

УДК 78.071.1(44)(092):780.616.31]:780.616.432.071.2

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-42.06>**Сухленко Юрій Сергійович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
творчий аспірант кафедри спеціального фортепіано,
e-mail: yuriysukhlenko@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-1424-1887

**Рояль «під маскою»: у пошуках нових аспектів
адаптації творів Ж.-Ф. Рамо для клавесина**

Статтю присвячено проблемі інтерпретації клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо в умовах сучасного фортепіанного виконавства. Окреслено наявну дихотомію: історично інформований підхід, що має на меті реконструкцію авторського задуму через автентичний інструментарій – академічна фортепіанна традиція, яка інтегрує бароковий текст у систему сучасного піанізму. Сформовано концептуальну модель інтерпретації клавесинного репертуару, яка визначає логіку роботи виконавця з нотним текстом і ґрунтується на адаптації прийомів гри та естетичних пріоритетів, що склалися у практиці історично інформованого виконавства (зокрема специфіки «клавесинного мислення»), до реалій сучасного піанізму. Такий підхід дозволяє відійти від існуючої у виконавстві антиномії («або – або») і розкрити перспективи його подальшого розвитку на основі зустрічного руху традицій та їх інтеграції за принципом доповнюваності («і -і»). Наведено фрагменти клавесинних п'єс композитора для демонстрації того, як залучення запропонованої моделі трансформує інтерпретацію та сприйняття давно відомих і популярних творів.

Ключові слова: адаптація; органологія; звуковий образ інструмента; інтерпретація; творчість Ж.-Ф. Рамо.

Постановка проблеми.

У сучасній виконавській практиці інтерпретація клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо на фортепіано перебуває в полі напруженої

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

взаємодії двох парадигм. З одного боку, концепція історично інформованого виконавства обґрунтовує необхідність реконструкції авторського задуму через адекватний інструментарій, розглядаючи клавесин як органічний носій барокового звукового мислення. З іншого, академічна фортепіанна традиція інтегрує бароковий текст у систему фортепіанного виконавського модусу, трансформуючи його відповідно до акустичних і технічних можливостей сучасного рояля. У результаті утворюється дихотомія: рояль або визнається інструментом, що принципово змінює смислову структуру барокового тексту, або, навпаки, розглядається як універсальний засіб художньої актуалізації історичного репертуару. Така опозиція фактично зводить проблему інтерпретації до вибору між реставраційною автентичністю та естетичною асиміляцією.

Водночас поза увагою часто залишається питання адаптації як специфічного механізму інтерпретації. Йдеться не про заміну одного інструмента іншим, а про можливість трансформації виконавського мислення через свідоме залучення органологічних і артикуляційних принципів клавесинної гри в умовах фортепіанного звучання.

Отже, проблема пропонованого дослідження полягає в окресленні аспектів стилістично вмотивованої адаптації клавесинних творів Ж.-Ф. Рамо до умов сучасного фортепіано через діалог двох виконавських традицій.

Мета статті – сформувати концептуальну модель адаптації клавесинних творів Ж.-Ф. Рамо до сучасного фортепіано на основі органологічно зумовлених принципів клавесинної традиції без редуції виразових можливостей рояля¹.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Обрана тема зумовила звернення до наукових праць, присвячених історично інформованому виконавству, органології клавішних інструментів та

¹ Практичною апробацією цієї моделі є творчий проєкт автора статті на здобуття ступеня доктора мистецтва «“Мовою серця”: антологія творів для клавесину Ж.-Ф. Рамо в парадигмі сучасного фортепіанного виконавства» (2024–2026).

інтерпретації клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо. В українському музикознавстві важливим теоретичним підґрунтям для її розкриття є дисертація Н. Сікорської «Клавірна музика бароко в редакціях другої половини XIX ст.: становлення історично інформованого виконавства» (Сікорська, 2016), у якій простежено еволюцію підходів до барокового репертуару – від романтичної редакторської традиції до сучасної концепції уртексту. У дисертації Н. Кучми на матеріалі циклів етюдів композиторів XIX–XX століть звуковий образ фортепіано розглядається як чинник формування виконавської концепції (Кучма, 2021), що є принциповим для осмислення питання адаптації. Проблематика інтерпретації клавесинної музики Ж.-Ф. Рамо в умовах сучасного фортепіанного виконавства висвітлюється в дослідженнях харківських науковців, присвячених виконанню барокового репертуару на фортепіано та медійній репрезентації піаністичного мистецтва (Воскобойніков, 2021, 2023; Chernyavska, Anfilova, & Voskoboinikov, 2025).

Теоретичним орієнтиром послуговували трактати майстрів французької клавесинної школи – Сен-Ламбера (Saint-Lambert, 1702), Ф. Куперена (Couperin, 1717) та Ж.-Ф. Рамо (Rameau, 1724, 1959b), де зафіксовано аплікатурні та артикуляційні засади барокового виконавства. Їх сучасне переосмислення представлено у статті Й. Такано (Takano, 2010), де специфіка клавесинної техніки Ж.-Ф. Рамо аналізується в контексті французької традиції та *style luthé*.

Історико-редакційний аспект проблеми виконання творів композитора висвітлено у статті І. Жерара (Gérard, 2014), присвяченій виданню клавірних творів Ж.-Ф. Рамо редакційною групою під керівництвом К. Сен-Санса, яке є прикладом стилістично вмотивованої адаптації барокового тексту до органологічних умов фортепіанного виконавства кінця XIX століття.

Органологічна площина цієї розвідки ґрунтується також на узагальнювальних дослідженнях техніки та інтерпретації на клавесині та клавикорді Р. Тройгера (Troeger, 1987) та колективній праці «Кембриджський компаньон гарпсихорда» під редакцією М. Кролла (Kroll, 2019), у яких аналізуються механіка інструмента, артикуляційні

можливості та специфіка тембрової організації клавесинного звучання. Додатковий історико-культурний контекст творчості Ж.-Ф. Рамо представлено у виданні «Рамо – Компендіум» (Sadler, 2014).

Методологія дослідження. Комплексний підхід, застосований у дослідженні, поєднує органологічний, історико-стильовий та виконавсько-аналітичний методи. Органологічний аналіз дозволяє зіставити акустичну природу клавесина та сучасного фортепіано й визначити межі перенесення на останнє виконавських принципів, характерних для старовинного інструмента. Історико-типологічний аналіз висвітлює дихотомію «традиція історично інформованого виконавства» – «академічний піанізм». Виконавсько-аналітичний метод реалізується через розгляд конкретних музичних прикладів з метою виявлення можливостей адаптації артикуляційних, аплікатурних і фактурних ігрових моделей. Концептуальний рівень дослідження передбачає створення нової моделі міжінструментальної адаптації.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У 1895 році відбулася подія виняткового для європейської музичної культури значення: через майже півтора століття від часу появи останніх друкованих джерел вперше було видано, фактично в повному обсязі², твори Ж.-Ф. Рамо для клавесина – в межах масштабного редакційного проєкту під керівництвом К. Сен-Санса. Це була перша у Франції спроба створення повного, науково-критично ревізованого корпусу творів композитора барокової доби, що за масштабом співвідносилась із німецькими серіями «*Bach-Gesellschaft-Ausgabe*» та «*Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft*». Видатний французький музикознавець І. Жерар підкреслює: «У цьому амбітному проєкті найвизначнішим елементом є максимальне використання всіх джерел, що на той час були в Національній бібліотеці, Консерваторії та Опері» (Gérard, 2014: 14).

На окрему увагу заслуговує пояснення принципів роботи з авторським текстом, сформульованих у передумовах редакторів та

² Не ввійшли у видання ансамблеві твори «*Les petits marteaux*» та Менует з «*Une méthode de doigts*».

К. Сен-Санса. У них було зазначено дві мети проєкту – *hommage* одному з «найвидатніших композиторів Франції» та популяризація його творчої спадщини через зручний та доступний сучасному виконавцеві нотний текст, який «зацікавлені занадто довго не могли віднайти серед старих видань чи старих рукописів у наших бібліотеках» (Saint-Saëns, 1895: i).

Головним викликом у процесі «створення повного та точного нотного тексту» (там само) для редакторів стали два ключових питання – клавесинне походження творів та орнаментация. Автори припустили, що їхня збірка набула якості, яку «Рамо обрав би, якби мав у своєму розпорядженні витончені інструменти нашого часу» (там само: iii). Як зазначено у преамбулі, на час видання клавесин – один із символів мистецтва часів абсолютної монархії у Франції – був вкрай рідкісним явищем та мав репертуар, збережений тільки через адаптацію до фортепіано. Його сприймали як інструмент із сухим і різким звуком та «обмеженими, якщо не сказати відсутніми, виразними можливостями» (там само: i).

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

Питання музичних прикрас – їх необхідності, системи графічного відображення (вони відрізнялись не тільки в різних хронотопах, а навіть в окремих представників однієї школи!)³ визнавались іноді

³Тут яскравим прикладом слугує школа французьких клавесиністів, де, починаючи з «*Pièces de Clavecin*» (1689) Ж.-А. Д'Англебера, було прийнято доповнювати видання преамбулою з деякими рефлексіями автора, рекомендаціями щодо виконання творів та часто – таблицями прикрас (у яких ми знаходимо принципи відмінності), що допомагають наблизитись до авторського замислу та засвоїти п'єси самостійно.

корисними, «оскільки відображають смак епохи та сприяють визначенню її стилю» (Saint-Saëns, 1895: ii), але потребували значної редакційної роботи. Були окреслені чотири можливі стратегії:

- ❖ взагалі прибрати символи орнаментатії – «обрізати їх, як обрізають заросле дерево, і дотримуватися “голої” ноти» (там само);

- ❖ незважаючи на складність осягнення, відтворити в повному обсязі нотний текст із оригінальними графічними позначками, очікуючи від інтерпретатора попереднього вивчення символів музичної нотації, що давно вийшли з ужитку;

- ❖ поставитися з повагою до авторської орнаментатії, але зазначити її не схематично, а прямо виписавши нотами;

- ❖ обраний у збірці варіант, що був зроблений для більшої «практичної цінності» публікації – використовувати сучасну нотацію та прибрати прикраси, які музиканти кінця XIX століття вважали застарілими через органологічні відмінності сучасного фортепіано та клавесина й різницю музичних смаків.

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

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

не лише технічно адаптувати текст, а й відчутти стильову пластику епохи, й підкреслює не тільки велику зацікавленість, але й глибоке оволодіння нотним матеріалом.

Ще раз зазначимо, що основним для К. Сен-Санса був акцент на можливостях сучасного концертного роялю. Подібну ж позицію висловлюють і сучасні дослідники піаністичного виконавства. Зокрема, у статті, присвяченій французькому піаністові Александру Таро, підкреслюється, що одним із шляхів актуалізації старовинної музики є «відтворення стилю звучання на сучасному фортепіано, інструменті, що має значно ширші темброві та акустичні можливості порівняно зі своїми історичними попередниками» (Chernyavska, Anfifova, Voskoboinikov, 2025: 249). Дійсно, виконання клавесинної музики на сучасному роялі відкриває для інтерпретатора додаткові художні ресурси та нові засоби звукової реалізації музичного тексту. Чи приводить це до поганих результатів? Авжеж ні! Неможливо не відзначити роль піаністів у популяризації музики Ж.-Ф. Рамо саме через засвоєння та адаптацію ними барокового репертуару. Як зауважує Я. Воскобойніков, практика виконання творів композитора на фортепіано сформувалася ще в другій половині XIX століття, коли «...клавесин, що вийшов з ужитку, навіть не розглядався як концертний інструмент» (Воскобойніков, 2021: 41). Подібно до клавірної спадщини Й. С. Баха, твори Ж.-Ф. Рамо посіли чільне місце в педагогічному та концертному репертуарі піаністів. Їх інтерпретували за фортепіано такі блискучі музиканти, як Робер Казадезюс, Марсель Мейєр, Александр Таро, Сергій Юшкевич. В Україні всі клавірні твори композитора вперше прозвучали у 2014 році в яскравому виконанні Євгена Громова⁴.

Чи можна стверджувати, що сьогоденні піаністів, орієнтованих на можливості сучасного фортепіано, не цікавлять коректні засоби відтворення барокового тексту – орнаментация, артикуляція, фразування, організація метроритму, etc.? Очевидно, ні. Сьогодні

⁴ Інформація щодо творчості піаніста доступна на інформаційному порталі «Жінка-Українка» (*Відбудеться третій концерт ...*, 2014, Липень 29).

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

Із цього приводу дуже влучним є висловлювання української клавесиністки Н. Сікорської: «Добу Романтизму в середовищі музикантів-виконавців, як і в працях музикознавців, нерідко виразно називають “епохою транскрипцій” та “епохою редакцій”, протиставляючи її сучасній “епосі уртекстів”. Позицію романтиків стосовно музичних стилів минулих епох зазвичай розглядають як концепцію переосмислення, трансформації або навіть іноді перекручення. Особливо показовою в цьому аспекті є інтерпретація піаністами-романтиками творчості клавесиністів» (Сікорська, 2016: 120).

Дослідниця простежує, як, на противагу підходу виконавців-романтиків, у надрах романтизму зароджувалася його антитеза, яка здобула всесвітню популярність у XX столітті та стала загальновизнаною у наші часи. Це напрям, який наразі прийнято називати «історично інформоване виконавство» (далі – *ІІВ*), сконцентований на вивченні та осягненні традицій інтерпретації системи музично-мовленнєвих ресурсів композитора та епохи, виконавства, концертних умов (інструментарію, аудиторії тощо) для адекватного та якомога ближчого відтворення індивідуального стилю композитора. Такий підхід значно

змінив уявлення про еталон звучання старовинної музики і принципи роботи з композиторським текстом у сучасній виконавській практиці. Саме завдяки діяльності представників ПВ твори Ж.-Ф. Рамо заведено грати за уртекстом, інтерпретуючи композиторський текст згідно з принципами, викладеними у старовинних трактатах клавесиністів (як, наприклад, у «*L'art de toucher le clavecin*» Ф. Куперена).

У дисертації Н. Сікорської ми знаходимо ключові параметри сучасної концепції ПВ, перелік яких починається саме з акценту на використанні історичних інструментів або їхніх копій⁵. Тому що, як зазначає дослідниця, «...виконання клавесинних творів Бароко на фортепіано за допомогою специфічно фортепіанних засобів приводить до принципових змін всього комплексу інструментальних прийомів, усього виконавського модусу музиканта. Такі зміни неминуче спричиняють викривлення музичного смислу барокових творів, а відповідно, і втрату аутентичного музичного стилю. У результаті таких змін музична мова оригіналу, її стиль і художній образ трансформуються, в той час як народжується дещо принципово відмінне, а саме, оновлений текст музичного твору, з новим виразним потенціалом і художньою концепцією» (Сікорська, 2016: 139).

Ми бачимо, що вибір інструмента для представників ПВ є принциповим питанням. Із цього приводу доречно навести думку Н. Кучми,

⁵ Н. Сікорської вважає: «Сучасна концепція ПВ базується на системному підході до реконструкції традицій музики минулого; це: використання адекватного інструментарію (історичні інструменти або їх копії), опора як на музично-теоретичні трактати, так і на сучасні наукові дослідження джерел, вивчення історичного контексту творчості композиторів; практичне освоєння творів за оригінальними музичними текстами (манускрипти, прижиттєві видання – передусім авторизовані, їх факсиміле та репринти, редакції-уртексти); заглиблення в спосіб музичного мислення, притаманний тій чи іншій епосі, національній школі, композиторському стилю; аналіз композиційних технік та обґрунтоване визначення жанрового стилю кожного твору, докладне оволодіння стильовими елементами, композиційною й інтонаційною лексикою та виконавськими прийомами; реконструкція естетики музичного виконання, виражена в невимушеності, “не-концертності” сценічного образу артистів, їхній непоказний поведінці» (Сікорська, 2016: 196–197).

висловлену в її дисертації (Кучма, 2021), яка присвячена феномену звукового образу фортепіано. Згідно зі спостереженнями дослідниці, звуковий образ фортепіано більшою мірою пов'язується музикознавцями із виконавською творчістю, де однією з ключових засад інтерпретації певного музичного твору буде слугувати саме уявлення виконавця щодо образу інструмента. Науковиця вказує, що водночас, очевидно, не менш значущим елементом слугує авторське бачення звукових можливостей інструмента, завдяки якому і народжується той неповторний витвір мистецтва з особливою, притаманною тільки йому специфікою, без розуміння якої втрачається аутентика композиторського задуму: «Звичайно, авторський текст у цьому сенсі первинний, саме в ньому зафіксовано розуміння звукового образу інструмента, що втілює і стильові аспекти, і техніку, необхідну для досягнення бажаного ефекту» (Кучма, 2021: 12). Зрозуміло, що бачення композитором шляху втілення художніх образів залежить від конкретних обставин, а саме специфіки інструмента, його можливостей продукувати та відтворювати звучання: «Визначено, що образ інструмента як складова фортепіанного образу світу є параметром, який впливає на формування концепції композиторського твору та визначає механізми його виконавської реалізації» (там само: 5).

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

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

Отже, в рамках цього дослідження, як гіпотезу, хочемо запропонувати третій шлях, який умовно назовемо «рояль під маскою». Така інтерпретаційна модель не має на меті редукацію рояля до «недоклавесина» через, наприклад, відсутність використання його динамічних можливостей. Концепція полягає в тому, що піаніст, подібно до актора, який не втрачає власної природи, але входить у певне амплуа, «грає» у клавесиніста, використовуючи суто клавесинні прийоми та засоби гри. Це створює ефект художньої правдоподібності: ми усвідомлюємо, що звучить рояль, але сприймаємо запропонований образ як стилістично переконливий. Підкреслимо, що такий підхід є можливим тільки на фортепіано, відомому своєю здатністю імітувати звучання інших інструментів. Клавесин у жодному разі не зміг би переконливо «грати на полі» рояля, використовуючи притаманні йому виконавські прийоми.

Практична реалізація такого підходу виявляється дуже складною, бо вона потребує значного досвіду виконання творів Ж.-Ф. Рамо на клавесині та великої роботи на межі двох традицій. З одного боку, треба відмовитися від багатьох прийомів взаємодії з інструментом, які є «рідними» та сталими для кожного піаніста, прийомів, які за роки

його опанування набувають автоматизму – наприклад, як буде показано далі, використання демпферної педалі. З іншого боку, далеко не всі прийоми гри можна перенести з клавесина та адаптувати до фортепіано коректно.

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

Наприклад, цей прийом був зазначений Ж.-Ф. Рамо у нотному тексті п'єси «*Les Cyclopes*». Відкриваючи цей текст, піаніст бачить у тактах 5–6 та 10–11 досить очевидну з погляду виконавського стереотипу фактуру – одна гармонія поступово підіймається вгору через послідовне взяття звуків секстакорду доміанти в *g-moll* протягом двох тактів. Звичним, перевіреним часом, рішенням буде використання правої педалі на весь пасаж і прийом *martellato*. Проте, відмовившись від педалі, ми побачимо, що ноти в лівій руці були виписані чвертями; зв'язуючи їх між собою з активним звуковидобуванням, ми отримаємо нову якість звучання – ближчу до композиторського задуму і механіки клавесина (*Приклад 1*).

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



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

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

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



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



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

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

Продовжуючи пошук можливостей адаптації клавесинних п'єс для виконання на фортепіано згідно з органологією обох інструментів, неможливо оминати й вплив клавесинів XX століття, створених

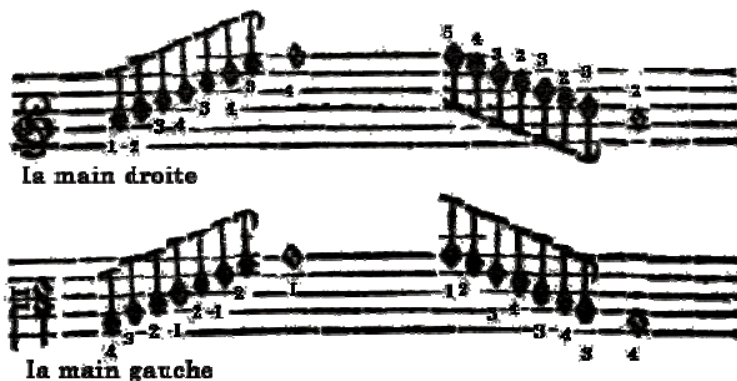
у період раннього відродження інструмента, коли майстри прагнули не стільки реконструювати історичні моделі, скільки модернізувати їх: «Однією з головних особливостей враження від гри на фальш-моделях клавесинів було уявлення про необхідність строкатої реєстровки як головного засобу виразності (вирішена частою зміною мануалів або здійснювана педальними важелями безпосередньо під час гри)» (Сікорська, 2016: 45). Такий підхід вплинув і на стереотипи фортепіанної інтерпретації: практика перенесення мелодії при повторенні матеріалу на октаву вище для створення реєстрового контрасту стала досить поширеною. Хоча сьогодні цей прийом не вважається автентичним, він може бути художньо виправданим за умови його обережного використання.

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

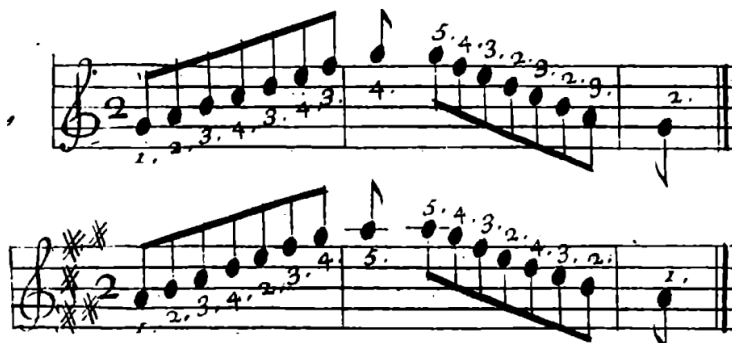
А допомогти нам наблизитись до різноманіття клавесинної артикуляційної палітри може знайомство зі старовинною аплікатурою. У сучасних дослідженнях зазначається, що, «як композитори, так і виконавці того часу вважали, що ноти на сильній долі слід виконувати “сильними” пальцями, тоді як ноти на слабких долях – “слабкими”. У Німеччині та Італії до сильних пальців зараховували другий і четвертий, тоді як в інших європейських країнах – перший, третій і п'ятий. Подібно до того, як артикуляція на духових інструментах визначається способом атаки язиком, а струнних – веденням

смичка, аплікатура на клавішних інструментах здатна розкрити нюансування й артикуляцію, яких прагнули ранні клавірні виконавці» (Ває, 2016: 1). Ми можемо побачити її принцип на ілюстрації з трактату «*Les principes du clavecin*» Сен-Ламбера (Приклад 4) та «*L'art de toucher le clavecin*» Ф. Куперена (Приклад 5).

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



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



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

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

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

Дослідниця Й. Такано (Takano, 2010), описуючи походження та значення *style luthé* для мистецтва французьких клавесиністів, детально аналізує механіку лютневого впливу на клавесинну традицію ХVІІ – початку ХVІІІ століття. Вона окреслює три основні форми

цього наслідування: орнаментацию, *style brisé* та *prélude non mesuré* й підкреслює, що відповідна манера гри передбачала обмежений простір нотної фактури, «прилягання» рук до клавіатури та специфічну артикуляційну ієрархію пальців. У цій традиції клавесиністи фактично намагалися відтворити м'який, співучий дотик лютні, що вважалася «вищим за виразовими можливостями інструментом» (Takano, 2010: 56). Аналізуючи ж техніку Ж.-Ф. Рамо, дослідниця доходить висновку, що його дотик докорінно відрізнявся від дотику французької школи клавесина, яка імітувала дотик лютні, і показує, у чому полягала його оригінальність: «... він використовував перехресчування рук та активно залучав великий палець. Його нововведення стосувалися не лише кистей рук чи пальців, а й усього тіла виконавця» (там само: 67). Водночас Ж.-Ф. Рамо розширював регістровий простір, використовуючи повну протяжність клавіатури, що створювало відчуття нового просторового мислення і тілесної свободи.

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

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

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

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

Педаль *una corda* можна застосовувати у першому періоді «Гавоту» для створення динамічного і тембрального контрасту з його другою частиною, особливо під час його повтору.

Отже, практичне застосування окреслених вище принципів у конкретному фрагменті демонструє, що трансформація звучання відбувається не через механічне «копіювання» клавесина, а через переосмислення його акустичної логіки. Для відтворення звукового образу клавесина у фортепіанному виконанні творів Ж.-Ф. Рамо необхідно передусім усвідомити механіку та специфіку звуковидобування інструмента доби композитора. Наслідування не означає буквального

відтворення, а передбачає адаптацію артикуляційних принципів, штрихової диференціації та особливого туше, характерного для клавесиністів, засобами сучасного рояля. Поєднання обмеженої педалізації, мікроартикуляції, старовинної аплікатурної логіки та реєстрової диференціації дозволяє наблизитися до стилю Ж.-Ф. Рамо, зберігаючи водночас природність фортепіанного звучання.

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

Репрезентуючи бароковий твір у діалозі двох інструментів – фортепіано та клавесина, піаніст здійснює акт інтерпретаційного заміщення: рояль, не відтворюючи клавесин буквально (навіть при найглибшому осягненні його традиції), відкриває можливість для сучасної присутності історичної музики в оновленій естетичній формі. Такий підхід не можна назвати «автентичним», але «мистецтвом», за теорією репрезентації, і є різниця між оригіналом та його відтворенням у новій якості (Ankersmit, 2002: 144).

Висновки.

У результаті дослідження сформована концептуальна модель адаптації клавесинних творів Ж.-Ф. Рамо до умов сучасного фортепіано, що ґрунтується на свідомому залученні органологічно зумовлених принципів клавесинної традиції. Така настанова передбачає

не імітацію тембру клавесина, а перенесення його акустичної логіки у фортепіанний простір.

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

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

Перспективи досліджень у цьому напрямі вбачаються у розширенні запропонованої моделі на інші зразки барокового репертуару, а також у поглибленні аналізу міжінструментальної адаптації в контексті сучасної виконавської практики.

ЛІТЕРАТУРА

- Відбудеться третій концерт циклу «Жан-Філіп Рамо: Клавірна творчість» Євгена Громова.* (2014, Липень 29). Жінка-УКРАЇНКА. <http://ukrainka.org.ua/node/4083>
- Воскобойніков, Я. (2023). *Французький піаніст Олександр Таро: аспекти медійної репрезентації фортепіанного виконавства* [Дис. ... д-ра філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. KhNUAR. <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/732>
- Воскобойніков, Я. (2021). Моделювання клавесинного звучання на роялі: репрезентація музики бароко Олександром Таро. *European Journal of Arts*, (3), 40–48. <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-40-48>; https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-3_2021_TL.pdf
- Кучма, Н. (2021). *Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX–XX століть* [Дис. ... д-ра філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Сікорська, Н. (2016). *Клавірна музика бароко в редакціях другої половини XIX ст.: становлення історично інформованого виконавства* [Дис. ... канд.

- мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ].
- Харнонкурт, Н. (2002). *Музыка як мова звуків*. Суми: Собор.
- Ankersmit, F. (2002). *Political representation*. Stanford: Stanford University Press.
- Bae, J.-S. (2016). *Adapting the fingering in the early keyboard music: Between the theory and practicality*. Academia.edu. https://www.academia.edu/17537452/Early_Keyboard_Fingering_Theory_and_Practicality
- Chernyavska, M., Anfilova, S., & Voskoboinikov, Y. (2025). Media representation in contemporary academic piano performance: Alexandre Tharaud's phenomenon. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*, 70(2), 241–263. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2025.2.12>
- Couperin, F. (1717). *L'art de toucher le clavecin*. Paris: chez l'auteur. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53059259q/f5.item>
- Gérard, Y. (2014). Saint-Saëns et l'édition monumentale des œuvres de Rameau (Durand, 1895–1924). *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 46(1), 10–19. <https://doi.org/10.3917/rbnf.046.0010>
- Kroll, M. (Ed.). (2019). *The Cambridge Companion to the Harpsichord*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316659359>
- Rameau, J.-P. (1724). *Pieces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts*. Paris: Charles-Étienne Hochereau; Boivin; chez l'auteur. [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP97194-PMLP19078-Rameau_-_Pieces_de_Clavecin_\(1724\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP97194-PMLP19078-Rameau_-_Pieces_de_Clavecin_(1724).pdf)
- Rameau, J.-P. (1959a). *Nouvelles suites de pièces de clavecin*. Kassel: Bärenreiter (Original work published 1728).
- Rameau, J.-P. (1959b). *Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts*. Kassel: Bärenreiter. (Original work published 1724).
- Sadler, G. (2014). *The Rameau Compendium*. Woodbridge: Boydell Press.
- Saint-Lambert, M. de. (1702). *Les principes du clavecin*. Paris: Christophe Ballard. [https://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_\(Saint-Lambert,_Michel_de\)](https://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_(Saint-Lambert,_Michel_de))
- Saint-Saëns, C. (1895). *Avant-Propos, Préface*. In J.-P. Rameau, *Pièces de clavecin* (pp. i–viii). Paris: Durand.
- Takano, Y. (2010). Le jeu de mains dans les pièces de clavecin de Jean-Philippe Rameau: Sa fonction et son expression. *Aesthetics*, (14), 55–70. http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_14/text/text14_takano.pdf
- Troeger, R. (1987). *Technique and interpretation on the harpsichord and clavichord*. Bloomington: Indiana University Press.

REFERENCES

- Ankersmit, F. (2002). *Political representation*. Stanford: Stanford University Press [in English].
- Bae, J.-S. (2016). *Adapting the fingering in the early keyboard music: Between the theory and practicality*. Academia.edu. https://www.academia.edu/17537452/Early_Keyboard_Fingering_Theory_and_Practicality [in English].
- Chernyavska, M., Anfilova, S., & Voskoboinikov, Y. (2025). Media representation in contemporary academic piano performance: Alexandre Tharaud's phenomenon. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*, 70(2), 241–263. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2025.2.12> [in English].
- Couperin, F. (1717). *L'art de toucher le clavecin [The art of playing the harpsichord]* Paris: chez l'auteur. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53059259q/f5.item> [in French].
- Gérard, Y. (2014). Saint-Saëns et l'édition monumentale des œuvres de Rameau (Durand, 1895–1924) [Saint-Saëns and the monumental edition of Rameau's works (Durand, 1895–1924)]. *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 46(1), 10–19. <https://doi.org/10.3917/rbnf.046.0010> [in French].
- Harnoncourt, N. (2002). *Music as a language of sounds*. Sumy: Sobor [in Ukrainian].
- Kroll, M. (Ed.). (2019). *The Cambridge Companion to the Harpsichord*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316659359> [in English].
- Kuchma, N. (2021). *The embodiment of the sound image of the piano in the cycles of etudes by composers of the 19th–20th centuries* [PhD diss., Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts] [in Ukrainian].
- Rameau, J.-P. (1724). *Pieces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts [Harpsichord pieces with a method for finger technique]*. Paris: Charles-Étienne Huchereau; Boivin; chez l'auteur. [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP97194-PMLP19078-Rameau_-_Pieces_de_Clavecin_\(1724\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP97194-PMLP19078-Rameau_-_Pieces_de_Clavecin_(1724).pdf) [in French].
- Rameau, J.-P. (1959a). *Nouvelles suites de pièces de clavecin [New suites of harpsichord pieces]*. Kassel: Bärenreiter (Original work published 1728) [in French].
- Rameau, J.-P. (1959b). *Pièces de clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts [Harpsichord pieces with a method for finger technique]*. Kassel: Bärenreiter (Original work published 1724) [in French].
- Sadler, G. (2014). *The Rameau Compendium*. Woodbridge: Boydell Press [in English].
- Saint-Lambert. (1702). *Les principes du clavecin [The principles of the harpsichord]*. Paris: Christophe Ballard. [https://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_\(Saint-Lambert,_Michel_de\)](https://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_(Saint-Lambert,_Michel_de)) [in French].

- Saint-Saëns, C. (1895). *Avant-Propos, Préface* [Foreword, Preface]. In J.-Ph. Rameau, *Pièces de clavecin* (pp. i–viii). Paris: Durand [in French].
- Sikorska, N. (2016). *Baroque piano music in the editions of the second half of the 19th century: the formation of historically informed performance* [PhD diss., Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Kyiv [in Ukrainian].
- Takano, Y. (2010). *Le jeu de mains dans les pièces de clavecin de Jean-Philippe Rameau: Sa fonction et son expression* [Hand technique in Rameau's harpsichord pieces: Its function and expression]. *Aesthetics*, (14), 55–70. http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_14/text/text14_takano.pdf [in French].
- The third concert of the cycle “Jean Philippe Rameau: Piano Works” by Yevhenii Hromov will take place* (2014, July 29). Zhinka-Ukrainka. <http://ukrainka.org.ua/node/4083> [in Ukrainian].
- Troeger, R. (1987). *Technique and interpretation on the harpsichord and clavichord*. Bloomington: Indiana University Press [in English].
- Voskoboinikov, Ya. (2021). Modeling the harpsichord sound on the grand piano: a representation of Baroque music by Alexander Tharoud. *European Journal of Arts*, (3), 40–48. <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3> 40–48; https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-3_2021_TL.pdf [in Russian].
- Voskoboinikov, Ya. (2023). *French pianist Alexander Tarot: aspects of media representation of piano performance* [PhD diss., Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts]. KhNUAR. <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/732> [in Ukrainian].

Yurii Sukhlenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Special Piano
e-mail: yuriysukhlenko@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-1424-1887

Piano “in disguise”: towards new approaches to adapting J.-Ph. Rameau’s harpsichord works

Statement of the problem. *The interpretation of J.-Ph. Rameau’s harpsichord repertoire on the modern piano remains situated within a tension field between two dominant paradigms: historically informed performance, which privileges the authentic instrument (harpsichord) as the primary carrier of Baroque musical thinking, and academic pianism, which integrates Baroque texts into the aesthetic and acoustic framework of the modern concert grand. This opposition often reduces the issue to a binary choice between reconstruction and stylistic assimilation.*

Recent research and publications. Recent scholarship has focused on organological specificity, editorial history of oeuvres, and articulation practices of the French harpsichord tradition (Takano, Gérard, Sadler, Kroll). Ukrainian studies (Sikorska, Kuchma) have contributed to the understanding of historically informed performance and the concept of the instrumental sound image as a determinant of interpretative strategy. The problem of interpreting J.-Ph. Rameau's harpsichord music within modern piano performance has also been addressed in recent studies by Kharkiv musicologists devoted to the performance of Baroque repertoire on the piano and to the media representation of piano performance (Voskoboinikov, 2021, 2023; Chernyavska, Anfilova, & Voskoboinikov, 2025). However, adaptation as a conscious inter-instrumental mechanism has not yet been sufficiently theorised.

Objectives, methods, and novelty of the research. The article aims to substantiate the possibility of adapting Rameau's harpsichord works to the modern piano through the integration of harpsichord-based articulation, fingering logic, and organologically conditioned principles into pianistic practice. The research combines organological comparison, historical-stylistic analysis, and performance-based analytical methods. Selected musical examples demonstrate practical strategies of restrained pedalling, micro-articulation, historically informed fingering, and register-based timbral differentiation. For the first time, the study proposes the interpretative model of the piano "in disguise," understood not as an imitation of harpsichord timbre, but as the transfer of its acoustic logic and stylistic codes into the expressive system of the modern piano. This approach seeks to move beyond the rigid opposition between HIP and academic pianism by redefining adaptation as a form of constructive dialogue.

Research results. The application of considered principles reshapes the sonic perception of Rameau's textures while preserving the inherent expressive potential of the piano. Adaptation is thus interpreted as a dialogical interaction between instrumental traditions rather than a compromise between authenticity and modernity.

Conclusion. Performing Rameau's harpsichord works on the piano may be regarded as a distinct interpretative strategy grounded in historical awareness and acoustic sensitivity. The proposed model broadens pianistic thinking and positions adaptation as a productive mode of artistic mediation.

Key words: adaptation; organology; instrumental sound image; interpretation; J.-Ph. Rameau's works.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.