рассматриваются актуальность проблемы и научная новизна исследования, цели и задачи работы, предмет исследования, дается обзор литературы. Первая глава посвящена описанию разнообразных контекстов – биографического, исполнительского, музыкально-исторического, культурного, гендерного – которые определили основные параметры конструкта под названием «Бах Ландовской». Вторая глава построена на анализе музыковедческих текстов Ландовской как основного источника для понимания ее исполнительского стиля. В третьей главе анализируются критические отзывы на исполнительство Ландовской и предпринимается попытка проследить за влиянием на восприятие ее творчества в условиях послевоенного движения аутентизма, рассматриваемого сквозь призму поворотных пунктов его истории. В Заключении суммируются итоги работы. Работа содержит список литературы, включающий 55 наименований, из них 38 на иностранных языках.

---

**[?]** Анализируя восприятие современников, мы обращались к русской и американской периодике, среди которых : Русская музыкальная газета, Саратовский вестник, Bulletin of the American Musicological Society, The Musical Times, Bach Music Educators Journal, New Republic, The Journal of Musicology, The Hudson Review. Так же много важных данных было нами получено из работ Сола Бэббитца и Доротеи Фабиан: Babitz, S. The Landowska Approach // The New York Review of Books. 1965. URL: <http://www.nybooks.com/articles/1965/03/11/the-landowska-approach/> (дата обращения: 20.03.2016) ; Fabian D. The Meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 2001. Vol. 32, No. 2. P.153-167. URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0351-5796%28200112%2932%3A2%3C153%3ATMOAAT%3E2.0.CO%3B2-0> (дата обращения: 11.04.2016)

## Глава 1. Ванда Ландовска: портрет художника в юности

Ванда Ландовска прожила долгую жизнь, в перипетиях которой ясно запечатлелась политическая и культурная судьба Европы конца 19 – первой половины 20 века. Эту жизнь можно назвать счастливой: польская еврейка, Ланадовска избежала трагической судьбы многих своих соплеменников, успев в 1940 покинуть Париж до наступления немецких войск. Живая легенда, законодатель мод в области клавесинного исполнительства, она не дожила до того дня, когда ее исполнительская манера стала восприниматься как забавный анахронизм. Ей удалось реализовать свой жизненный и творческий проект с исключительной полнотой: всегда оказываясь в нужное время в нужном месте, она осталась для этих времени и места поистине знаковой фигурой, одновременно сохраняя независимость и особенную стать. Ландовску трудно изобразить как «типичного представителя» тех или иных исторических тенденций. Скорее, эти тенденции образуют фон, на котором выпукло выступает ее личность. Задача настоящей главы заключается в том, чтобы соотнести творческие устремления и артистическую стратегию юной Ландовской с современной ей музыкально-исторической практикой, в полемике с которой оформлялась ее человеческая и художественная индивидуальность.

Формирование Ландовской пришлось на эпоху, самосознание которой было глубочайшим образом проникнуто историзмом. Историей задавалось и предметное поле гуманитарного знания, и тематический горизонт искусства. Вместе с тем, ни одна сфера духовной жизни ни претерпела с возникновением императива историзма столь сильных изменений, как музыка.

Вплоть до 19 в. музыка (в отличие от литературы и пластических искусств) не нуждалось в своем прошлом как части актуального настоящего.

Этому не противоречит факт наличия антикварных интересов у таких собирателей музыкальных древностей как, скажем, Анастасиус Кирхер или падре Мартини – их коллекции не находили отклика у композиторов и исполнителей и не были рассчитаны на такой отклик. Первой страной, в которой «старая музыка» осознается как особая эстетическая ценность, стала Англия. В 1726 в Лондоне для изучения и исполнения этой музыки была создана Академия вокальной музыки, переименованная около 1731 Академию старой музыки. Под «старой музыкой» подразумевались сочинения 16-17 века. В 1741 «академики» организовали Мадригальное общество, деятельность которого описал один из его членов и первых английских музыкальных историографов, сэр Джон Хоукинс в своей «Всеобщей истории музыкальной науки и практики» (1776). В том же году Чарльз Бёрни начал публиковать свою четырехтомную «Всеобщую историю музыки» (1776 – 89). И Бёрни, и Хоукинс не любили современную, особенно инструментальную, музыку и пытались утвердить старые сочинения в качестве авторитетного канона, более влиятельного по сравнению с вкусовыми оценками.<sup>7</sup> Впрочем, у Англии уже имелся канонический музыкальный авторитет. Оратории Генделя, музыкальное воплощение английской национальной идентичности, с момента их создания никогда не исчезали из репертуара – Гендель был первым композитором в истории музыки, чьи сочинения отмечены непрерывностью исполнительской традиции. В 1784 году в Вестминстерском аббатстве состоялся первый Генделевский фестиваль, с 1786 начало выходить собрание сочинений композитора в 36 томах. Исторические труды, нотоиздательская деятельность, исполнение и критика, сопровождающая все эти формы ревалоризации наследия, в совокупности знаменовали новое отношение к феномену старой музыки как важнейшему компоненту современной музыкальной жизни.

---

<sup>7</sup> Lawson C. and Stowell R. The Historical Performance of Music: An Introduction. Cambridge University Press, 1999. 234 pp. P. 4



Как известно, в 19 веке этот интерес к музыкальной старине приобрел беспрецедентный размах и реализовался в многообразных формах. Публикуются исторические исследования монографического и обзорного характера, посвященные творчеству старых мастеров, реализуются масштабные эдиционные проекты, выполненные на уровне новейших требований исторической науки, повсеместно организуются музыкальные общества, ставящие своей целью изучение и пропаганду музыкального наследия, коллекционируются старые музыкальные инструменты, возникает жанр «исторических концертов».

В центре этого процесса историзации музыкального сознания находится фигура И.С.Баха. Распространенное мнение о том, что Бах был забыт после смерти, далеко от действительности. Во второй половине 18 века его музыка была хорошо известна в Пруссии, где ее неустанно пропагандировали бывшие ученики и коллеги композитора Д.Ф.Агрикола, Д. З. Кирнбергер, К.Нихельманн, Ф.В.Марпург и К. Ф.Фаш.К.Г. Нефе в Бонне в 1780-е гг. давал юному Бетховену разучивать прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира». В эти же годы баховская музыка звучала в домах некоторых венских меломанов – прелюдии и фуги в салоне Фанни фон Арнштайн, мотеты – на музыкальных вечерах у барона Готфрида ван Свитена. Строго говоря, Бах как великий мастер полифонических сочинений для клавира никогда не исчезал из поля зрения профессионалов и квалифицированных любителей, хотя его музыка, распространявшаяся преимущественно в виде рукописных копий, оставалась на периферии публичной музыкальной жизни.

---

<sup>1</sup>Впервые исторические концерты, на которых слушателям предлагалось ознакомиться с историей музыки, представленной в виде хронологически упорядоченной последовательности пьес, сопровождавшихся комментариями, организовал в 1832 в Париже и в 1837 в Брюсселе Франсуа Жозеф Фетис. Во второй половине 19 века это начинание было подхвачено другими музыкантами. Беспрецедентный размах ему придал Антон Рубинштейн, сыгравший в сезон 1885-6 в Петербурге, Москве, Вене, Берлине, Лондоне, Париже, Лейпциге, Дрездне и Брюсселе цикл из семи концертов, в которых была представлена вся история фортепианной музыки. См.: Рубинштейн А.Г. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 1 – 2. Л.: Музгиз, 1957 – 1962.

Ситуация начала меняться с наступлением 19 века. В 1800 Йоганн Николаус Форкель приступает к изданию полного собрания баховских клавирных произведений, в 1802 году он же публикует первую монографию о Бахе. Карл Фридрих Цельтер, друг Гете и будущий наставник Ф. Мендельсона, включает сочинения Баха в репертуар берлинской Певческой академии. В 1802 выходит из печати новое издание «Искусства фуги», факсимиле «Сонат и партит для скрипки соло» и первое издание мотетов (BWV 225 -29) под редакцией Й. Г. Шихта, руководителя лейпцигской Певческой академии и кантора церкви св. Фомы. Исследователи отмечают, что в эти годы начинает формироваться культ Баха как иконической фигуры немецкого протестантского мира. Раздробленная и политически униженная Германия, над которой висела угроза превращения в часть наполеоновской империи, искала компенсации уязвленному национальному достоинству в сфере культурных ценностей непререкаемого значения. Роль национального культурного героя и символа немецкого духа и выпала на долю Баха.

Важнейшим актом утверждения Баха в этой ипостаси явилось знаменитое исполнение в 1829 в Берлине под управлением Мендельсона «Страстей по Матфею», приуроченное к столетней годовщине их премьеры. История этого предприятия хорошо известна: в 1824, незадолго до своей смерти, Белла Саломон (1749-1824) подарила своему внуку Феликсу Мендельсону рукописную копию баховской партитуры. Благодаря своему наставнику Цельтеру юный Мендельсон к тому времени уже был знаком с творчеством Баха. В 1827 году он собрал небольшую группу музыкантов, с которой начал разучивать «Страсти», в 1828 убедил Цельтера привлечь к исполнению силы берлинской Певческой академии. Легендарный концерт, в котором участвовало 8 солистов, 30 инструменталистов и 158 хористов, состоялся 11 марта 1829 года. Мендельсон сократил до трети арий и около половины хоров, но оставил почти все хоралы, сконцентрировавшись на

---

☐См.: Bach Revival, Bach Awakening, Bach Renaissance // Cooper, J. M. (Ed.). Historical Dictionary of Romantic Music. Scarecrow Press, 2013. 792 pp. P. 34

драматической стороне повествования, в жертву которой были принесены рефлексивные и италянизированные сольные эпизоды.<sup>7</sup> Сидя за фортепиано, он дирижировал и импровизировал речитативное сопровождение. Успех был огромным, последующие два исполнения (21 марта в день рождения Баха и 17 апреля, в Страстную пятницу) его только упрочили.

Культ Баха, начало которому было положено восстановлением «Страстей по Матфею», оказал огромное влияние на самосознание европейской музыкальной культуры. Благодаря Баху подверглась радикальному переосмыслению сама идея «старой музыки», на глазах одного поколения перешедшей из области почитаемого прошлого в сферу актуального настоящего. С начала 1830-х год от года растет число изданий баховских произведений и их публичных исполнений. Энтузиазм в связи с Бахом распространяется в Англии, где в 1837 на Бирмингемском фестивале звучат фрагменты из «Страстей по Матфею», си минорной мессы и Магнификата, во Франции и (в меньшей степени) в Италии. Композиторы следующего за Бетховеном поколения ставят Баха выше Генделя. К концу 1840-х эта новая табель о рангах прочно утверждается в общественном сознании. В 1850 для подготовки к изданию Полного собрания баховских сочинений в Германии учреждается Баховское общество, в организации которого принимает деятельное участие Роберт Шуман. В 1900, с выпуском из печати 66 тома, это грандиозное предприятие завершается: Иоганнес Брамс называет этот факт одним из двух важнейших событий своей жизни, наряду с объединением Германии.

В контексте нашей работы важно отметить, что присутствие Баха в качестве актуального компонента музыкальной культуры стимулировало дискуссии о принципах исполнения его музыки. Свобода, с которой Мендельсон обращался со «Страстями по Матфею», являлась правилом, а не исключением. К. Черни, под редакцией которого в 1837 были опубликованы

<sup>7</sup> Applegate, C. *Bach in Berlin: Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*. Ithaca, London: Cornell University Press, 2005. P. 34.

два тома «Хорошо темперированного клавира», проставлял аппликатуру, фразировочные лиги, динамические оттенки. Друг Мендельсона, выдающийся скрипач Фердинанд Давид, отредактировавший Сонаты и партиты для скрипки соло (опубликованы в 1843), в 1840 в публичном концерте исполнял чакону из партиты ре минор и прелюдию из партиты ми мажор в сопровождении Мендельсона, импровизирующего на рояле аккомпанемент. Мнение о том, что старая музыка нуждается в ретуши, было широко распространено. Так поступал еще Моцарт, редактируя «Мессию» Генделя для исполнения в 1789 в доме ванСвитена и вписывая в генделевскую партитуру дополнительные голоса и партии : генделевское оркестровое письмо, с точки зрения эстетики моцартовского времени, было слишком «тощим» и нуждалось в добавлении ярких оркестровых красок. Если те или иные исполнительские решения могли породить ожесточенную полемику (скажем, вопрос о том, каким инструментам нужно поручать партию basso continuo), то убеждение в том, что звучание баховской музыки нужно приближать к нормам современности, в 19 веке мало у кого вызывало возражения.

Ландовска начала свою карьеру в эпоху, когда в отношении музыкальной истории и форм ее репрезентации господствовал полный консенсус. Будущая ниспровергательница традиций родилась в Варшаве 5 июля 1879. Ее родители, перешедшие в католичество евреи, принадлежали к кругам варшавской интеллигенции: отец был адвокатом, а мать – филологом и переводчицей. С четырех лет девочку обучали музыке. Учителя Ванды - Ян Клечиньски и Александр Михаловски – были прекрасными музыкантами и пользовались заслуженным авторитетом. Ян Клечиньски, специализировавшийся на произведениях Шопена, славился свободой отношения к музыкальному тексту: его часто критиковали за импровизированные дополнения , украшения и интерполяции. Александр

---

<sup>[?]</sup>См. об этом: Blume F. and Weiss P. Bach in the Romantic Era. The Musical Quarterly. 1964. Vol. 50, N 3. P. 290 – 306

Михаловски, также известный шопенист, друг ученика Шопена Кароля Микули, прививал своим ученикам вкус к полифонии Баха: студенты его класса в Варшавском музыкальном институте в первые два года обучения играли преимущественно баховские сочинения. Очевидно, Михаловски понимал, насколько важна для шопеновского стиля баховская полифония: необычность для своего времени этой точки зрения (ныне ставшей общим местом) характеризует его как в высшей степени проницательного музыканта. Похоже, что и «вольности» Клечиньского, и вкус в полифонии, привитый Михаловским, не прошли бесследно для их ученицы.'

Дебют Ландовской состоялся 28 февраля 1894, когда пятнадцатилетняя студентка Варшавского музыкального института выступила в концерте Варшавского музыкального общества. Программа концерта была составлена критиком и музыковедом Александром Полинским в соответствии с модным форматом «исторических концертов»: замысел заключался в том, чтобы была дана слушателям представление об историческом развитии музыки, от средневековых гимнов до Вагнера. Амбициозному замыслу соответствовал масштаб мероприятия: в концерте участвовало более 200 исполнителей под управлением 3 дирижеров, аудитория насчитывала 1332 человека. Ландовская играла вариации из ми мажорной сюиты Генделя и часть из ми минорной английской сюиты Баха.' «В игре панны Ландовской уже есть самобытное чувство этого стиля» писали критики. 1 марта концерт был повторен, на сей раз Ландовская сыграла, помимо старой программы, также Анданте из Итальянского концерта Баха и на бис Рондо, предположительно из до минорной Партиты Баха. Жанр «исторического концерта», в котором дебютировала Ландовская, является идеальным воплощением духа эпохи с ее пониманием искусства как исторической череды художественных стилей и их

<sup>1</sup>См. об этом: Шекалов В.А. Ванда Ландовска и возрождение клавесина. Спб.: Канон, 1999. С. 28-32

<sup>2</sup>Там же. С.28-32

<sup>3</sup>Echo muzyczne teatralne i artystyczne. 1894. №9 S. 107 Цит. по Шекалов В.А. Ванда Ландовска... С. 32

поступательной смены под знаком прогрессирующего развития (Бах на фортепиано).

В 1896 Ландовска, окончив институт, уезжает в Берлин, где сперва берет уроки композиции у Генриха Урбана, а в следующем году – у пианиста Морица Мошковского. Довольно скоро, однако, она отказывается от планов сделать композиторскую карьеру и сосредотачивается на исполнительстве. Она выступает в Гамбурге, Лейпциге, Бреславле, играет Моцарта, Рамо, Гайдна и Баха (Итальянский концерт, Хроматическую фантазию, сюиты, прелюдии и фуги). Критики пишут о ней как об «отличной исполнительнице Баха» и «одной из выдающихся бахисток». Артур Никиш называет ее «бахханкой» и приглашает участвовать в концерте Лейпцигского Гевандхауз оркестра, который состоялся 2 марта 1899 года (некоторые исследователи датируют характеристику, данную Никишем Ландовской, временем ее дебюта). Похвала Никиша – безусловное свидетельство успеха, которого добивается юная пианистка.

В 1900 году преисполненная честолюбивых планов Ландовская приезжает в Париж, где ее ждет жених, польский журналист и фольклорист Генрих Лев. Париж, «столица 19 столетия», по выражению Вальтера Беньямина, являлся точкой притяжения для любого честолюбивого художественного дарования. Для исполнительницы, избравшей своей специализацией старую музыку, французская столица была особенно привлекательна. Традиции ее изучения и исполнения здесь были давними и устойчивыми. Традицию исторических концертов, заложенную Фетисом, в 1840-е продолжили А.Меро (1842-44) и Ж. Н. Нейя (с 1843). В 1853 была основана «Школа духовной и классической музыки», образование в которой строилось на изучении композиций 15-17 веков. В школе какое то время

[?] Биржевые ведомости от 8.12.1898. Цит. по Шекалов В.А. Ванда Ландовска... С.47

[?] Przegląd Tygodniowy. 1896. №42, S.471. Цит. по Шекалов В.А. Ванда Ландовска...С.47

[?] См. Шекалов В.А. Ванда Ландовска... С. 48

[?] См. Kjar D. The plague, a metal monster, and the wonder of Wanda: in pursuit of the performance style. URL: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-75992011000200010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992011000200010) (дата обращения: 20.02.2016)

преподавал Камиль Сен-Санс, к ней был очень близок Сезар Франк, один из учеников которого, Анри Экспер, пытался в 1884 году основать общество Баха. В 1871 ВенсанД'Энди и Сезар Франк организовывают Национальное музыкальное общество, одной из целей которого было возрождение музыки старых французский композиторов, к которым в середине 1880-х прибавились Палестрина, Жоскен де Пре, Бах, Гендель, Глюк. Наконец, в 1894 Шарль Борд, ВенсанД'Энди и Александр Гильман основывают в противовес государственной Парижской консерватории новое частное музыкальное учебное заведение— ScholaCantorum, где краеугольным камнем учебного плана становится изучение великой традиции контрапунктического искусства. Очевидно, вскоре после своего приезда Ландовская знакомится с Шарлем Бордом. Ученик Франка, капельмейстер церкви Сен Жерве и основатель Певческой ассоциации Сен Жерве, исполнявшей хоромы сочинения композиторов 15-18 веков, ревностный почитатель старины, именно он на какое-то время становится ментором юной Ванды и вводит ее в близкий к Школе круг музыкантов, обеспечивая в сознании парижской аудитории связь ее имени со старой музыкой.

Решение посвятить себя без остатка этому репертуару пришло к Ландовской, вероятно, не сразу. Поначалу она, по-видимому, рассчитывала сделать композиторскую карьеру и добилась в этом плане определенных успехов. В 1901 она заключила контракт с издательством Эноха на публикацию собственных сочинений, играла их в концертах, в 1904 участвовала в конкурсе, организованном журналом «Музыка» и заняла первое место. Одновременно контакты со Школой позволили Ландовской проявить себя и как специалиста в исполнении барочного репертуара. Впервые она участвовала в концерте Школы 26 апреля 1902, сыграв в рамках вечера, посвященного кантатам Баха, прелюдию и фугу фа мажор и Вторую партию. Как и в предыдущих случаях, она играла на фортепиано. В письме от 31 июля 1903 Шарль Борд советовал ей поступать так и впредь, то есть

играть старую музыку, но не на клавесине.’ К счастью, Ландовская не последовала этому совету.

Для музыканта, решившего избрать карьеру клавесиниста, Париж был наилучшим местом. Интерес к клавесину возник здесь в эпоху Второй империи в связи с модой на вокальный стиль, введенной французским двором. В 1860-е пианист-виртуоз Луи Демьер начал включать в программы своих концертов одну-две пьесы, исполнявшиеся на клавесине. В 1870-е Сен-Санс дал несколько клавесинных лекций-концертов в Обществе композиторов. Хотя звучание инструмента часто критиковали за ограниченные экспрессивные возможности, аура великой культурной традиции и очарованности прошлым все больше пленяла публику. В конечном счете, к концу века эти культурные коннотации проторили путь к триумфальному возрождению клавесина. В эпоху Третьей республики клавесин и клавесинный репертуар сделали музыкальным символом аристократической Франции, воплощавшим национальный вкус, грацию, элегантность и утонченность.’

Первое публичное выступление Ландовской с чисто клавесинным репертуаром принято датировать 1903 годом: исследователи расходятся во мнении о том, были ли пьесы Рамо и других французских композиторов 18 века сыграны в тот раз на клавесине или на фортепиано. Зато точно известна дата ее выступления, которое можно считать рубежным: 4 февраля 1904 в зале Эрара Ландовская сыграла свой первый сольный баховский монографический концерт, исполнив большинство произведений на клавесине (правда, Хроматическая фантазия и фуга была сыграна на фортепиано). В сентябре того же года она заключила контракт с новым концертным агентством Societe Musicale.

---

[?] Цит. по Шекалов В.А. Ванда Ландовска... С. 81

[?] Fauser, A. Creating Madame Landowska // Women and Music. 2006. Vol. 10. P. 1-23.



Аннегрет Фаузер считает, что владелец этого агентства, знаменитый парижский журналист, издатель и импресарио Габриэль Астриук, сыграл решающую роль в конструировании артистического имиджа Ландовской. Перечислять артистов и кампании, с которыми Астриук работал в 1900-е – 1910-е годы - все равно что читать энциклопедию «кто есть кто» в искусстве belle epoch. Он был артистическим агентом Маты Хари, Федора Шаляпина, Артура Рубинштейна. В 1905-1912 в рамках “Больших парижских сезонов” он организовывал гастроли Энрико Карузо и Нелли Мельба (1905), Рихарда Штрауса, дирижировавшего своей “Саломеей” (1907), Русских балетов Дягилева (1909), Метрополитен-оперы под управлением Тосканини (1910). С его именем связана знаменитая премьера “Весны священной” Стравинского (1913), закончившаяся грандиозным скандалом и стоившая Астриуку финансового краха. С ним-то и стала сотрудничать Ландовска. Сначала Астриук отправил ее в турне, прошедшее с триумфальным успехом, затем стал выстраивать ее новый образ и утверждать его в рамках парижской артистической сцены. Задача, которую решали Астриук и его клиентка, была связана с поиском уникальной роли, которая бы зафиксировала особое положение Ландовской и утвердила бы ее преимущества в острой конкурентной борьбе с соперницами и соперниками на территории клавиесинного исполнительства и соответствующего репертуара. К 1905 работа над этой ролью была завершена: не молодая польская эмигрантка, обладательница симпатичного композиторского дарования, а мадам Ландовска, женщина с внешностью, напоминающей героинь Метерлинка и прерафаэлитские образы Берн-Джонса, «музыкальная дочь» Баха, с неподражаемым совершенством воссоздающая подлинный дух его музыки, исполняемой на чудесном плейелевском клавиесине. Когда в том же году Ландовска дебютировала во французской прессе в качестве музыковеда-

[?] Fauser A. Creating Madame Landowska // Women and Music: A Journal of Gender and Culture. 2006. Vol. 10. P.1-23

[?] См. о нем: Leal, C. A. Re-Thinking Paris at the Fin-de-Siècle: a New Vision of Parisian Musical Culture from the Perspective of Gabriel Astruc (1854 – 1838). (2014). Theses. Dissertations – Music. Paper 30. URL: [http://uknowledge.uky.edu/music\\_etds/30](http://uknowledge.uky.edu/music_etds/30) (дата обращения: 15.03.2016)

историка, в этот образ добавилась еще одна краска.

Сколь бы многим не была обязана Ландовска Астриюку, придумавшему для нее образ визионерки и жрицы великой барочной клавесинной традиции, трудно допустить, что соображения по поводу интерпретации Баха, изложенные ею в статье *Bach et ses interprètes. Sur l'interprétation des œuvres de J. S. Bach*, опубликованной в 1905 в *Mercure de France*, не являлись результатом ее собственных размышлений. За этой статьей последовали другие тексты, за ними - книга «Старинная музыка», написанная в соавторстве с Генрихом Ландовским-Львом<sup>1</sup>. Эти публикации сообщали публичному имиджу Ландовской дополнительное измерение, представляя некоронованную королеву клавесина неутомимым исследователем и тонким музыкантом, облакающим свои размышления о музыке в блестящую литературную форму. Начиная с самых первых публикаций, Ландовска сформулировала свое понимание баховской музыки, вступив в решительную полемику с разнообразными господствующими заблуждениями. В статье 1906 «Интерпретация произведений Баха»<sup>2</sup> они представлены следующим образом: Бах как «великий кантор», создатель огромных звуковых соборов, требующих от исполнителя внимания не к деталям фактуры, а к ее контрапунктической организации; Бах как Геркулес, чьи композиции, грандиозные и холодные, заставляют верного их духу интерпретатора забывать обо всех чувствах и стремиться к совершенно имперсональному настроению; Бах, приспособленный к моде нашего времени, аранжированный в соответствии с массовым вкусом демократической публики, требующей шумных эффектов и мощного звучания; Бах как Черни

<sup>1</sup>Landowska W. *Bach et ses interprètes. Sur l'interprétation des œuvres de J. S. Bach* // *Mercure de France*. 1905. S. 214-230.

<sup>2</sup>Landowska, W. *Musique Ancienne. Le mépris pour les anciens – La force de la sonorité – Le Style – l'interprétation – Les virtuoses – Les mécènes et la musique / Avec la collaboration de M. Henri Lew-Landowski*. Paris: Mercure de France, 1909. 270 p.

<sup>3</sup>Landowska W. *The Interpretation of Bach's Work*, originally published in *The Etude Music Magazine*, 09.1906. P.562-3; Edward Burlingame Hill в: *Polish music Journal*. 2003. Vol. 6 No. 1. URL: [http://www.usc.edu/dept/polish\\_music/PMJ/issue/6.1.03/landowskabach.html](http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/6.1.03/landowskabach.html) (дата обращения: 14.04.2016)

17 века, автор трудных и в высшей степени полезных клавирных и органных упражнений для левой руки и четвертого пальца.'

Этим фальсифицированным, на ее взгляд, версиям баховской музыки Ландовская противопоставила другого Баха, Баха клавесинных сюит, сочиненных для удовольствия рафинированной аристократической публики, исполнение которых требовало трех добродетелей, издавна ценимых риторикой – точности, ясности и грации. Этот Бах был так же далек от современности, как массивные формы роялей от изящных очертаний клавесинов. Суммируя рассуждения Ландовской, мы вправе утверждать: этот Бах был значительно ближе к Куперену, чем хотелось думать его немецким почитателям, начиная с Цельтера. Бах Ландовской, если воспользоваться формулой Канта, был не возвышенным, а прекрасным – в этом и состоял смысл произведенной ею революции.

В 1905 году Альберт Швейцер писал: «Кто раз слышал, как Ванда Ландовска играет Итальянский концерт на чудесном плейелевском клавесине, украшающем ее музыкальную комнату, тому трудно представить себе, что его можно сыграть и на современном рояле»'. В то время Ландовская играла на клавесине работы Плейеля, произведенном в 1889. Прототипом этой первой плейелевской модели были клавесины 18 века работы Паскаля Таскина и Джейкоба Киркмана. В 1910 году Ландовская познакомилась с директором фирмы Плейель Г. Леоном и его главным инженером М. Лами и убедила их построить новую модель с учетом ее пожеланий. Вместе с Лами она в 1910-11 годах побывала в музеях Брюсселя, Кельна и других городов, тщательно обследуя сохранившиеся экземпляры.

К 1912 заказанный ею новый клавесин был построен и представлен на баховском фестивале во Вроцлаве. Этот клавесин стал тем самым

[?] The Interpretation of Bachs Work, originally published in The Etude Music Magazine, 09.1906. P.562-3; Цит. по английскому переводу Edward Burlingame Hill в: Polish music Journal. 2003. Vol. 6 No. 1. URL: [http://www.usc.edu/dept/polish\\_music/PMJ/issue/6.1.03/landowskabach.html](http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/6.1.03/landowskabach.html) (дата обращения: 14.04.2016)

[?] Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2004. С.255

инструментом, с которым Ландовская гастролировала, делала записи пластинок и преподавала до конца своих дней. Новый Плейель имел 16-футовый, 8-футовый и октавный регистры на нижнем мануале, а так же 8-футовый обычный и лютневый регистры на верхнем. Шесть педалей соединяли и разъединяли регистры, седьмая педаль копулировала клавиатуры. Все плектры были сделаны из кожи. От других клавесинов этот инструмент отличался сильным натяжением стальных струн и мощной металлической рамой, обеспечивавшими звук, громкостью превосходящий другие модели. Наличие педалей позволяло мгновенно переключать регистры, что для Ландовской, утверждавшей звуковой образ клавесина как темброво богатого и колористически разнообразного инструмента, имело важнейшее значение. Внешне клавесин больше походил на фортепиано с изогнутым ножками (интересно что рояли, произведенные фирмой Плейель в то же время, как раз походили скорее на крупный клавесин). В этом взаимном влиянии дизайна клавесинов и роялей, производимых на фабрике Плейель, Михаэль Летчем видит в этом несомненное влияние Ландовской.'

Впоследствии инструмент Ландовской часто критиковали, не только из-за очевидно неаутентичной металлической рамы и громкого звука', но и из-за кожаных плектров, 16-футового регистра и педалей. Однако один из наиболее компетентных исследователей ранних клавиров, Михаэль Летчем, показал, что сделанные по требованию Ландовской усовершенствования могут быть оправданы ссылками на имеющиеся исторические прецеденты.' Сама же Ландовская демонстрировала в этом вопросе царственную невозмутимость, утверждая, что хотя она и не может гарантировать точного соответствия этого инструмента баховскому клавесину, но чувствует (!) что он «подходит для баховской музыки».'

[?] Latcham M. Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels. 2006. Vol. 34, No. 1. P. 99

[?] См. Шекалов В.А. Ванда Ландовска... С. 84

[?] Latcham M. Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels. P. 99-102

[?] Gelatt R. Music Makers. N.Y., 1953. P. 271 Цит. по Шекалов В.А. Ванда Ландовска... С. 84

К 1912, времени премьеры своего нового Плейеля, Ландовска уже давно считалось законодателем вкусов в области «аутентичного» исполнительства. Одна из самых востребованных и харизматичных клавиристок, она пользовалась непререкаемым авторитетом. Ее последующая жизнь кажется нескончаемой чередой триумфов. Гастроли в 1910 -1930-е в Европе, России (1907, 1911, 1913), Америке, первый в новейшей истории музыки класс специального клавесина в Высшей музыкальной школе Берлина (1913 -1919), возвращение во Францию (1920), обширный дом в предместье Парижа, где она открывает собственную Школу старинной музыки и записывает пластинки (в 1933 впервые «Гольдберг-вариации» на клавесине), восхищение великих европейских мэтров Европы (Толстого, Родена), творческое сотрудничество с крупнейшими музыкантами, богатство, слава. В 1940, бросив дом, с уникальными инструментами и антикварной мебелью, она спасается бегством из оккупированной Франции и прибывает в сопровождении своей ученицы и компаньонки Дениз Ресту в Америку. Судьба подарила ей еще почти 20 лет жизни и достаточно творческих сил, чтобы в 1949 -1951 записать на клавесине оба тома «Хорошо темперированного клавира», - мощного завершающего аккорда в многолетнем проекте под названием «Бах Ландовской».

Свое исполнительское кредо Ландовска сформулировала с восхитительной интеллектуальной отвагой и непоколебимой уверенностью в собственной правоте: «Ни разу в ходе работы я не говорила себе: „Это должно было в то время звучать так-то“. Почему? Да потому, что я уверена: то, что я делаю в области красочности, регистровки и т. д., очень далеко от исторической правды. Пуристам, твердящим мне: „Это делалось таким-то образом, вы должны с этим считаться“ и т. д., я отвечаю: „Оставьте меня в покое. Критикуйте сколько вам угодно, но не кричите. Мне нужны покой, тишина и лишь те зерна иронии и скепсиса, которые необходимы для

научного исследования, как соль для пищи“<sup>2</sup>. В следующей главе мы рассмотрим исполнительские принципы Ландовской, которых она придерживалась при интерпретации музыки Баха.

## **Глава 2. Клавесинный Бах: технические и эстетические аспекты концепции Ландовской**

Утверждение клавесина как полноценного концертного, эстрадного инструмента, на котором и надлежит исполнять Баха, было делом жизни

---

<sup>2</sup>Ландовска В. О музыке. М.: Радуга, 1991. С. 343

Ландовской. Для этого ей понадобилось заново «сконструировать» исполнительскую традицию. Свои убеждения Ландовска защищала не только исполнительским делом, но и писательским словом. Музыкант огромного кругозора, клавирист, композитор и исследователь в одном лице, Ландовская обладала несомненным литературным талантом. На протяжении почти что 20 лет, с 1905 по 1933, в специальных и популярных периодических изданиях Франции, Германии, Англии и США публиковались ее критические и исследовательские эссе, посвященные широкому кругу вопросов музыкальной истории, эстетики и интерпретации.<sup>1</sup> Она умела быть увлекательной и убедительной, рассуждая и о Моцарте, и о Шопене, и об Иоганне Штраусе, и о мелодике в сочинениях современных композиторов. Однако основным предметом интереса Ландовской-исследователя оставалась старинная музыка и, прежде всего, Бах. В 1909 в Париже вышла ее книга «Musique Ancienne».<sup>2</sup> В 1913 она была издана в русском переводе в Москве у Юргенсона.<sup>3</sup> В 1964, спустя пять лет после смерти Ландовской, ее ученица и помощница Дениз Ресту собрала ее тексты, перевела их на английский язык и опубликовала в книге под названием «Landowska on Music» («Musique Ancienne» вошла в книгу, сделанную Ресту, в отредактированном и несколько сокращенном виде). В 1991 эта книга, переведенная на русский язык и откомментированная А.Е.Майкапаром, вышла в Москве.<sup>4</sup> Анализируя в настоящей главе исполнительскую концепцию Ландовской, где вопросы

<sup>1</sup> Статьи Ландовской публиковались во Франции, Германии, Англии и США, как в специализированных изданиях, так и в журналах, адресованных широкому кругу любителей музыки. См. библиографию ее работ в: Harer I. Wanda Landowska // Musik und Gender im Internet. 2014.13 Mai. URL: [http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Wanda\\_Landowska#Quellen](http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Wanda_Landowska#Quellen) (дата обращения: 15.04.2016)

<sup>2</sup> Landowska, W. Musique Ancienne. Le mepris pour les anciens – La force de la sonorite – Le Style – l'interpretation – Les virtuosos – Les mecenes et la musique / Avec la collaboration de M. Henri Lew-Landowski. Paris: Mercure de France, 1909. 270 p.

<sup>3</sup> Ландовска В. Старинная музыка / Перевод З.Савеловой под ред. Ю. Энгеля. М.: Муз. Изд. П. Юргенсона, 1913. 134с. Далее – Ландовска, Старинная музыка.

<sup>4</sup> Landowska on Music. Coll., ed., and transl. by Denise Restout, ass. by Robert Hawkins. New York: Stein and Day, 1964. 434 p.

<sup>5</sup> Ландовска В. О музыке / Пер. с англ., послесловие, коммент. А.Е.Майкапара. М.: Радуга, 1991. 438 с. Далее – Ландовска В. О музыке.

техники неразрывно связаны с вопросами эстетики, мы будем опираться как на эти источники, так и на аудиозаписи, комментируя их с привлечением иных исследовательских и аудиоматериалов.

Интерпретация клавирных произведений Баха – загадка со многими неизвестными. Бах почти не оставил предписаний, касающихся выбора инструмента: отсюда длящиеся более ста лет дебаты о том какой инструмент лучше передает баховский замысел – клавесин или клавикорд. Много споров вызывает вопрос об орнаментике. Темп, фразировка, ритмика, артикуляция, динамика и регистровка и иные технические аспекты привлекают внимание исследователей и практиков клавишного исполнительства. Ландовска едва ли не первой начала заниматься их систематическим изучением. За ее решениями стояли не только чувство стиля и вкус, но и глубокое знание музыкального – и не только музыкального - материала. На протяжении всей своей жизни она занималась исследовательской работой, сидела в архивах и библиотеках, изучала баховские рукописи, сравнивала автографы и их копии, сделанные учениками и почитателями композитора. Ее исполнительские находки могли казаться ее критикам экстравагантными, а выводы – произвольными, однако никто не посмел бы обвинить Ландовску в некомпетентности или поверхностном знании источников. Нет ничего удивительного в том, что ее вера в собственную художественную правоту оказывалась сильнее исследовательской осторожности. Тем интереснее присмотреться к Ландовской как историку и аналитику баховской музыки и клавесинного исполнительства и сравнить ее взгляды с подходами других музыкантов.

## **2.1. Выбор инструмента.**

Первый вопрос, стоящий перед интерпретатором клавирных произведений Баха, связан с выбором инструмента. Автор первой научной биографии о композиторе Ф.Шпитта в 1870-е годы полагал, что для воплощения баховских замыслов лучше всего подходит современный



рояль. В 1905 А.Швейцер уже не был в этом уверен: восхищаясь «Итальянским концертом» в интерпретации В.Ландовской-клавесинистки, он, однако, считал, что «возрождение клавесина может послужить делу Баха только в интимных кругах, да и то лишь в ограниченной части произведений». А. Долмеч был сторонником исполнения ХТК на клавикорде. Забегая вперед, отметим, что с особой горячностью этот вопрос дебатировался в середине прошлого века. Л. Ройзман писал, что все прелюдии и фуги из ХТК можно исполнять на любом инструменте, а Г. Келлер высказывал мнение что «эти пьесы написаны ни для клавесина, ни для клавикорда и не для органа, а как бы для абстрактного инструмента, одновременно сочетающего в себе особенности всех этих инструментов». Ралф Киркпатрик в исследовании, посвященном Хорошо темперированному клавиру, отмечал, что «нельзя безапелляционно утверждать, что какая либо часть ХТК написана исключительно для какого-то одного клавишного инструмента – либо клавесина, либо клавикорда, либо органа»: при этом сам он успел записать ХТК и на клавесине, и на клавикорде, а в конце жизни признавался, что всегда хотел исполнить ХТК еще и на фортепиано, и на органе. Некоторые исследователи баховского творчества, в частности, Эрвин Бодки, были убеждены, что часть прелюдий и фуг ХТК необходимо исполнять на клавесине, а другую -на клавикорде. По мнению Б.Ауэрбаха, «для клавирных произведений Баха выбор инструмента не имеет значения. (...) Даже если бы нам повезло, и мы смогли бы найти произведения, которые были предназначены специально для клавикорда, я не думаю, что это

[?] Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965. 726 с. С. 256

[?] Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 255.

[?] Ройзман Л. Заметки о некоторых клавирных произведениях И. С. Баха, особенно о токкатах. // Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1976. С. 141

[?] Цит.по Майкапар А. Эрвин Бодки и его концепция интерпретации Баха // Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений Баха / Пер. Майкапар А. М.: Музыка, 1989. 388 с. С.6

[?] Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений С. 241

[?] Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений С. 241

[?] Там же. С. 38

внесло бы существенный вклад в понимание Баховского искусства. Поскольку те немногочисленные свидетельства, которые могут быть найдены, открывают путь лишь для субъективных догадок».<sup>1</sup>

У истоков этой растянувшейся на десятилетия дискуссии стояла Ванда Ландовска. Считая вопрос о правильном выборе инструмента одним из важнейших, она без колебаний отдавала предпочтение клавесину. Ее аргументация сводилась к нескольким моментам. Во-первых, она ссылалась посмертную опись имущества Баха<sup>2</sup>, в которой фигурировало пять клавесинов и один спинет, а также на факт передачи Бахом незадолго до своей смерти трех педальных клавесинов Иоганну Кристиану. По мнению Ландовской, эти сведения позволяют говорить о том, что Бах был ярым поклонником клавесина, а вовсе не клавикорда, и уж тем более не мечтал о создании какого-то мифического третьего инструмента<sup>3</sup>. Отсюда следовало, что большая часть баховской клавирной музыки должна исполняться на клавесине. Во-вторых, она упоминает прижизненные издания баховских «Клавирных упражнений», виденные ею в Британском музее, на титульных листах которых содержится упоминание о клавесине (на титуле второй части «Klavierübung», как известно, указано, что это «Концерт в итальянском вкусе и увертюра на французский манер для клавесина с двумя клавиатурами», а на титуле четвертой - «Ария с орнаментированными вариациями для клавесина с двумя клавиатурами»). В-третьих, Ландовска перечисляет известные ей баховские автографы, содержащие указания на предназначение тех или иных пьес для клавесина – берлинский автограф Французских сюит и некоторые другие.<sup>4</sup>

Единственные сочинения, в отношении которых Ландовска не нашла указаний на их предназначение для клавесина, - это двух- и трехголосные

<sup>1</sup> Там же. С. 32

<sup>2</sup> Ландовска В. Клавишные инструменты // О музыке. С. 139

<sup>3</sup> Там же. С. 140

<sup>4</sup> Ландовска В. Клавишные инструменты // О музыке. С. 141

инвенции, а также ХТК. Однако Ландовска убеждает себя и читателя, что если бы ХТК был задуман Бахом, вопреки его обыкновению, не для клавесина, а для клавикорда, то композитор непременно позаботился бы сделать в нотах соответствующее указание. Помимо этого, ни в одной из инвенций, прелюдий и фуг нет специального знака, так называемого *Werbung-a*’, с помощью которого в клавикордной литературе обозначалась пальцевая вибрация, возможная на клавикорде и исключенная на клавесине. В качестве заключительного аргумента Ландовская апеллирует к характеру звучания прелюдий и фуг ХТК, утверждая, что они написаны явно для мощного и звонкого инструмента, которым скорее является клавесин, нежели тихий клавикорд или тягучий орган. «Эти прелюдии используют золотистую пыль и светящиеся грани разнообразных звучностей, или сверкающую виртуозность и смелые скачки на двойной клавиатуре клавесина. Они были бы абсолютно невозможны на одной и при том слабой клавиатуре клавикорда».’

Разумеется, аргументы Ландовской были впоследствии многократно оспорены, а ее доказательства не нашли единодушной поддержки, как показал вышеприведенный обзор взглядов на проблему выбора инструмента для баховской клавирной музыки. Не трудно заметить, что Ландовска подбирает доказательства, подтверждающие ее правоту, и игнорирует соображения, которые могут ослабить ее позицию, например, соображение о том, что в посмертную опись баховского имущества клавикорды, в отличие от клавесинов, не вошли как инструменты более дешевые, либо же их взяли себе сыновья’. Важно другое: если Ландовска и не решает проблему доказательства приверженности Баха клавесину, она, что значительно важнее, утверждает его новый образ – образ мощного, красочного, богатого динамичными ресурсами концертного инструмента,

---

[?] Там же. С. 142

[?] Ландовска В. Традиция в интерпретации старинной музыки // О музыке. С. 100

[?] См. : Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383с. С. 325

инструмента крупных залов и массовой аудитории. Этот образ прочитывается как отповедь Швейцеру, утверждавшему в своей книге о Бахе, что звук клавесина, «такой чарующий вблизи... кажется слабым и немного дребезжащим на расстоянии семи или восьми метров»<sup>1</sup>. За педантичными рассуждениями Ландовской на самом деле скрывается тактика и стратегия настоящего революционера, Колумба новой звуковой реальности.

## 2.2. Регистровка и динамика.

Динамика и регистровка принадлежат к области наиболее ответственных решений интерпретатора. Одним из наиболее распространенных подходов в решении этой проблемы является ориентация на форму пьесы. Этот подход был, в частности, описан Эрвином Бодки, на чьи ремарки и указания по регистровке ориентировались многие исполнители. Согласно методу Бодки, необходимо сначала определить границы композиционных разделов пьесы, а затем с помощью динамических и регистровых средств придать этим частям характерную окраску. Последователь концепции «террасообразной динамики», принципы которой были сформулированы Бузони, Бодки полагал, что наиболее очевидным образом грани формы подчеркиваются паузами. Одновременно паузы являются маркером для смены звучности, так как позволяют исполнителю вручную переключить регистры клавесина.

Помимо подхода, опирающегося на композиционную логику, существует так же принцип суждения по аналогии, предусматривающий, что исполнитель сначала изучает регистровку, указанную самим Бахом в Итальянском концерте, Французской увертюре и Гольдберг-вариациях.<sup>2</sup> Затем он может переходить к типологически сходным произведениям -

<sup>1</sup> Швейцер А. Иоганн Себастиан Бах. С. 255

<sup>2</sup> Более подробное описание метода см. Бодки Э. Интерпретация... С. 49-50

Третьей английской сюите и Четвертой партите. Лишь после этого можно обращаться к ХТК, считающемуся наиболее сложным в плане регистровых задач сочинением. Скорее всего, такому методу и следовала Ландовска, неоднократно подчеркивавшая важность поиска аналогий как в раках всего корпуса баховских сочинений, так и в пределах стилевых нормативов, общих для Баха и его современников’.

В целом же подход Ландовской к проблемам регистровки отличался индивидуальностью и своеобразием. Плейелевский клавесин, на котором она играла Баха, был снабжен педалями для переключения регистров. Таким образом, ей не нужно было ориентироваться на время, затрачиваемое обычно клавесинистом, чтобы дотянуться до рычага - переключателя регистров. Соответственно, Ландовска не стесняла себя в создании достаточно сложных регистровочных схем, так как считала, что «пьеса самой своей структурой, размером и характером диктует выбор определенной регистровки. Долг исполнителя – обеспечить эту регистровку, пусть даже ценой больших усилий и трудностей».’ При этом в фугах Ландовская чаще выбирала простую регистровку, следуя принципу «чем сложнее fuga – тем проще регистровка.».’ Ничто, по ее мнению, не должно было отвлекать внимание слушателя от сложного полифонического переплетения голосов.

Ландовска часто удваивала и утраивала голоса, за что ее критиковали многие аутентисты. Впрочем, именно такая регистровка позволяла Ландовской добиваться сочности звучания, что было особенно важно в залах, акустика которых больше соответствовала тембру рояля, нежели клавесина. Как отмечает Шекалов. «после ее интерпретации Пасскальи Фишера , Фантазии с moll BWV 906 или Каприччо на отъезд возлюбленного брата

[?] Ландовска В. Тайны интерпретации. С. 392 и С. 387 а также см. Ландовска В. Об интерпретации клавирных произведений И.С. Баха. С. 170

[?] Ландовска В. «Размышления о некоторых проблемах интерпретации // О музыке. С. 365

[?] Там же. С. 365

Баха, любая другая – клавесинная или фортепианная – трактовка кажется камерной».<sup>1</sup> По словам этого же исследователя, исполнение Ландовской Гольдберг-вариаций можно называть «звучавшей энциклопедией регистровок... если исполнение их Гульдом вызывает аналогии с серией гравюр на меди, то игра Ландовской - со сверкающей красочностью старинных витражей».<sup>2</sup> При этом нельзя считать, что регистровка Ландовской зависела лишь от желания заставить клавесин соревноваться с роялем в мощности звука, или наоборот ее стремлением не усложнять и без того сложные по фактуре фуги Баха. «Главенствующие идеи, которыми я руководствуюсь в моей регистровке - это чистота голосоведения, а также логика и вкус в выборе красок.»<sup>3</sup> Ландовска отмечала так же, что нельзя, например, менять регистровку на протяжении одной фразы, нельзя разрывать фразу сменой регистра. Регистровка для нее была одновременно инструментом музыкальной логики и музыкальной выразительности, она позволяла выстраивать форму и делать выпуклой полифоническую фактуру.

### 2.3. Темп

Проблема темпа в связи с баховским творчеством стоит особенно остро. Прямых темповых указаний Баха дошло до нас крайне мало. Если иметь в виду клавирный корпус баховских сочинений, то обозначения темпа есть во Второй, Пятой и Шестой партитах, во второй и третьей частях Итальянского концерта, в пятнадцатой и двадцать второй вариациях из Гольдберг-вариаций, в некоторых прелюдиях и в последней фуге из первого тома Хорошо темперированного клавира.<sup>4</sup> Интересно, что Бах довольно тщательно проставлял темпы в ансамблевых и оркестровых произведениях, к примеру, в Бранденбургских концертах, в отличие от клавирной музыки, кантат и Пассионов. Ясно, что он не испытывал

<sup>1</sup> Шекалов В.А. Ванда Ландовска и возрождение клавесина. Спб.: Канон, 1999. 335с. С. 222.

<sup>2</sup> Там же. С. 222

<sup>3</sup> Ландовска В. Размышления о некоторых проблемах интерпретации С.364

<sup>4</sup> Бодки Э. Интерпретация... С. 98-99

потребности в темповых указаниях в тех случаях, когда играл соло либо, сидя за клавесином или органом и исполняя *basso continuo*, контролировал исполнительский процесс. Ясно также, в своих указаниях темпов в оркестровых и ансамблевых произведениях Бах следует модели этих циклических жанров, построенных по типу темпового контраста (быстро-медленно-быстро в концерте, медленно-быстро-медленно-быстро в церковной сонате). К сожалению, в других, менее очевидных ситуациях, мы лишены авторских указаний.

Несколько облегчает положение наличие темповых обозначений в современных Баху копиях его произведений, «высокое качество которых общепризнано»: сюда относятся концерты для клавесина, несколько токкат, Каприччио на отъезд возлюбленного брата и Хроматическая фантазия и фуга. Даже если признать эти копии заслуживающими доверия, множество баховских сочинений все равно останутся за пределами этого списка.

Как известно, итальянские темповые обозначения, которыми пользовался Бах и его современники, не совпадает с современным представлением о темпах и больше говорят об «аффекте», характере пьесы, чем о скорости ее исполнения. Например, *Allegro* скорее переводилось не как «скоро», но как «весело, радостно», а *Grave* – как «серьезно, важно». К сожалению, даже и такие скупые указания встречаются у Баха редко. Так, «*Prestissimo*» и «*Adagiosissimo*» использованы Бахом только по одному разу. Другие же баховские темповые обозначения, по мнению исследователей, скорее запутывают вопрос, чем проясняют его. Так, Бах использует обозначения «*Allegro e presto*» (в Токкате соль мажор), «*Allegro, Adagio*» (во Второй партите), «*Vivace ed allegro*» ( в части *Et exspecto* из Мессы си минор). Такие обозначения

---

<sup>1</sup> Там же. С. 99

<sup>2</sup> Там же. С.100

являются по нынешним меркам сочетанием двух разных, почти контрастных темпов. Обозначения вроде «Tempo di menuetto» и «Tempo di Gavotta» вообще отсылают к некоему стандартному темпу, характерному для определенных танцев, но для этого необходимо точно установить, в каком темпе эти танцы исполнялись во времена Баха.

При определении темпа Ландовска использовала метод «обнаружения перекрестных связей», как его называл Майкапар.<sup>7</sup> К каждому неясному с точки зрения темповой атрибуции произведению Баха она искала близкое по стилю и духу сочинение, в темповых характеристиках которого можно было не сомневаться, а затем использовала выявленный параллелизм в качестве ключа к интерпретации. Еще одним источником информации являлся для нее трактат Иоганна Иоахима Кванца «Опыт руководства по игре на поперечной флейте», опубликованный в 1752 году, через два года после смерти Баха. «Так вот, он пишет что если взять за основу пульс человека, причем человека среднего, здорового, не холерика и не флегматика, то есть имеющего 80 ударов в минуту (что примерно соответствует 80 градусам на метрономе Мельцеля), то тогда каждый такт Allegro alla breve должен быть исполнен в течение одного удара пульса, причем полунота равняется половине одного удара, что соответствует скорости метронома \*половинка\* =160».<sup>8</sup> Так Ландовска, опираясь на авторитет Кванца, защищала свою позицию в споре со сторонниками медленных темпов как якобы приличествующих Баху, завершая обсуждение в свойственной ей энергичной манере: «таким образом в старинной музыке есть чем порадовать самого рьяного любителя быстроты».<sup>9</sup>

Музыкантам баховской эпохи было прекрасно известно, что ключом к темпу является ритмическая нотация. Ученик Баха Иоганн Филипп

<sup>7</sup> Майкапар А. Эрвин Бодки и его концепция интерпретации Баха. С.12

<sup>8</sup> Ландовска В. Старинная музыка, М.: Издательство П. Юргенсона, 1913. 134с. С.84

<sup>9</sup> Ландовска В. Старинная музыка, М.: Издательство П. Юргенсона, 1913. 134с. С.84



Кирнбергер писал: «Как можно донести заложенную в пьесу выразительность, если исполнитель не в состоянии по различным типам нот точно определить какое движение и какой характер подходит для каждого темпа?».<sup>1</sup> Нотная графика и метрический размер говорили знатоку больше, чем словесные темповые ремарки. Такой же семантической емкостью обладали ритмические фигуры, отсылающие к формулам танцев, темп которых был известен без всяких указаний. С возрождением интереса к музыке барокко у исследователей и исполнителей просыпается интерес к барочной музыкальной семиографии. Ландовска и здесь была одной из первых.

Долгое время она билась с медленными темпами. Мы уже отмечали, что ей претила распространенная практика неоправданно медленного исполнения старой музыки.<sup>2</sup> С другой стороны, Ландовская была противницей слишком быстрой, романтизированной игры, превращающей серьезные драматические произведения в техническую гонку, в самовыражение виртуозов. В конечном итоге, Ландовска всегда выбирала темп в соответствии со своим пониманием характера пьесы, реконструируя его с помощью всех доступных средств – нотной графики, танцевальных прототипов, тематических и жанровых параллелей, скупых надежных источников и т.д. В этом вопросе она, как и в других случаях, оставалась бескомпромиссным музыкантом-исследователем.

Любопытно, в то же время, проследить за тем, как со временем эволюционировало представление Ландовской о темпе. Шекалов обратил внимание на то, что в начале карьеры Ландовской рецензенты упрекали ее за слишком поспешные темпы.<sup>3</sup> Зато в последние годы она стала играть медленнее большинства своих коллег! Я.Мильштейн сравнил записи ХТК

<sup>1</sup> Цит. по Бодки Э. Интерпретация... С. 104.

<sup>2</sup> Ландовска В. О темпе и размере // О музыке. С. 109

<sup>3</sup> Шекалов В.А. Ванда Ландовска... С. 220

Ландовской, Эдвига Фишера, Самуила Фейнберга, и Глена Гульда.' Шекалов - темпы Фантазии с moll BWV 906 в исполнении Ландовской и Р.Киркпатрика, а также Гольдберг-вариации в исполнении Ландовской и Гульда. Как показал проведенный анализ, почти все произведения Ландовска играет медленнее.' Ту же тенденцию можно заметить и в статьях Ландовской. В 1909 Ландовска в главе «О темпе и размере» из книги «Старинная музыка» определенно критикует медленные темпы. А вот в разделе «О темпе»' из главы «Размышления о некоторых проблемах интерпретации» третьей части книги «О музыке», скомпилированной Дениз Ресту на основании более поздних источников, Ландовска куда как более сдержанна. Она настаивает на необходимости нахождения золотой середины, замечая, что «быстрый, так же как и медленный темп, имеет пределы, за которыми контуры изменяются до неузнаваемости и становятся застывшими»', и скорее склоняется к медленному темпу, так как «произведения с большим количеством шестнадцатых при слишком быстром исполнении низводятся до пальцевых упражнений», тогда как в умеренном темпе можно достичь «полного самообладания и самостоятельности пальцев».'

#### 2.4. Орнаментация

Долгое время проблему орнаментики ввиду ее сложности музыковеды обходили стороной. В 19 веке полагали, что украшения нужны были лишь для того, чтобы справиться с проблемой быстро затухающего звука клавесина, и при игре на фортепиано они попросту не имеют смысла. Э. Бодки в связи с этим замечал: «Даже издатели Баховского общества не считали необходимым сообщать сведения о наличии или отсутствии конкретного украшения в различных рукописях и утверждали, что большинство мелизмов было добавлено «не авторской рукой». Этот

❑ Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха, М.: Музыка, 1967. 392с. С. 371

❑ Шекалов В.А. Ванда Ландовска... С. 220.

❑ Ландовска В. Размышления о некоторых проблемах интерпретации. С. 367

❑ Там же. С. 368

❑ Там же. С. 368

предрассудок укоренился настолько глубоко, что чем больше рукопись содержала украшений, тем больше эти редакторы подвергали сомнению ее аутентичность».

Эти времена давно ушли в прошлое. Вопросам орнаментики за истекший век уделялось внимания едва ли не больше, чем другим аспектам барочного музицирования. В середине 1970-х были опубликованы классические исследования Роберта Донингтона и Фредерика Ньюмена, однако поток литературы за минувшие десятилетия отнюдь не иссяк. Орнаментика стала прерогативой узких специалистов, компетентных не просто в музыке барокко, но в ее национальных, региональных и индивидуальных изводах.

В эпоху Ландовской изучение орнамента делало свои первые шаги. Сама она, разумеется, была знакома с авторитетными источниками – трактатами Франсуа Куперена, Карла Филиппа Эммануила Баха, Иоганна Готфрида Кванца, не говоря уже о знаменитой таблице украшений, вписанной Иоганном Себастьяном в Нотную тетрадь Вильгельма Фридемана Баха, и других баховских расшифровок (в частности, украшениями из *Andante* Итальянского концерта). Тем не менее, Ландовска допускала некоторые вольности, которые, по ее словам, диктовал ей собственный вкус. В вопросах орнаментации она была скорее импровизатором.

По мнению Ландовской, орнаменты необходимо было исполнять, сообразуясь с природой инструмента. Споры о необходимости орнамента и проблемы, связанные с его исполнением, являлись следствием элементарного непонимания исполнителями причин появления орнамента в том или ином

[?] Бодки Э. Интерпретация... С. 138

[?] Donington R. A Performer's Guide to Baroque Music. London: Farber&Farber, 1975.

[?] Neumann, F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with special Emphasis on J.S. Bach Princeton: Princeton University Press, 1978. 630p.

[?] Ландовска В. Старинная музыка. С. 90. Цит по Шекалов В.А. Ванда Ландовска... С.204-7

[?] Ландовска В. Тайны интерпретации. С. 387

месте музыкального произведения, а также их неумением правильно его исполнить'. Этот фактор, в свою очередь, был вызван нежеланием музыкантов вникать в теорию. Под теорией здесь подразумевалось изучение старинных таблиц с расшифровками типов орнаментов, которыми, кроме Ландовской, мало кто в то время занимался. Однако главной ошибкой исполнителей, по мнению Ландовской', было игнорирование второй стадии работы над орнаментом. После изучения таблиц необходимо было не просто скопировать определенную модель, а осознать место орнамента в данном произведении, изучить ритмику, темп и гармонические особенности конкретной фразы, украшенной орнаментом.' Орнамент должен был не выбиваться из музыкальной ткани, а вписываться в нее. Для этого требовался вкус, музыкально-исторический кругозор, чувство стиля и – снова и снова – серьезные исследования и глубокие размышления.

Еще одной важной особенностью подхода Ландовской к орнаментации являлось ее общее отношение к нотному тексту, который, по ее мнению, не мог считаться окончательным и не подлежащим исправлениям'. Ландовска была убеждена, что в «импровизаторскую» эпоху фиксированный текст был рассчитан на импровизацию – таковы были негласные правила композиции и исполнения. Невозможно представить себе больший контраст с философией *Werktreue*, базировавшейся на абсолютном авторитете письменной традиции! Ландовска была уверена, что музыка баховской эпохи, в том числе баховские прелюдии и фуги, позволяет исполнителю «досочинять» собственные украшения. Исполнители, не отступающие ни на шаг от композиторского нотного текста и полагающие, что подобное поведение делает их исполнение аутентичным, глубоко заблуждаются. Нотный текст – всего лишь каркас, предоставленный композитору исполнителем для демонстрации личного музыкантского переживания, передаваемого, в том числе, через

[?] Ландовска В. Размышления о некоторых проблемах интерпретации. С. 377

[?] Там же. С. 379-380

[?] Там же. С.379

[?] Там же. С. 379

дополнительную орнаментацию. Без этой исполнительской инициативы каркас остается голым, а музыка не оживает.

Еще раз подчеркнем, что даже тогда, когда Ландовска добавляла свои украшения, она стремилась следовать логике самого произведения, его стилю и ритмическим особенностям. В своих решениях она опиралась на глубокое изучение музыкального материала и, разумеется, учитывала все указания композитора по поводу орнаментации. Так, баховские сарабанды с их детально проработанной орнаментацией Ландовска играла без изменений. Если же баховские пояснения отсутствовали, Ландовска действовала в соответствии с закономерностями баховской орнаментальной логики. В своей книге «Старинная музыка» она подробно разбирает *Andante* из Итальянского концерта<sup>1</sup>, демонстрируя на этом примере понимание Бахом принципов исполнения орнаментов. В 49 тактах *Andante* мы встречаемся с более чем 150 украшениями, из которых 14 были обозначены Бахом специальными символами и линиями, 2 - маленькими нотами, а остальные – расшифрованы и вписаны в основной текст обычными нотными знаками. Ландовска редуцировала нотную запись, освободив ее от расшифрованных Бахом орнаментов, и представила свою редакцию, в которой количество нотных знаков сократилось в сравнении с баховским оригиналом на порядок: баховское факсимале и ее вариант расположены на двух соседних страницах вышеупомянутой книги. Эта работа позволила Ландовской понять, как сам Бах расшифровывал орнаменты, и классифицировать их разновидности, выделив 4 вида группетто, 4 вида апподжиатуры, два вида задержания, 4 мордента, 3 форшлага, а также несколько «произвольных украшений», выпадающих из классификации. Эти ее наблюдения не утратили актуальности и поныне, оставаясь примером редкого сочетания систематического ума с мощной художественной интуицией.

---

<sup>1</sup>Ландовска В. Старинная музыка. С. 90.

## 2.5. Ритм

Чтобы получить представление о проблемах интерпретации ритма в барочной музыке, которые стоят перед современными исполнителями, достаточно процитировать «Искусство игры на клавесине» Куперена: «мы записываем иначе чем мы исполняем»<sup>7</sup>. Самый распространенный и самый сложный пример расхождения между конвенциональной ритмической нотацией и ее исполнительским прочтением связан с так называемыми *notes inégales*, «неровными нотами», одной из характернейших примет французского клавесинного исполнительского стиля. Принцип «неровных нот» заключался в том, что в пассажах, выглядящих в записи как последовательность из равных длительностей достоинством вдвое короче знаменателя тактового размера, каждые два соседних звука оказывались «неравными» - первый удлинялся, а второй укорачивался. Таким образом, в размере  $3/2$  неравными длительностями игрались пассажи из четвертей, в размере  $3/4$  - из восьмых и т.д. Существовало несколько типов такой неровности: в одном случае речь шла о незначительной пролонгации каждого нечетного звука, во втором – о значительной, превращающей цепочку равных в записи длительностей в пассаж в пунктирном, а то и дважды пунктирном ритме. Для интерпретатора Баха и во времена Ландовской, и сейчас главным был и остается вопрос – использовал ли сам Бах эту манеру и, следовательно, нужно ли применять этот метод при исполнении его сочинений.

Среди музыковедов и исполнителей в этом вопросе нет единодушия. С одной стороны, неоспоримо то, что Бах был знаком с музыкой французских клавесинистов и высоко ее ценил. С другой стороны – и на это указывают многие исследователи, в том числе и Э. Бодки, - если бы Бах использовал этот прием, он наверняка оставил бы где-нибудь какие либо пометки или ремарки, касающиеся типа использованного задержания, степени пролонгации первой ноты в каждой паре и т.д. Бах не отказывал

<sup>7</sup> Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Перев. и ред. Д. М. Серова. М., 1973. С. 29.

себе в выписывании украшений – так почему же он не мог выписать (хотя бы в некоторых случаях) «неровные ноты»?

Мнение Ландовской по этому поводу было совершенно определенным. Она была твердо уверена в большом влиянии французской музыки на Баха, часто находила признаки французской увертюры или французских танцев в тех баховских пьесах, которые в аспекте стиля считались типично немецкими.<sup>1</sup> То же время, Ландовска не стремилась играть все без исключения пассажи в такой манере, она считала, что это могло бы звучать безвкусно. Только слух и вкус интерпретатора должны подсказывать ему, в каком случае продлевать длительности, а в каком – не делать этого. С другой стороны, Ландовска без предрассудков относилась не только к правилу «неровных нот», но и к трактовке пунктиров. Она писала, что «французский пунктирный стиль оказал глубокое влияние на Баха и Генделя, создавших великолепные увертюры. Этот стиль ввел свой особый способ игры. Нота с точкой должна была исполняться, как если бы у нее значилось две точки, а не одна».<sup>2</sup>

Уже из приведенных примеров становится ясно, какое внимание Ландовска уделяла ритмической стороне интерпретации. «Особенностью моего исполнения, которая, как мне говорили, поражает слушателя, является точность, с которой я передаю длительности нот».<sup>3</sup> Ландовска немало времени посвящала анализу ритмической нотации композитора, сверяла факсимиле его произведений с другими произведениями той же эпохи,<sup>4</sup> и в итоге каждый пунктир, каждая длительность обретала для нее свое особое значение. Потому она исполняла ритм с огромной точностью, без огрехов.

<sup>1</sup> Ландовска В. Французская и итальянская музыка – влияние на немцев // О музыке. С. 85

<sup>2</sup> Ландовска В. Размышления о некоторых проблемах интерпретации. С 373

<sup>3</sup> Там же. С.365

<sup>4</sup> Ландовска В. Традиция в интерпретации старинной музыки. С. 99-100 ; Ее же. Об интерпретации... С. 167-200

Одновременно она как никто другой умела управлять агогикой. «Когда она задерживалась на фермате, миры колебались и солнце останавливалось».<sup>1</sup> Сама Ландовская так писывала своим изменения темпа «крохотные частицы украденного времени взятия дыхания рельефно подчеркнутые – то в тени то при ярком свете – все то чего я достигаю путем расширений или преднамеренных едва уловимых ускорений».<sup>2</sup> Ландовская строго следила за точной передачей ритмического рисунка, однако в то же владела искусством тонкой временной дифференциации каждого голоса, оттеняющей его функцию. Шекалов<sup>3</sup> определяет агогику Ландовской как «полифоническую», противопоставляя ее «романтической» агогике, основанной на гармонических сменах. Если романтическая агогика построена на изменении темпа в соответствии со сменами гармоний, то полифоническая расслаивает голоса. Иными словами, Ландовская сохраняла равномерную общую метрическую пульсацию, однако каждый из голосов полифонической фактуры жил собственной жизнью и в зависимости от своего мотивно-интонационного строения получал собственное агогическое дыхание. Такое взаимодействие со временем в игре Ландовской позволяло ей подчеркнуть разные голоса и преследовало ту же цель, что и ее особая пальцевая техника (игра «независимыми пальцами», см. об этом далее).

## 2.6. Туше

«Если моя игра остра, то не потому что она вычурна, а из-за особого качества моего туше», с гордостью утверждала Ландовская.<sup>4</sup> Техника Ландовской основывалась на старом принципе независимости и активности пальцев.

Историки пианизма подчеркивают, что пальцевая техника в начале 20 века пал приобретает огромную популярность. В этом можно видеть реакцию

<sup>1</sup> Высказывание Гарольда Шонберга. Цит. по Шекалов В.А. Ванда Ландовская... С. 215

<sup>2</sup> Ландовская В. Размышления о некоторых проблемах интерпретации. С. 371

<sup>3</sup> Шекалов В.А. Ванда Ландовская... С.216

<sup>4</sup> Ландовская В. Размышления о некоторых проблемах интерпретации . С.362



на чрезмерное увлечением многих пианистов предшествующей генерации так называемой «весовой игрой», при которой акцент делался на в управлении весом руки для достижения большего динамического и тембрового разнообразия. Во множестве трудов и руководств обсуждались принципы этой «анатомо-физиологической» (термин Г.М.Когана) игры. О равномерном распределении мышечной нагрузки, о правильной работе плеча и предплечья, о крупных движениях кисти писали Людвиг Демпе («Болезни рук пианиста», 1885), Фридрих Адольф Штейнхаузен («Физиологические ошибки и перестройка фортепианной техники», 1905), Рудольф Брейтхаупт («Естественная фортепианная техника», 1905, и «Основы фортепианной техники», 1906). С одной стороны, предлагаемая теоретиками методика употребления «нужного размера веса» и «перекачивание» этого веса правильным образом имела свои преимущества, с другой казалась многим исполнителям, в том числе и Ландовской, нелогичным ограничением способностей руки, игнорированием роли пальцев в игре.

Сама Ландовска в вопросе техники больше опиралась на Рамо, произведения которого так же входили в ее репертуар, и цитировала его в своих работах: «Совершенство игры на клавесине зависит главным образом от правильного движения пальцев. (..) Запястье должно быть всегда гибким. Тогда пальцы становятся совершенно свободными легкими. (..) Движения пальцев должны идти только от основания». Такая техника отчетливо видна на фотографиях, изображающих руки Ландовской: опущенное запястье, палец высоко поднимается от самого основания, все суставы согнуты. Такая игра позволяла не давить весом, он был и не нужен на клавесине, но активно

[?] Коган Г. М. Работа пианиста. М., 1979 ; Его же. У врат мастерства. М., 1961

[?] Брейтхаупт Р. М. Естественная фортепианная техника. Учение о движении / Пер. и ред. Мейчик М. М., 1927. 106с. С. 28.

[?] Там же

[?] Ландовска В. Об интерпретации. С 163

[?] В книге В.А. Шекалова имеются фотографии рук Ландовской на клавиатурах Плейеля, сделанные R. Hauert и опубликованные в: Gavoty B. Wanda Landowska. Geneve: Editions Rene Kister, coll. Les grands interpretes, 1956. 32р. См.: Шекалов В.А. Ванда Ландовска...С. 212-213

артикулировать звуки, разделять мотивы, не «склеивать» те голоса, которые исполнялись разными пальцами одной руки.

Поскольку на клавесине практически невозможно менять силу звука, то для игры на нем гораздо менее важен вес и сила руки, о которых так заботятся пианисты, желающие добиться полетного звука и глубокого форте на рояле. Сама механика инструмента требует от исполнителя большей силы при нажатии на клавишу, причем силы, идущей не от плеча или локтя, но именно от пальца<sup>1</sup>. Кроме того, старой клавесинной музыке свойственна полифоническая фактура, уверенной пальцевой игр, необходимой для внятной артикуляции. Шекалов приводит отзывы рецензентов Ландовской: «прекрасно развитая независимость пальцев», «способностью придавать особую рельефность голосам при их сложном сплетении в полифонической музыке»<sup>2</sup>. Действительно, весовая игра обладала тем недостатком, что превращала кисть в единый передатчик веса руки; даже концентрация этого веса на отдельных пальцах – при общей их взаимозависимости и отсутствии хорошей пальцевой техники – не давала возможности разделять голоса в полифоническом фактуре. Между тем, именно для музыки Баха выделение разных голосов имеет огромное значение, так как часто в его фугах одной руке поручаются два или три голоса, которые ни в коем случае нельзя превратить в единое созвучие.

Важной составляющей подхода Ландовской к Баху было следование принципу кантабельности<sup>3</sup>, певучести, которого Бах требовал от клавириста. Ландовская предлагает понимать этот принцип как «правильный способ выявить независимость и красоту мелодии, ее выразительность, причем выразительность, контролируруемую духом»<sup>4</sup>. «Как воздать должное (...) этой непрерывной мелодии, которая, кажется, продолжается и после границы

<sup>1</sup> См. Gavoty B. Wanda Landowska. Geneve: Editions Rene Kister, coll. Les grands interpretes, 1956.P.32

<sup>2</sup> Соловьев Н.Ф. Концерт Ванды Ландовской // Бирж.вед. 8.12.1898. Цит. по Шекалов В.А. Ванда Ландовска... С.212

<sup>3</sup> Ландовска В. Об интерпретации... С 160

<sup>4</sup> Там же. С. 162

последнего такта? Прежде всего – средствами туше и фразировки».<sup>1</sup> При этом Ландовска подчеркивала, что принцип *cantabile* не имеет ничего общего с попыткой исполнения Баха в духе эстетики *bel canto*, чем, по ее мнению, так грешат пианисты. При таком исполнении «певучей» становится правая рука, однако игнорируется линия баса, которая для Баха является основой. Кантабильность как результат продуманной фразировки заменяется сентиментальностью и «дряблостью», подчеркнутая «напевность» верхнего голоса разрушает баховскую конструкцию.

Певучесть достигалась ею посредством тщательного легато, а оно, в свою очередь, было невозможно без совершенно определенной артикуляции, которую Ландовска называла верным туше. У Шекалова можно найти несколько интересных отзывов рецензентов, обращавших внимание именно на эту особенность ее игры: «Трудно, казалось бы, ожидать от клавесина певучести, тем не менее, у госпожи Ландовской оказалось и это качество, и например вторая часть Итальянского концерта Баха имела в ее исполнении невыразимо чарующий характер»,<sup>2</sup> И. Падеревский, услышавший Ландовску в 1910, сказал: «Клавесин всегда интересовал меня но я никогда не думал, что можно заставить этот инструмент петь».<sup>3</sup>

## 2.7. Выводы

Подход Ландовской к интерпретации Баха, отреллексированный ею в исследовательских текстах и реализованный в исполнительской практике, можно описывать и осмысливать как в сугубо технической плоскости, так и эстетическом измерении. Мы уделили значительное внимание технологии ее решений. Как было показано, Ландовская была сторонницей исполнения Баха на клавесине, убедительно доказывала на страницах своих работ, что Бах писал именно для этого инструмента и ни

<sup>1</sup> Там же. С. 162

<sup>2</sup> Там же. С. 164

<sup>3</sup> Кашкин Н.Д. Концерты // Рус. Слово 20.03.1907 Цит. по Шекалов В.А. Ванда Ландовска... С.213

<sup>4</sup> Landowska W. Recollection of Paderewski. // Saturday Review of Literature, 1951. June 30. P.46-47 Цит. по Шекалов В.А. Ванда Ландовска... С. 213

для какого другого. Темпы клавиристка выбирала умеренные, была противницей как слишком быстрых, так и излишне медленных темповых решений. Ландовска верила, что исполнение во многом зависит от правильного туше, под которым она подразумевала ясную и четкую артикуляцию, игру активными и независимыми пальцами. С этим же было связано ее желание подчеркивать полифонизм баховской фактуры, выбирать индивидуальную фразировку и динамику для каждого голоса. Регистровку Ландовска старалась согласовывать с редкими указаниями, оставленными Бахом, но при этом не стеснялась совершенно неожиданных, порой технически трудновыполнимых решений, если только они соответствовали ее чувству музыки Баха. Часто ее регистровка оказывалась исполнимой только благодаря особенной конструкции ее клавесина, снабженного педалями для переключения регистров. В расшифровке орнаментики она так же опиралась на баховские автографы, однако не боялась делать достаточно смелые выводы из его указаний и добавлять украшения от себя в тех местах, где по ее мнению, этого требовал дух произведения.

Все эти решения были продиктованы ясным и новаторским представлением Ландовской о баховской эстетике. Музыку Баха она воспринимала как воплощение «изящества, интеллекта, наивной веры и возвышенности». Сочетание возвышенности, этого общего места в разговорах о Бахе, с изяществом, ассоциирующимся с Купереном! Мы касались этой концепции Ландовской в первой главе работы. Прделанный анализ дает нам возможность заново вернуться к этому вопросу. Можно утверждать, что сочетание высокого интеллектуализма и изящества, серьезности и танцевальности сообщало «Баху Ландовской» совершенно оригинальный характер. В ее исполнении баховская музыка окутывалась неповторимой аурой, совмещающая немецкую

---

❓ Ландовска В. Тайны интерпретации // О музыке. С.394.

серьезность и французскую грацию, певучесть и упругий танцевальный ритм, железную исполнительскую волю и дух импровизации.

### **Глава 3. Рецепция творчества Ванды Ландовской как исторический феномен: от «аутентизма» до «исторически информированного исполнительства» (и за его пределами).**

В восприятии творчества Ландовской современниками и потомками можно выделить несколько основных периодов, в каждом из которых превалировала одна более-менее общепринятая оценка ее исполнительской индивидуальности. Эта оценка способна нам многое сказать не только о самой Ландовской, но и о ее критиках, чьи суждения, по крайней мере, отчасти, определялись отношением к историческому исполнительству как новой форме репрезентации и понимания старой музыки.

Ландовску причисляют к пионерам так называемого «аутентизма». Эту честь она разделяет с Арнольдом Долмечем, (1858 – 1940), автором самого термина, английским музыкантом французского происхождения. Выдающийся мастер по изготовлению виол, лютней, рекодеров и клавиров,

он большую часть жизни провел в Англии. Он первым организовал массовое производство старинных музыкальных инструментов. И он же может рассматриваться как воплощение нового типа музыканта, избравшего своей сферой *early music* – исполнителя и исследователя в одном лице.

Закономерно, что книга Долмеча «Интерпретация музыки 17 – 18 вв.» (1915) стала вехой в истории аутентизма.

Аутентизм можно считать реакцией на возникшую в конце 19 века концепцию «верности произведению» (нем. *Werktreue*). Эта «верность» выражалась в абсолютном авторитете зафиксированного на нотной бумаге текста, отождествляя произведение с его письменной формой. Адептам концепции «верности произведению» были ненавистны излишества и вольности исполнителей «романтического» стиля. Однако культ нотной записи, будучи распространен на доклассические музыкальные эпохи, мог породить только недоразумения. Если нотные тексты классико-романтической эпохи можно рассматривать под углом зрения «последней воли композитора», то количество нефиксируемых параметров в музыке более ранних эпох, от барокко и далее вглубь веков, таково, что попытки обнаружить истинный смысл произведений в их записи могут породить только недоразумения.

Реконструировать незаписанное и таким образом приблизиться к пониманию старой музыки – один из постулатов, разделявшихся пионерами аутентизма. Информацию о незафиксированных параметрах музыки можно было искать как в конструктивных особенностях старых инструментов, так и в трактатах, описывающих правила обращения с ними. В этом отношении устремления Долмеча и Ландовской совпадали. Однако различий между ними было больше, чем сходств. Долмеч был мультиинструменталистом, избегавшим публичных выступлений; он постоянно музицировал, но не стремился к завершённому исполнительскому результату; он был настоящим

☐ Dolmetsch A. The interpretation of the music of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. London: Novello & Co., 1915.

пассеистом, музыкантом с темпераментом археолога, влюбленным в материальные останки ушедшей эпохи. Ландовска – это его антипод. Блистательная артистка, входившая в высшее артистическое и интеллектуальное общество, стремившаяся к осознанному артистическому самоутверждению, она менее всего хотела довольствоваться скромной ролью кодификатора традиций. «Я консультируюсь с как можно большим количеством документов.(...) Усвоенные и ассимилированные они работают во мне идут своим собственным путем. Я не думаю больше о них. Я даю им возможность действовать. Чем больше моя документация, тем более легкой и свободной я себя ощущаю». Не приходится и говорить о типологическом различии между копиями старых инструментов, производимых Долмечем с установкой на максимальную близость к оригиналу, и клавесином Ландовской, сконструированным для нее Плейелем – инструментом невероятным и беспрецедентным.

Все это дает нам возможность утверждать, что аутентизм с самого начала явился в двух формах - археологической и артистической. Их сложные взаимоотношения определили и эволюцию движения, и оценку относящихся к нему феноменов. Случай Ландовской тому подтверждение.

Первые годы игра Ландовска вызывала в основном лишь восхищение. «Интерпретация была полна жизни и характера и закончена в плане техники»<sup>1</sup>, сообщал рецензент ее концерта в Лондоне в мае 1905. Просматривая русскую музыкальную периодику в поисках рецензий на гастроли Ландовской, мы смогли обнаружить лишь два критических отзыва. Так, в феврале 1913 рецензент Русской музыкальной газеты описывал концерт с участием Ландовской и Неждановой, замечая, что «исполнение обеих участниц было на большой высоте, но размеры Большого зала консерватории, конечно, жестоко вредили силе впечатления, ибо половина очарования

<sup>1</sup> Ландовска В. О музыке / Пер. с англ., послесловие, коммент. А.Е. Майкапара. М.: Радуга, 1991. 438 с. С.355.

<sup>2</sup> London Concerts // The Musical Times. 1905. Vol. 46, № 747. P. 329 URL: <http://www.jstor.org/stable/904435>

блестящей музыкой бесследно таяла в огромном воздушном пространстве».<sup>1</sup> Тремя годами ранее автор заметки, помещенной в «Саратовском вестнике»,<sup>2</sup> сообщал, что «Ландовска второй свой концерт играла при более чем наполовину пустом зале»;<sup>3</sup> публика роптала - он, мол де, сам слышал такие отзывы: «Ландовска ... как она играет Шопена? Разве так его надо играть! Разве это артистка? Это просо рекламистка!». (Если автор не присочинил, то Ландовска понравилась публике меньше, чем публика – Ландовской: в том же номере «Саратовского вестника» были опубликованы ее заметки о саратовских гастроях, из которых можно было узнать, что «публика почти исключительно русская, прекрасная публика, внимательная, способная с интересом слушать два вечера подряд Баха и Куперена и просить о третьем».<sup>4</sup>

Отзыв в «Саратовском вестнике» принадлежит к разряду курьезов. И русская, и европейская критика реагировала на Ландовску исключительно благосклонно. В ее игре особенно отмечали сочетание живости интерпретации и ее достоверности, подлинности. Ландовска – и это также нравилось критикам – не «романтизировала» Баха, он звучал величаво и строго. Мотив достоверности постоянно возникает в критических отзывах на концерты и записи Ландовской. В середине 1930-х рецензент *Musical Times* писал в связи с исполнением до-минорной Пассакальи и фуги: «Ванда Ландовска дает свое толкование пассакальи, которое нельзя превзойти в его особом чувстве собранности, простоте и статичном движении».<sup>5</sup> Запись Хроматической фантазии и фуги, Партиты си бемоль мажор и Шести маленьких прелюдий заслужила такой отзыв: « Это истинный Бах, Бах,

<sup>1</sup> Прокофьев Г. П. Опера и концерты в Москве // Русская музыкальная газета. 1913. № 8-9. Столб. 228

<sup>2</sup> Архангельский Н.А. Легкость в мыслях // Саратовский вестник. 1910. №104. С. 3

<sup>3</sup> Там же. С.3

<sup>4</sup> «Ванда Ландовска о русской музыкальной провинции», статья, переведенная с французского для Саратовского вестника( номер от 16.05.1910 ) где сама Ландовска пишет о поездке в Саратов и Астрахань

<sup>5</sup> McNaught W. Gramophone Notes // The Musical Times. 1935. Vol. 76, No. 1112. P. 901 URL:

<http://www.jstor.org/stable/920634> (дата обращения: 15.03.2016)



исполненный так, как композитор писал и намеревался исполнять и исполнял».

Единодушные критики в оценке Ландовской-интерпретатора сразу пропадало, как только речь заходила о клавесине. Ландовской понадобилось время, чтобы приучить публику и критику к инструменту. Мы уже цитировали Шарля Борда, который в 1903 советовал Ландовской играть клавесинистов, но не на клавесине. Рецензент Русской музыкальной газеты выказывался спустя несколько лет с не меньшей определенностью: «Из ее фортепианного репертуара этого вечера - Suite anglaise e-moll, Preluden und Fugen cis-moll, Cis-dur, Fis-dur, Suite francaise E-dur – меня наиболее удовлетворила передача фуги до диез минор, хотя временами фуги звучали странно, благодаря исполнению их в оригинале, от которого мы давно отвыкли. Не удовлетворила совсем исполненная на клавесине Хроматическая фантазия и fuga, уж очень странно слушать эту длинную фантазию в оригинале, да еще и на клавесине. Пусть наш вкус испорчен, но право же, обычная передача фантазии и красивее, и звучнее».

Примечательно, что оправданность замены фортепиано клавесином еще долгое время оставалась не очевидной. За два года до приезда Ландовской в Америку из Бюллетеня американского музыковедческого общества, опубликованного в апреле 1939, можно было узнать, что полемика относительно инструмента, на котором необходимо играть Баха, ведется до сих пор, и Ричард Бухмайер, Карл Неф и Ванд Ландовска «не могут до конца объяснить, почему это так необходимо, хотя и приводят много весьма уместных фактов».

<sup>?</sup> Weaver P.J. Phonograph Record Reviews // Music Educators Journal. 1937. Vol. 23, № 5. P 17  
<http://www.jstor.org/stable/3384572> (дата обращения: 15.03.2016)

<sup>?</sup> Прокофьев Г.П. Московские концерты // Русская музыкальная газета. 1907. № 46. Столб. 1056

<sup>?</sup> Parrish C. The early literature of the Clavichord // Bulletin of the American Musicological Society. 1939. № 3. P. 15 URL: <http://www.jstor.org/stable/829412> (дата обращения: 15.03.2016)

Эти споры, начавшиеся в 1910-е, когда Ландовска стала концерттировать со своим плейлевским клавесином, длились до сороковых годов 20 века, чтобы в 1960-е окончательно уйти в прошлое под напором новой армии аутентистов, окончательно утвердившей в общественном сознании клавесинное звучание баховской музыки. В 1930-е оно ассоциировалось прежде всего с именем «мадам Ландовской». Фактом музыкальной культуры межвоенных десятилетий был не клавесин, а Ландовска за клавесином, экстраординарная исполнительница, играющая на эксклюзивном инструменте. «Определенно, Ландовска знает как оживить эти кости» .

В тридцатые годы Ландовска впервые записала на клавесине Гольдберг-вариации. Эту запись считают во многих отношениях рубежной – и потому, что она рекламировалась как исключительное событие, и потому, что способствовала превращению Ландовской в настоящую мегазвезду. Ей больше не нужно было убеждать публику – в ее распоряжении были звукозаписывающие компании, поскольку она продемонстрировала, что «клавесин лучше подходит для граммофонных записей, чем фортепиано». Один рецензент утверждал, что «каждый учитель истории и каждый преподаватель музыкальной формы должен иметь доступ к этому замечательному комплекту записей одного из величайших баховских произведений, исполненного на инструменте, для которого оно было написано, на клавесине.» Еще один критик признавался, что «это исполнение так трогает меня и так развлекает, что я не имею никакого желания выискивать ошибки. Развлечение - это верное слово, поскольку история говорит нам, что эти вариации были написаны именно с этой целью» . Если

[?] Gramophone Notes // The Musical Times. 1928. Vol. 69, No. 1021. P. 236. URL: <http://www.jstor.org/stable/916097> (дата обращения: 16.03.2016)

[?] McNaught W. Gramophone Notes // The Musical Times. 1936. Vol. 77, No. 1115. P. 30. URL: <http://www.jstor.org/stable/919110> (дата обращения: 17.03.2016)

[?] Weaver P. Record Reviews // Music Educators Journal. 1934. Vol. 21, No. 3. P. 56-57 URL: <http://www.jstor.org/stable/4623669> (дата обращения: 17.03.2016)

[?] McNaught W. Gramophone Notes // The Musical Times. 1934. Vol. 75, No. 1098. P.712 URL: <http://www.jstor.org/stable/917717> (дата обращения: 17.03.2016)

верить критикам, в своей записи Гольдберг-вариаций Ландовская, можно сказать, реализовала триединый рецепт воздействия, рекомендованный еще римскими риториками – «учить, трогать, развлекать». Это была классика, и это была слава.

В 1942 Ландовская приезжает в Америку. Для американской аудитории этого времени она, несомненно, остается клавесинисткой Number One. Она концертирует, занимается с учениками, записывает пластинки. В 1947 крупнейшая звукозаписывающая нью-йоркская компания RCA выпускает пластинку Ландовской с Гольдберг вариациями, - и это первый случай, когда клавесинная запись получает «Грэмми» в номинации «лучшее инструментальное исполнение солиста без оркестра»<sup>1</sup>.

И все же к началу 1950-х исполнительская мода определенно меняется. На авансцену выходит новое поколение молодых баховских интерпретаторов с абсолютно иными эстетическими идеалами. С одной стороны, публику и критику ошеломляет фортепианный Бах в интерпретации Глена Гульда (1932 – 1982), чья запись Гольдберг-вариаций в 1955 имеет феноменальный успех. С другой стороны, устоявшиеся подходы к клавесину ставит под сомнение другая восходящая звезда – Густав Леонхардт (1928 – 2012), дебютировавший в Вене в 1950 в качестве солиста, а в 1952 – в качестве профессора по классу клавесина в Венской Академии музыки, а позднее, с 1954, и в Амстердамской консерватории. Не только интерпретационные принципы Ландовской, но и (возможно даже, в первую очередь) ее инструмент кажутся смешным анахронизмом на фоне копий старинных клавесинов, которые начинают производить в послевоенном Бостоне Фрэнк Хаббард и Уильям Дауд, отказавшиеся от шестнадцатифутового регистра, педалей для регистровых переключений и – самое главное – нашедших вместо кожи новый материал для плектров, дюралиновый пластик Delrin, который позволял добиться звучания, очень близкого к оригинальным

<sup>1</sup> Kipnis I. (Ed.). The Harpsichord and Clavichord: an Encyclopedia. Routledge, 2013. P. 497

прототипам. Этот саунд несравненно лучше соответствовал новому, послевоенному изводу аутентизма, так сказать, Аутентизма с большой буквы, чьи молодые лидеры по обе стороны Атлантики занялись ревизией критериев исторической достоверности.

Нет ничего удивительного в том, что Ландовска, пионер исторического подхода к старинной музыке, сделалась мишенью для критики. Ее критиковали за своеволие и субъективизм, противопоставляя ей ее же собственных учеников. Одной из первых призывавшая изучать исторические свидетельства и источники, Ландовска теперь получала упреки в том, что недостаточно их чтит: «Мадам Ландовска является довольно ученым исполнителем, однако ее исполнительский инстинкт сильнее, чем исторический. Ее доверие самой себе как исполнителю очень сильно. (...) Ральф Киркпатрик, наоборот, представляет новый тип исполнителя, исследователя, эрудированного и полного идей, готового разъяснить любую деталь своего исполнения, основываясь на музыкальных и исторических фактах». Джозеф Керман, в будущем самый влиятельный американский музыковед второй половины прошлого века, а в то время – молодой выпускник Принстонского университета, только что получивший докторскую степень за диссертацию о мадригалах елизаветинского времени, писал в ведущем американском литературно-художественном журнале “The Hudson Review” о прелюдиях и фугах из первого тома Хорошо темперированного клавира, записанных Ландовской в 1949 - 1951: «Никто не мог бы согласиться на сто процентов с такой волевой исполнительней как Ландовска, которая любит рисковать. Многие слушатели предпочитают записи Неф’, их раздражают такие манеры Ландовской как рубато и броское арпеджирование аккордов во многих ключевых моментах. Лично меня возмущают многие ее прелюдии, например, ее замедления в до мажорной прелюдии кажутся мне

[?] Cole H. Composers, performers and interpreters // The Musical Times. 1958. Vol. 99, No. 1385. P. 367 URL: <http://www.jstor.org/stable/936488> (дата обращения: 17.03.2016)

[?] Изабель Неф (1898 – 1976), швейцарская клавесинистка, первый профессор Женевской консерватории по классу клавесина (с 1936), еще одна ученица Ландовской (!)

совершенно безвкусными»'. Двумя годами позже Роберт Иветт, композитор и штатный критик в вашингтонском либеральном "The New Republic" в статье с многозначительным названием «Романический Бах» заявлял по поводу Ландовской: «В течении пятнадцати лет скептического слушания я убедился, что эта женщина жмет на все педали, как только чувствует впереди опасность. Когда она принимается играть фугу, я прохожу через все те мучения, которые испытывает пассажир, едущий по вероломной горной дороге с сумасбродным водителем»'.

Примечательно, что критики не только ругали Ландовску, а и хвалили – но ругали и хвалили за одно и то же, а именно за яркую исполнительскую индивидуальность. Как писал влиятельнейший английский критик Хаберт Джеймс Фосс, Пабо Казальс, Харольд Сэмьюэл и Ванда Ландовска являются «величайшими и наиболее убедительными интерпретаторами Баха (...) Их трактовки были исполнены духа великой музыки, ибо в выборе темпа они руководствовались правильным балансом между практическим и эмоциональным началами, а во фразировке - убыванием и нарастанием гармонического напряжения. Если бы их исполнение лишилось метра и темпа, а сами ноты бы превратились в маньеристическую нотацию конца 14 века, все равно оно было бы более осмысленным, более убедительным, чем мутное месиво барочных теоретиков»'. Примечательно, однако, что Хаберт Джеймс Фосс (1899 – 1953) был человеком другого поколения – в этом панегирике мы слышим его голос.

Первое послевоенное поколение аутентистов не могло не относиться к Ванде Ландовской критически. Из двух первопроходцев – Долмеча и Ландовской – они безусловно выбирали Долмеча, глубокого знатока первоисточников (трактатов Кванца, Куперена и тому подобной литературы) и инструментария, краеугольных камней новой исполнительской философии

[?] Kerman, J. Bach in 1950 // The Hudson Review. 1951. Vol. 3, No. 4. P. 592 URL:

<http://www.jstor.org/stable/3847596> (дата обращения: 18.03.2016)

[?] Evett R. The Romantic Bach // The New Republic. 1952. Vol. 152. P. 22

[?] Stevens D. The Musician's Bookshelf // The Musical Times. 1953, Vol. 94, № 1325. P. 311 URL:

<http://www.jstor.org/stable/933635> (дата обращения: 17.03.2016)

аутентизма. Музыкальное чутье и вкус, на которые всегда ссылалась Ландовска в качестве последней инстанции, должны были вызывать лишь раздражение. Его не скрывал, к примеру, Сол Бэбитц, друг Стравинского и один из пионеров аутентичного движения в Америке, основавший в 1948 в Лос-Анжелесе Лабораторию ранней музыки. «Долмеч, первым в 1916 осознавший, что ни одна нота в барочной музыке не должна играть «так, как написано», сделал в середине тридцатых годов записи, которые, не взирая на техническое несовершенство, отличает то самое качество свободной «беседы», что было свойственно, по словам Форкеля, баховской игре. Со времени этих записей благодаря подходу Ландовской к вопросам аутентизма его стало не больше, а меньше».

Период «бури и натиска» аутентичного движения, требовавшего отмежевания от предшественников (в 1968 году Николаус Арнокур, гуру аутентизма, говорил, что «необходимо исполнять Баха так, словно его никогда не интерпретировали»), сменился к концу следующего десятилетия напряженной рефлексией над самим феноменом аутентизма. В середине 1980-х в американском музыковедении разгорелась бурная дискуссия, начало которой положила публикация провокативной статьи Р.Тарускина «Аутентичное движение может стать позитивистским адом, буквалистским и антигуманным». Ричард Тарускин, к тому времени известный музыковед, в 1950-е гг. возглавлявший один из первых в Нью-Йорке аутентичных ансамблей, сам принадлежал к профессиональной корпорации, которую столь жестко критиковал. Во-первых, он считал, что абсурдно спустя 300 лет говорить об аутентичном исполнении музыки барокко, забывая об изменениях ценностей, контекста и, разумеется, аудитории. Во-вторых,

[?] Babitz, S. The Landowska Approach // The New York Review of Books. 1965. URL:

<http://www.nybooks.com/articles/1965/03/11/the-landowska-approach/> (дата обращения: 20.03.2016)

[?] Harnoncourt N. Liner notes for J. S. Bach B Minor Mass. Telefunken 6.35620 FD. 1968. Цит по Kjar D. The plague, a metal monster, and the wonder of Wanda: in pursuit of the performance style. URL:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-75992011000200010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992011000200010) (дата обращения: 20.02.2016)

[?] Taruskin R. The Authenticity Movement Can Become a Positivist Purgatory, Literalistic and Dehumanizing // Early Music. 1984. Vol.12, No. 1. P. 3 -12

мифология «правильного подхода» порождает тип музицирования, который исключает спонтанность и приводит к стандартизации («правила игры» сформулированы и выучены, все играют «хорошо», т.е. «одинаково хорошо», и заняты тем, что соревнуются в уличении друг друга в неточном следовании предписаниям). Стремление к подлинности оборачивается предрассудками и многочисленными табу, которые учреждает сложившаяся в аутентичном движении новая исполнительская элита. Наконец, в-третьих, идеологию аутентизма можно понять только в том случае, если признать в аутентистах типичных модернистов: пафос «правды», сциентизм, объективизм, инженерный подход к искусству и тотальная рационализация эстетических средств.

Инициированная Тарускиным дискуссия способствовала серьезным сдвигам в представлении об этом феномене критиков, публики и самих музыкантов: достаточно сказать, что к началу 1990-х термин «аутентизм» повсеместно признается философски несостоятельным и заменяется на «исторически информированное исполнительство» (Historically informed performance, HIP). Впрочем, некоторые аутентисты и ранее выражали резкое несогласие с этим термином. В 1978 Арнонкур в рамках дискуссии об аутентизме говорил, что аутентизм - это «мошеннический концепт», никакой точности невозможно добиться невозможно, а возможно лишь попытаться соответствовать духу музыки того времени. В 1980 во время одного из интервью он сказал что «полностью аутентичное, исторически правильное исполнение музыки невозможно и является лишь иллюзией и шарлатанством».

С другой стороны, Кристофер Хогвуд, специализировавшийся в музыке Средних веков и Ренессанса, говорил интервьюеру в 1984: «Мой интерес к

[?] Fabian D. The Meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 2001. Vol. 32, No. 2. P.153-167. URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0351-5796%28200112%2932%3A2%3C153%3ATMOAAT%3E2.0.CO%3B2-0> (дата обращения: 11.04.2016)

[?] Fabian D. The Meaning of Authenticity... P. 150

ренессансной музыке истощился, поскольку мы не знаем, насколько то, что мы делаем, является аутентичным. Хотя весь мир думает, что такой вид музицирования имеет музыковедческие основания, практика совершенно противоположна: мы вынуждены очень много опираться на чувство, поскольку нам не хватает прочной основы и достаточных доказательств. Поэтому я обратился к периоду, который предлагает мне надежные ресурсы: музыка 17 и 18 века.» Это высказывание свидетельствует о том, что Хогвуд, с одной стороны, понимал всю несостоятельность попыток точного воспроизведения старинной музыки и саму невозможность такого предприятия, а с другой, все ее продолжал верить, что старинная музыка требует точного исполнения в соответствии с «доказательствами» и «музыковедческими основаниями», а потому готов отказаться от исполнения музыки, написанной до 17 века, чтобы только не нарушать этого главного для него правила. Однако вера в источники как исполнительскую панацею уходила в прошлое. К концу прошлого 1990-х никто больше не обсуждал ригористическую программу восстановления «подлинного» облика старой музыки. Совершенно ясно, что эта задача не просто не осуществима, но и неверно сформулирована. Место «исторического обоснованного исполнительства» заняло, если можно так сказать, «исторически обоснованное воображение», возвратив художественную фантазию как главный творческий дар на подобающее ей место.

В 1992 Джозеф Керман<sup>1</sup>, подводя итоги движению аутентизма, выделил в его истории три периода: самый ранний, когда борьба за максимально точное воспроизведение старых исполнительских рецептов и методов казалась оправданным и единственно верным подходом к старой музыке, средний, когда увлечение ранней музыкой являлось «типичным продуктом эпохи модерна с его культом объективности и другими догмами,

---

<sup>1</sup> Там же. С. 150

<sup>2</sup> Kerman J. The Early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns // The Journal of Musicology. 1992. Vol. 10, No. 1. P. 114



сформулированными Ортега-и-Гассетом, Элиотом и Стравинским», и новейший, постмодерный. Предрекая появление постмодернистской концепции исторического исполнительства, Керман не взялся за ее детальное описание, уточняя лишь, что техники, методы, способы распространения и даже «социальная аура» старой музыки активно меняются начиная с 1990-х. Как же ныне видится фигура Ландовской в этой ретроспективе? Безусловно, она являлась частью движения исторического исполнительства. Однако принадлежала ли она, с ее интерпретациями, к аутентистам? Использование клавесина свидетельствует о том, что скорее да. Но была ли ее манера аутентичной, стремилась ли она к этому с достаточной последовательностью, или все же допускала слишком много вольностей, которые не позволяли себе «классические» или «типичные» аутентисты, такие, как Арнокур и Брюгге?

Крайне любопытно наблюдать за разнообразием исследовательских позиций, в котором, как нам кажется, можно усмотреть некую, хоть и непоследовательную, логику, отражающую динамику переосмысления аутентистского феномена, о которой мы уже говорили. Так, в конце 1970-х Ховард Браун в своем выступлении на конференции, посвященной будущему старинной музыки в Британии, определял эпоху Ландовской как начальный или даже подготовительный этап движения, его детство, если не предверие.<sup>1</sup> Другие, более поздние исследователи, формулируют эту мысль несколько иначе, хотя и продолжают разделять два периода как разные стадии развития движения. Так, Стефан Майер<sup>2</sup> называет время Ландовской не детским, но «до-модерным». На его взгляд, период модерна в движении исторического исполнительства представляют Николаус Арнокур, Густав Леонхард и Франц Брюгген, а пик модерна приходится на 1980-е и связан с появлением CD дисков.

<sup>1</sup> Brown H.M. The Future of Early Music in Britain, edited by J. M. Thomson, xiii-xv. Oxford: Oxford University Press, 1978. Цит. по Kjar D. Указ.соч.

<sup>2</sup> Meyer S. Technology and Aesthetics: Historically Informed Performance Practice and the Compact Disc // Performance Practice: Issues and Approaches. MI: Steglein Publishing, 2009. P. 248. Цит. по Kjar D. Указ. соч.

Брюс Хайнс в книге «Конец ранней музыки»<sup>1</sup> считает, что и Ландовска, и Долмеч не входят в основную историческую фазу развития движения, поскольку, мол де, их исполнение является выражением субъективного понимания старой музыки, нежели аутентичной передачей духа прошлого. Кажется, что вся полемика 1980-х, касающаяся оправданности притязаний аутентизма на объективность, прошла мимо внимания Хайнса. Предсказуемым образом он также связывает Ландовску с романтической исполнительской традицией (вообще о романтизме исполнительского подхода Ландовской критики писали давно, вкладывая в это определение чаще отрицательные, чем положительные коннотации, что не удивительно, имея в виду контекст обсуждения).

Но вот, к примеру, Джон Батт, один из ведущих исследователей «исторически информированного исполнительства» наших дней, смотрит на вещи иначе. В своей книге «Playing with History»<sup>2</sup> он, наоборот, не противопоставляет, а энергично сближает Ландовску и Арнокура, отмечая, что их трактовки пропитаны «духом субъективности»<sup>3</sup>. В один ряд с Ландовской и Арнокуром Батт помещает также Арнольда Долмеча, Виолетт Гордон Вудхауз, Томаса Бинкли и Вильяма Кристи.

Похоже, все-таки, что в последние годы дух эксперимента, свободного поиска и подчеркнутой, даже форсированной субъективности в интерпретации традиции окончательно возобладал над буквализмом. Как сказал Рене Якобс, «я не чувствую, что должен воспроизводить вещи такими, какими они были в прошлом. Я заново воображаю их»<sup>4</sup>. Это заставляет исследователей, таких как Тесс Найтон<sup>5</sup> и Дэвид Къяр<sup>6</sup>, говорить о том, что

<sup>1</sup> Haynes B. The End of Early Music. Oxford University Press, 2007. P. 38

<sup>2</sup> Butt J. Playing with History. Cambridge Press, 2004.

<sup>3</sup> Butt J. Playing with History. P. 139

<sup>4</sup> White M. Period Music Grow Up. Period // New York Times, August 6, 2006. Цит. По Kjar D. Указ.соч.


<sup>5</sup> Knighton T. Editorial // Early Music. 2006. Vol.34, №4. P.531. Цит по Kjar D. Указ.соч.

<sup>6</sup> Kjar D. Указ.соч.

круг замкнулся: историческое исполнительство начиналось с определенной интерпретационной свободы, позже критиковало ее, а затем вновь к ней вернулась. В отношении к исполнительским достижениям Ландовской отразилась эта логика. В «критический период» ее вынесли за скобки «аутентизма»; ныне ее исполнительская философия словно бы заново оживает в деятельности новых музыкантов.

Ландовску, как мы знаем, часто упрекали в субъективизме. Однако нельзя недооценивать этот субъективизм с точки зрения задачи популяризации старой музыки и клавесинного исполнительства в начале 20 века. Как отмечал Говард Шотт, в отсутствие подчеркнуто индивидуальной манеры возрождение клавесина могло и не состояться. «Что же отличало Ландовску от ее предшественников и последователей? Вовсе не первая и не единственная клавесинистка того времени, она обладала, однако, «качеством звездности», персональным магнетизмом, обращавшим на себя внимание публики еще до того, как была сыграна первая нота.(...) Лишь музыкант с ее железной волей, неослабевающей решимостью и полной убежденностью смог перебороть все невозможные предрассудки и сомнения публики в том, что касалось старинной музыки »'. После Ландовской движение исторического исполнительства набрало обороты, появились музыканты, предлагающий свои, более фундированные и исторически оправданные взгляды на Баха, однако без яркого исполнительского стиля Ландовской это было бы просто невозможно. Она не просто пыталась возродить музыку Баха, выйдя за рамки его романтической интерпретации, но хотела доказать – и преуспела в этом – что не-романтический Бах может быть не менее страстным и интересным для слушателя. Без подобного введения культуры исторического исполнительства в массы, без заражения публики идеей барочной практики, которое удалось Ландовской, причем отчасти благодаря

---

 Schott H. Wanda Landowska A Centenary Appraisal // Early music. 1979. Vol. 7, № 4. P.469 URL: <http://www.jstor.org/stable/3126482> (дата обращения: 20.04.2016)

именно ее индивидуальной «субъективной» манере, все остальное движение в более классической его форме было бы просто невозможно..

## **Заключение**

В задачи нашего исследования входило описать исполнительскую философию Ландовской отношении произведений И.С Баха, определить отношение современников и более поздних музыкантов и исследователей к ее интерпретационному стилю, проследить за логикой этих перемен во времени и понять, насколько концепция Ландовской вписывалась в движение исторического исполнительства.

Мы проанализировали исследовательский корпус текстов самой Ландовской, многочисленные отзывы рецензентов, статьи музыковедов, анализирующие ее исполнение.

Анализ этих источников показывает, что отношение к Ландовской было неоднозначным и менялось с течением времени. Вначале Ландовску признавали единственной клавиристкой, верно воплощающей намерения Баха, затем исключали из «верных», обвиняя в произволе и субъективизме. Мы убедились в том, что эти повороты во мнении связаны с теоретической рефлексией по важнейшим вопросам понимания истории музыки как

процесса познания и интерпретации. В 1987 году в Оберлинской Консерватории (Оберлин, Огайо) состоялась конференция «Музыкальная интерпретация: влияние исторического исполнительства». Результатом этой конференции, на которой в частности выступили такие музыковеды как Ричард Тарускин, Уилл Кратчфильд, Говард Майер Браун, Гари Томлинсон, Филипп Бретт, Роберт Морган, стало издание материалов под редакцией Николаса Кеньона с краткой резюмирующей статьей, написанной Альбертом Коэном.<sup>1</sup> В результате дебатов участники симпозиума согласились в том, что «аутентизм является странным термином, «композиторское намерение» не должно рассматриваться исполнителем в качестве определяющего принципа, усиливается убежденность музыковедов в центральном месте исполнителя в осмыслении музыкального опыта, сохраняется уверенность в том, что продукт исторического исполнительства отражает не столько ранние века, сколько наш собственный».<sup>2</sup>

Это резюме музыковедов свидетельствует о том, что в последние десятилетия были окончательно пересмотрены взгляды на аутентизм и на движение исторического исполнительства. Педантизм, исторический буквализм и погоня за точностью уже не признаются главными и единственно верными стремлениями в историческом исполнительстве. Музыканты и исследователи все больше начинают ценить личность исполнителя, поскольку именно личность, с ее уникальным опытом переживания прошлого, находит свое выражение в его игре. Как бы ни старался музыкант, он не может стать частью ушедшего века или воскресить умершего композитора. Воображение, опирающееся на знания, только и может способствовать «историчности исполнительства», но никак не утрированный буквализм и не чрезмерное увлечение точным копированием инструментов, принципов и техник ушедшего века, которые все равно

<sup>1</sup> Cohen, A. Authenticity and Early Music: A Symposium. Edited by Nicholas Kenyon // Performance Practice Review. Vol.2, No. 2, Article 8. DOI: 10.5642/perfpr.198902.02.8. URL: <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol2/iss2/8> (дата обращения: 21.04.2016)

<sup>2</sup> Cohen, A. Authenticity and Early Music...С. 173

остаются непознаваемыми, так что остается их только пытаться вообразить, исходя из современного опыта истории и исполнительской интуиции., основанное на собственном опыте и ощущениях исполнителей.

В этом свете интерпретации Ландовской обретают новую свежесть. Вся критика, обрушенная на нее аутентистами шестидесятых, все упреки в излишней оригинальности, своевольных трактовках, выборе темпов и регистровок, якобы романтической игре и использовании слишком модернизированного инструмента, теряют свою актуальность перед лицом выводов, к которым приходит современная исследовательская мысль. Историческое исполнительство пережило в двадцатом веке эйфорию буквализма, а затем в нем разочаровалось. Это заставляет по-новому взглянуть на Ландовску, которая уже в начале прошлого века исповедовала те принципы, которые полностью утвердились в сознании музыкантов лишь сейчас, в начале 21 века: подобное предвидение исполнительницы заслуживает особого внимания. Ее теоретические работы, собственные рассуждения, ходы ее мысли и ключевые принципы могут и сегодня вызывать интерес. Но еще более вдохновляющим примером является ее острое переживание актуальности своей исполнительской и музыкантской миссии, внятность поставленных перед собою задач и безграничная художественная отвага в их воплощении.

«Живя в теснейшем контакте с произведениями композитора, я стараюсь проникнуться его духом, все с большей легкостью следовать за ним в мире его мыслей, знать из «наизусть»(...). Цель заключается в том, чтобы добиться такой степени слияния с композитором, когда для понимания его малейших намерений, тончайших нюансов его мысли не надо делать никаких усилий». Эти слова Ландовска могут стать девизом современных интерпретаторов старинной музыки, а книги этой служительницы Баха - их Библией. Ландовска, ввиду ее совершенно особо места в истории движения

---

[?] Ландовска В. О музыке / Пер. с англ., послесловие, коммент. А.Е. Майкапара. М.: Радуга, 1991. 438 с. С.3.

исторического исполнительства, станет, вероятно, предметом еще не одного исследования, а интерес к ее статьям и аудио-записям будет только расти.

### **Список использованной литературы.**

1. Архангельский Н.А. Легкость в мыслях // Саратовский вестник. 1910. №104. С. 3
2. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений Баха / Пер. Майкапар А. М.: Музыка, 1989. 388 с.
3. Брейтхаупт Р. М. Естественная фортепианная техника. Учение о движении / Пер. и ред. Мейчик М. М., 1927. 106с.
4. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383с.
5. Коган Г. М. Работа пианиста. М., 1979.182с.
6. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Перев. и ред. Д. М. Серова. М., 1973.152с.
7. Ландовска В. О музыке / Пер. с англ., послесловие, коммент. А.Е. Майкапара. М.: Радуга, 1991. 438 с.
8. Ландовска В. Старинная музыка / Перевод З.Савеловой под ред. Ю. Энгеля. М.: Муз. Изд. П. Юргенсона, 1913. 134с.
9. Прокофьев Г. П. Опера и концерты в Москве // Русская музыкальная газета. 1913. № 8-9. Столб. 228
10. Прокофьев Г.П. Московские концерты // Русская музыкальная газета.1907. № 46. Столб. 1056

11. Ройзман Л. Заметки о некоторых клавирных произведениях И. С. Баха, особенно о токкатах. // Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1976. С.119-156
12. Швейцер А. Иоганн Себастиан Бах. М.: Музыка, 1965. 726 с.
13. Шекалов В. А. Ванда Ландовская и возрождение клавесина. СПб.: Канон, 1999. 335 с.
14. Шекалов В.А. Ванда Ландовская интерпретатор, педагог, исследователь, дис. канд. иск. Л., 1981.
15. Шекалов В.А. Возрождение клавесина как культурно-исторический процесс, дис. д-ра иск. СПб., 2009.
16. Шекалов В.А. Возрождение клавесина: Европа и Америка. СПб.: Знание, 2008. 255с.
17. Шекалов В.А. Черты исполнительского стиля Ванды Ландовской // Музыка. 1981. № 9, №3289. С.49.
18. Babitz, S. The Landowska Approach // The New York Review of Books. 1965. URL: <http://www.nybooks.com/articles/1965/03/11/the-landowska-approach/> (дата обращения: 20.03.2016)
19. Blume F. and Weiss P. Bach in the Romantic Era // The Musical Quaterly. 1964. Vol. 50, №3. P. 290 – 306
20. Brown H.M. The Future of Early Music in Britain. Oxford: Oxford University Press, 1978.
21. Butt J. Playing with History. Cambridge Press, 2004.
22. Cooper J.M. Bach Revival Bach Awakening // Historical Dictionary of Romantic Music. Scarecrow Press, 2013.
23. Dolmetsch A. The interpretation of the music of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. London: Novello & Co., 1915.
24. Donington R. A Performer's Guide to Baroque Music. London: Farber&Farber, 1975.
25. Evett R. The Romantic Bach // The New Republic. 1952. Vol.152.
26. Fabian D. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 2001. Vol. 32, No. 2. P.153-167 URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0351-5796%28200112%2932%3A2%3C153%3ATMOAAT%3E2.0.CO%3B2-0> (дата обращения: 11.04.2016)
27. Fauser A. Creating Madame Landowska // Women and Music: A Journal of Gender and Culture. 2006. Vol.10. P.1-23
28. Gavoty B. Wanda Landowska. Geneve: Editions Rene Kister, coll. Les grands interpretes, 1956.
29. Gramophone Notes [s.n.]// The Musical Times. 1928. Vol. 69, No. 1021. P. 236. URL: <http://www.jstor.org/stable/916097> (дата обращения: 16.03.2016)
30. Harer I. Wanda Landowska // Musik und Gender im Internet. URL: [http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Wanda\\_Landowska#Quellen](http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Wanda_Landowska#Quellen) (дата обращения: 30.01.2016)



31. Harnoncourt N. Liner notes for J. S. Bach B Minor Mass. Telefunken 6.35620 FD. 1968.
32. Haynes B. The End of Early Music. Oxford University Press, 2007. P. 38
33. Kerman J. The Early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns // The Journal of Musicology. 1992. Vol. 10, No. 1.
34. Kerman, J. Bach in 1950 // The Hudson Review. 1951. Vol. 3, No. 4. P. 592  
URL: <http://www.jstor.org/stable/3847596> (дата обращения: 18.03.2016)
35. Kipnis I. (Ed.). The Harpsichord and Clavichord: an Encyclopedia. Routledge, 2013.  
Kjar D. The plague, a metal monster, and the wonder of Wanda: in pursuit of the performance style. URL: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-75992011000200010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992011000200010) (дата обращения: 20.02.2016)
36. Knighton T. Editorial // Early Music. 2006. Vol.34, №4.
37. Landowska W. The Interpretation of Bachs Work, originally published in The Etude Music Magazine, 09.1906. P.562-3; Edward Burlingame Hill в: Polish music Journal. 2003. Vol. 6 No. 1. URL: [http://www.usc.edu/dept/polish\\_music/PMJ/issue/6.1.03/landowskabach.html](http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/6.1.03/landowskabach.html) (дата обращения: 14.04.2016)
38. Latcham M. Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels. 2006. Vol. 34, No. 1. URL: <http://www.jstor.org/stable/3519484> (дата обращения: 20.04.2016)
39. Leal, C. A. Re-Thinking Paris at the Fin-de-Siècle: a New Vision of Parisian Musical Culture from the Perspective of Gabriel Astruc (1854 – 1838). (2014). Theses. Dissertations – Music. Paper 30. URL: [http://uknowledge.uky.edu/music\\_etds/30](http://uknowledge.uky.edu/music_etds/30) (дата обращения: 15.03.2016)
40. London Concerts // The Musical Times. 1905. Vol. 46, № 747. P. 329 URL: <http://www.jstor.org/stable/904435> (дата обращения: 10.04.2016)
41. McNaught W. Gramophone Notes // The Musical Times. 1934. Vol. 75, No. 1098. URL: <http://www.jstor.org/stable/917717> (дата обращения: 17.03.2016)
42. McNaught W. Gramophone Notes // The Musical Times. 1935. Vol. 76, No. 1112. URL: <http://www.jstor.org/stable/920634> (дата обращения: 15.03.2016)
43. McNaught W. Gramophone Notes // The Musical Times. 1936. Vol. 77, No. 1115. URL: <http://www.jstor.org/stable/919110> (дата обращения: 17.03.2016)
44. Meyer S. Technology and Aesthetics: Historically Informed Performance Practice and the Compact Disc // Performance Practice: Issues and Approaches. MI: Steglein Publishing, 2009.

45. Neumann, F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with special Emphasis on J.S. Bach Princeton: Princeton University Press, 1978. 630p.
46. Cole H. Composers, performers and interpreters // The Musical Times. 1958. Vol. 99, No. 1385. P. 367 URL: <http://www.jstor.org/stable/936488> (дата обращения: 17.03.2016)
47. Parrish C. The early literature of the Clavichord // Bulletin of the American Musicological Society. 1939. № 3. P. 15 URL: <http://www.jstor.org/stable/829412> (дата обращения: 15.03.2016)
48. Schott H. Wanda Landowska A Centenary Appraisal // Early music. 1979. Vol. 7, № 4. P. 469 URL: <http://www.jstor.org/stable/3126482> (дата обращения: 20.04.2016)
49. Stevens D. The Musician's Bookshelf // The Musical Times. 1953, Vol. 94, № 1325. P. 311 URL: <http://www.jstor.org/stable/933635> (дата обращения: 17.03.2016)
50. Taruskin R. The Authenticity Movement Can Become a Positivistic Purgatory, Literalistic and Dehumanizing // Early Music. 1984. Vol. 12, No. 1. P. 3 -12
51. Taruskin R. Text and Act. Essays on Music and Performance. Oxford University Press, 1995.
52. Towe T.N. The Present Day Misconceptions About Bach Performance Practice in the 19th Century - The Evidence of the Recordings. URL: <http://www.bach-cantatas.com/teritowe/jsbpdm00.htm> (дата обращения: 10.04.2016)
53. Weaver P. Record Reviews // Music Educators Journal. 1934. Vol. 21, No. 3. URL: <http://www.jstor.org/stable/4623669> (дата обращения: 17.03.2016)
54. Weaver P.J. Phonograph Record Reviews // Music Educators Journal. 1937. Vol. 23, № 5. <http://www.jstor.org/stable/3384572> (дата обращения: 15.03.2016)
55. White M. Period Music Grow Up. Period // New York Times, August 6, 2006.