

2. Жишкович М. Основні вокально-педагогічні та морально-етичні принципи професора Валерія Висоцького / Мирослава Жишкович // *Musica Galiciana*. – Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. – Т. IX. – С. 143–153.
3. Кияновська Л. Соціальна модель поведінки співака в українському галицькому суспільстві кінця XIX – першої половини XX століття (спроба соціологічного аналізу) / Любов Кияновська // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – Львів : Сполом, 2010. – Вип. 24. Вокальне мистецтво: історія та сучасність : зб. статей. Серія : Виконавське мистецтво. Кн. II. – С. 21–29.
4. Назаренко И. Искусство пения / Иван Назаренко. – М. : Музгиз, 1963. – 512 с.
5. Олександр Мишуга – король тенорів / [авт.-упоряд. М. Головащенко]. – К. : Музична Україна, 2004. – 610 с.
6. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв (далі – ЦДАМЛМ) України, ф. 122, оп.1, спр. 361, 4 арк.
7. ЦДАМЛМ України, ф. 122, оп.1, спр.362, 70 арк.
8. Центральний державний історичний архів України, м. Львів, ф. 779, оп. 1, спр. 292, 21 арк.
9. Kijanovska-Kaminska L. Metoda nauczania śpiewu Aleksandra Myszugi / Luba Kijanovska-Kaminska // *Wokalistyka i pedagogika wokalna. Zeszyt naukowy Nr 77*. – Wrocław : Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego, 2000. – S. 87–101.
10. Kijanovska-Kaminska L. Wokalna szkoła Ukrainka we Lwowie w pierwszej połowie XX wieku / Luba Kijanovska-Kaminska // *Wokalistyka i pedagogika wokalna. Zeszyt naukowy Nr 70*. – Wrocław : Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego, 1997. – S. 119–126.
11. Kronika. Teatr // *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*. – Warszawa, 1886. – № 126. – S. 90.
12. Mazepa T., Mazepa L. Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie / Tereza Mazepa, Leszek Mazepa. – Wrocław : Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego, 2008. – 296 s.
13. Słownik Biograficzny Teatru Polskiego. 1765–1965. [Na podstawie materiałów Stanisława Dądrowskiego ; red. nac. Stefan Śledziński]. – PWN. Warszawa, 1973. – 906 s.
14. Reiss J. W. Polscy śpiewacy i polskie śpiewaczki / Jozef Władysław Reiss. – Warszawa : Czytelnik, 1948. – 28 s.

УДК 37.013

Холоденко В. О.

ПЕДАГОГІЧНО-ВИКОНАВСЬКІ ПОГЛЯДИ Б. РЕЙНГБАЛЬД

В статті изложені основні вехи на шляху становлення замечальної пианістки і видаючогося професора Одеської консерваторії, визначивши її музично-педагогічні погляди. Розглянуті і проаналізовані практичні рекомендації Б.Рейнгвальд, що дозволяють удосконалити виконавське майстерство пианістів різних вікових категорій.

Ключевые слова: Б.Рейнгвальд, виконавське майстерство.

The article describes the significant moments on the way of becoming a great pianist and outstanding professor of the Odessa Conservatory that defined her musical and pedagogical views. Practical recommendations of B.Reyngbald were reviewed and analyzed for improving pianists performing skills of different age categories.

Keywords: B. Reyngbald, performing skills.

Б.Рейнгвальд є однією з найбільш яскравих представників одеської школи піаністів-педагогів, учні якої прославились на всіх широтах і континентах. Серед них – Е.Гілельс, М.Грінберг, Т.Гольдфарб, І.Зак, Б.Козель, Б.Маранц, Л.Сосніна, Л.Фіхтенгольц, О.Фельцман [4].

Берта Рейнгвальд народилася 19 листопада 1897 року в м.Одеса. Її батько був відомим

архітектором, автором багатьох цікавих будинків у місті. Відколи батько тяжко захворів Берта, троє її сестер та брат виховувались в сім'ї дядька – талановитого художника, який безперечно відіграв важливу роль у формуванні художнього смаку та творчих здібностей племінниці. З дитинства Берта цікавилась математикою, живописом, архітектурою. Вона старанно навчалась у гімназії, паралельно займаючись музикою в музичному училищі. Гімназію, а згодом і Одеську консерваторію, Б.Рейнґвальд закінчує з золотою медаллю. В консерваторії грі на фортепіано Берту навчають такі блискучі педагоги-виконавці як Е.Чернецька-Гешелін та Б.Дронсейко-Миронович. Б.Рейнґвальд бере участь у консерваторських клавірабендах, які, за свідченням сучасників, вражають та викликають захоплення у слухачів.

Одразу ж після закінчення консерваторії розпочинається педагогічна кар'єра Берти. Спочатку вона стає викладачем у музичному училищі, вже через рік – в Одеській консерваторії, за дванадцять років педагогічної діяльності отримує звання професора, а ще через п'ять – стає завідувачем кафедри спеціального фортепіано. У роки Великої Вітчизняної війни Б.Рейнґвальд у евакуації в Ташкенті (з 1941 по 1944 роки) обіймає посаду професора Ленінградської консерваторії. Після звільнення Одеси від окупантів, проігнорувавши запрошення до Ленінградської консерваторії та московського Інституту Гнесіних, Берта Михайлівна без вагань та зволікань негайно повертається в своє рідне місто. Серед вагомих досягнень Б.Рейнґвальд можна виокремити організацію сумісно з видатним педагогом та скрипалем П.Столярським одеської музичної школи-десятирічки, в якій з 1933 року, не полишаючи роботи в консерваторії, вона успішно виховувала обдарованих юних піаністів; а також створення міцної команди асистентів, серед яких були М.Високая, А.Бичач, М.Юрист, З.Зільберг, І.Гольдфарб – завдяки їм зростає ціла плеяда чудових піаністів-виконавців та викладачів [1].

Б.Рейнґвальд є автором ряду методичних розробок, в яких зафіксовано її багаторічний педагогічний досвід. Берта Михайлівна зазначає, що аналіз власного досвіду перш за все потрібен їй, адже в його процесі виникають думки та питання, які допомагають покращувати методи роботи з учнями. Однак вона зауважує, що словесні методи фіксації не можуть повною мірою розкрити творчий шлях педагогічного процесу, адже часто в ході уроку один жест, рух, невловимий і такий, яким неможливо описати душевний стан педагога, його інтуїція можуть допомогти учню більше, ніж розмови і роздуми. З оцих невловимих моментів доволі часто й складається секрет успіху.

На думку Б.Рейнґвальд, педагогічна праця – велика радість, але й ще більша відповідальність. Можливість постійного спілкування з юним поколінням та участь у його формуванні допомагають зберігати свіжість душі, почуттів, бажання жити. Разом з тим, робота педагога вимагає безперервного вдосконалення, бо той, хто сам перестав навчатися, не зможе навчати інших. Педагогу мало володіти інструментом. Він має бути широко освіченим музикантом, психологом, чуйною людиною, що розуміє потреби кожного учня, мати терпіння, вміння чекати, бачити перспективу, мати величезну працездатність та самовідданість. Про те, наскільки глибоко усвідомлювала власну відповідальність Берта Михайлівна, можемо судити з її слів: «Я знаю, що своїм правильним чи неправильним розумінням індивідуальності кожного обдарованого учня, що потрапляє до мене в клас, я можу зробити щасливим чи нещасливим людське життя» [2, С.149].

Великий вплив на Берту Рейнґвальд та інших педагогів мав професор П.Столярський. Він був непересічною особистістю, яку вирізняли любов до педагогічної праці, невичерпна працездатність, вміння віддати всього себе, все своє життя, час, думки учням, вміння жити їхніми інтересами, невпинно слідкувати за всіма етапами їхнього розвитку, надзвичайна інтуїція у розпізнаванні талантів у самому ранньому віці та здатність повною мірою виявити кожному індивідуальність.

В становленні Б.Рейнґвальд як педагога та музиканта-виконавця не менш важлива роль належить дружбі з композиторами: будучи студенткою консерваторії вона навчала їх грі на фортепіано, а вони відкривали їй секрети створення музики, долучали до своєї творчої лабораторії.

Слід відзначити, що вже на самому початку педагогічної роботи Б.Рейнґвальд

зрозуміла: запорукою успіху учнів є їхній інтерес до занять. Цей інтерес потрібно підтримувати завжди. Важливо зацікавити учня, навчити його дорожити музикою, цінувати все найкраще у геніальних творіннях, навчити любити сам процес роботи. Цей процес завжди має бути усвідомленим та спрямованим до конкретної мети. Педагогу непотрібно тягнути учнів до власного розуміння, не потрібно натаскувати їх, а слід глибоко вивчати їхні можливості, особливості, їхню особистість та перспективи. Берта Михайлівна стверджує, що справжній педагог виходить не зі своїх прийомів та звичок, а пристосовується до даних кожного учня і розкриває його індивідуальність. Якщо в класі всіх «стрижуть під один гребінець», всі грають в одному плані, наслідуючи учителя, згодом багатообіцяючі обдарування перетворюються на посередніх виконавців. Наслідування вбиває живу творчість, втрачається безпосередність, все стає натасканим, мертвим, непотрібним: особистість учня розчиняється в особистості вчителя. На нашу думку, це твердження Берти Рейнгальд є абсолютно справедливим та, нажаль, дуже актуальним в сучасних умовах фортепіанного навчання.

Б.Рейнгальд зазначає, що спостерігаючи за роботою своїх колег, вона часто не погоджувалась з їхніми методами. Берта Михайлівна пригадує, як деякі учні, що на момент вступу до консерваторії мали природну рухливість, поступово втрачали її, набуваючи натомість форму та манеру рухів педагога. Б.Рейнгальд засуджує вчителів, які весь початковий період виховання юних піаністів присвячували певній формі руки, певній формі пальців, абсолютно не переймаючись вивченням особливостей учня. Берта Михайлівна відзначає, що в той час як в інших класах з перших днів йшла робота над вправами, опануванням фортепіанних прийомів, вона «випробовувала» учнів на різноманітній фортепіанній літературі, з'ясовуючи, до чого в них лежить душа, на що в них краща емоційна реакція. Поступово, на співзвучному матеріалі педагог починала виховувати учня, звільняючи його від недоліків та ненавмисне знаходячи потрібні прийоми.

Б.Рейнгальд наголошує, що всі роки своєї роботи вона прагнула до того, аби жодне обдарування, що знаходилося під її керівництвом, не «згасло». Вона ніколи не розуміла зневажливих відгуків педагогів про учнів, бо їй було цікаво займатися з будь-яким учнем, знаходити в ньому бодай крихту цінного, «грати» на найкращих його якостях, плекати юне обдарування.

Найбільш відомим серед учнів Б.Рейнгальд був Е.Гілельс. Педагог згадує, що коли Еміль в одинадцятирічному віці став її учнем, його художній розвиток був примітивним. На перших уроках з'ясувалось, що хлопець абсолютно незнайомий з творчістю Й.Баха, Г.Генделя, Й.Гайдна та В.Моцарта, не розуміє п'єс ліричного характеру. Педагог наштовхнулася на жорстке неприйняття учнем запропонованої нею програми. Але Берта Михайлівна не стала нав'язувати учневі своїх поглядів, а почала шукати компроміс.

Грі Е.Гілельса була притаманна легкість, але пальці видавались дряблими, звуку не вистачало сили та різноманітності, тому кожен урок до самого закінчення консерваторії він отримував та виконував різноманітні технічні завдання. Приміром, грав етюди Ф.Шопена лівою рукою, інвенції Й.Баха вчив октавами.

З метою загального музичного розвитку Б.Рейнгальд пропонувала Е.Гілельсу грати в чотири руки симфонії та увертюри, запрошувала на уроки інших учнів, які працювали над фугами Й.Баха. Педагог всіляко намагалась розширити коло інтересів свого підопічного, розкрити йому красу й своєрідність музики романтиків, імпресіоністів. Поступово Еміль привчався до непритаманних йому емоційних станів, розвивалися його музичні смаки, формувалась індивідуальність, викристалізовувався стиль. Виконавську манеру Е.Гілельса відрізняли: великий натиск, воля, пристрасть, стихійний темперамент, дещо перебільшені темпи, простота, здоров'я, стримана лірика, свобода, чіткість, філігранність, різноманітність звучання, хороша педалізація, розмах та блискуча віртуозність.

У перехідному віці Еміль став непосидючим та навіть лінивим. Тому Берта Михайлівна почала займатися з ним щоденно по дві-три години, строго контролюючи домашню роботу. У цей період Е.Гілельс захопився справжньою музикою: в його портфелі завжди лежали нові твори, він з охотою читав з листа, захоплювався творами К.Дебюссі, М.Равеля, С.Прокоф'єва. Тоді в його грі з'явилися теплота та м'якість.

У 1933 році Е.Гілельс перемагає на Всесоюзному конкурсі. Б.Рейнґбальд стверджує, що успіху Еміля на конкурсі сприяв вдалий вибір програми. На її думку, відбір творів для концертного виступу має величезне значення для розвитку учня. «Коли мене запитують, чи хвилююсь я на концертах учнів, я відповідаю, що хвилююсь зазвичай тоді, коли вибираю програму. Якщо вибір вдалий – виконавець зможе виявити свої якості» – підкреслює Б.Рейнґбальд [2, С.154]. Вона пригадує, що через існуючу в Е.Гілельса антипатію до ліричної музики, дуже довго довелося підбирати для нього конкурсну ліричну п'єсу. Вибір пав на Експромт Ф.Шопена Соль-бемоль мажор. В процесі роботи над Експромтом Берті Михайлівні доводилося показувати кожну фразу. Такий метод, коли педагог вказує, як грати і як відчувати всі деталі, Б.Рейнґбальд вважає згубним. На її думку, потрібно так вести роботу, щоб учень сам доріс до розуміння певного твору – тільки тоді його виконання буде щирим та полонить слухачів. Поступитися власними поглядами Берті Михайлівні довелося заради участі Е.Гілельса у конкурсі: на підготовку до нього було зовсім мало часу і вона була змушена надати Емілю «швидку допомогу».

Три роки після конкурсу Б.Рейнґбальд не могла спокійно продовжувати навчання піаніста через безкінечні виклики на концерти. Коли їй вдалося добитися заборони призначати концерти без узгодження з нею, розпочався рік плідних занять. Еміль вивчив декілька фуг Й.Баха, концерт мі-мінор і балади Ф.Шопена, сонату соль мінор Р.Шумана, ряд пісень Ф.Шуберта-Ф.Ліста. Б.Рейнґбальд відзначає, що цей рік мав велике значення для художнього зростання Е.Гілельса: він почав глибше проникати у сутність творів, виявляти себе як художник. Невдовзі, вже будучи аспірантом Московської консерваторії Еміль Гілельс був відзначений преміями на Міжнародних конкурсах у Відні та Брюсселі. Творчий зв'язок із Б.Рейнґбальд Е.Гілельс не припиняв ніколи і вважав її головним вчителем у своєму житті: «Б.Рейнґбальд була не тільки чудовим учителем музики, але й вихователем ..., і це поєднання – головне в її діяльності. Слово вчитель – високе слово. Таких вчителів-музикантів, які би йшли на самопожертву в історії педагогіки одиниці. Я вчився у трьох педагогів. Один з них був істинним учителем: цим Учителем з великої букви була Берта Михайлівна» [3, С.154].

Б.Рейнґбальд наголошує: якщо є хоч одна риса, яка виділяє учня, то індивідуальність виховати можна. Підтвердженням цього є творчих шлях учениці Берти Михайлівни Т.Гольдфарб, яка в дитинстві здавалася мало цікавою як піаністка, а в дорослому віці мала неабиякий успіх на конкурсі у Варшаві, викликавши захоплення у представників французької школи. Б.Рейнґбальд пригадує, що гра Тетяни Гольдфарб під час навчання у консерваторії втрачала від примітивності сприйняття музики, піанізм був грубим, але її всеохоплююча життєрадісність, хватка, піаністична свобода, бадьорість і яскравість самі по собі привертала увагу. Берта Михайлівна всіляко культивувала ці здібності своєї студентки, попутно розвиваючи та «витончуючи» смак. Приклад Т.Гольдфарб доводить: якщо догляд за обдаруванням є правильним, то врешті-решт воно знайде свій шлях та «засяє».

Б.Рейнґбальд зазначає, що на шляху кожного таланту існують свої етапи, свої хвороби зростання. Бувають періоди, коли людина розвивається менш яскраво. У таких випадках Берта Михайлівна радить не панікувати. Необхідно запастись терпінням і чекати, але при цьому працювати над загальним розвитком учня, збагачувати його знання, розвивати емоційність, здатність сприймати мистецтво, яскраво відчувати життя. Якщо художня обдарованість значно перевершує технічну, слід за будь-яку ціну розвивати техніку. Доцільним є навіть обмеження репертуару: як актори мають своє амплуа, так і піаніст може мати свою сферу, в якій він відчуває себе особливо сильним. Тільки одиниці можуть охопити весь діапазон фортепіанної літератури.

Берта Рейнґбальд вважає, що дуже важливо навчити учнів працювати, любити труд. Б.Рейнґбальд стверджує: її учні, за рідким виключенням, любили працювати. Вони не приходили не підготувавшись, їм хотілося показати все, що зроблено, адже вони знали, що вчитель чекає на кожен урок, що кожен урок для вчителя є святом. Щоденні заняття з учнями педагог застосовувала лише в екстрених випадках, коли була необхідність підвищеної уваги та контролю.

Ставлення учнів до праці дуже залежить від вміння вчителя визначити їхню

перспективу. Б.Рейнґвальд наголошує, що для людини, яка правильно обрала професію, труд ніколи не буде обтяжливим. Часто після закінчення освіти піаніст стає безпомічним і живе лише старим репертуаром, бо за період навчання він так і не набув навичок самостійної праці: він лише звик отримувати готові зразки та їх копіювати.

На думку Берти Михайлівни, піаніст повинен вміти закомпанувати з листа, підібрати акомпанемент, за необхідності виконати по слуху масову пісню. Задля розвитку цих вмінь вона ввела у своєму класі обов'язкове для всіх учнів щоденне читання з листа із перевіркою на класних зборах два-три рази на рік.

У ході фортепіанного навчання Б.Рейнґвальд всіляко намагалась прищепити своїм студентам любов до педагогіки. Спочатку давала окремі доручення, потім довіряла самостійне керівництво учнями, організовувала відвідування занять педагогів, іноді доручала доступні методичні завдання. В результаті шестеро учнів Берти Михайлівни стали асистентами Одеської консерваторії і школи П.Столярського, багато хто – викладачами у різних містах Радянського Союзу.

Б.Рейнґвальд вважає: якщо у викладача є впевненість в тому, що учень стане солістом, потрібно ще в консерваторії розвинути у нього здатність одночасно працювати над декількома творами, зберігати в пам'яті різноманітний репертуар.

Велику увагу в процесі виховання піаністів Берта Михайлівна приділяла формуванню вміння грати на публіку. Б.Рейнґвальд відзначала, що є музиканти, які прекрасно розуміють і навіть глибоко відчують музичний твір, але залишають слухачів холодними та байдужими. Тільки після перевірки на естраді можна судити, чи «готовий» твір, причому готовий не в плані майстерності, – в плані артистичності. Останнє, на думку Берти Рейнґвальд, є важливішим за багато чого іншого. Естрада правдива, тому й жорстока: вона відкриває талант, але й нещадно оголює безталанність.

Б.Рейнґвальд стверджує, що дуже часто перший невдалий виступ може травмувати учня настільки, що він стає не «королем, а мучеником естради». Тому вона з особливою обережністю і увагою, ретельно готувала своїх учнів до першого виступу на сцені. Напередодні виступу збирався весь клас, стільці розставлялися в ряди, піднімалася кришка рояля, включалися люстри. Обов'язково затверджувався костюм, бо Берта Михайлівна абсолютно справедливо вважала, що такі несуттєві, на перший погляд, деталі як довгий рукав, чи нове відчуття ноги на педалі у неперевіреному взутті можуть зірвати виконання. На репетиції в залі, на думку Б.Рейнґвальд, слід подбати не тільки про адекватність звучання у присутності публіки, а ще й про лінію побудови, архітектоніку твору, форму, емоційну налаштованість.

Для того, аби створити звичку творити публічно, відчувати радість від контакту з публікою, не боятися аудиторії, Б.Рейнґвальд рекомендує «випускати» учнів на естраду якомога частіше. Учня має цікавити не те, наскільки він вразив публіку, а те, наскільки сподобався музичний твір у його виконанні, чи відчув слухач радість та задоволення від його гри. Учні, які позбавлені хибного самолюбства, хвилюються менше і грають краще. Тому особливо значущим є серйозне, добросовісне і дуже строге обговорення кожного виступу. Берта Михайлівна відзначає, що любителі, які не займаються музикою як професією, часто бувають більш чутливими у загальній оцінці емоційного впливу гри піаніста, в той час як спеціалісти зазвичай зупиняються на деталях і іноді «за деревами не бачать лісу» [2, С.159].

Погляди Б.Рейнґвальд на способи здобуття технічної майстерності з часом еволюціонували: від заперечення користі гам та арпеджіо до розуміння необхідності окрім технічної роботи безпосередньо на матеріалі творів, що вивчаються, додаткового накопичення техніки за допомогою щоденних вправ. Потрібно підбирати вправи так, щоб у результаті реалізовувалось певне завдання – звукове, динамічне тощо. На думку Б.Рейнґвальд, це самий потрібний, самий правильний і перевірений спосіб досягнення повної технічної свободи. Саме тому кожен урок вона давала своїм учням технічні завдання і перевіряла їхнє виконання.

Берта Рейнґвальд стверджує, що у викладацькій діяльності їй завжди допомагало спілкування: «іноді одне слово зі сторони допомагає зрозуміти проблему» [2, С.160]. Щоб освіжити звичне сприйняття і в процесі обговорення виявити існуючі недоліки, педагог

перед кожним відповідальним виступом на репетицію запрошувала когось зі своїх колег. Педагоги та виконавці, що приїжджали до Одеси, теж залюбки відвідували заняття Б.Рейнґбальд: вони слухали гру її учнів та ділилися враженнями.

Б.Рейнґбальд вважає, що педагог має знайти баланс між двома сторонами свого творчого життя: виконавською та викладацькою, адже багато деталей і тонкощів виконання народжуються лише у безпосередній роботі за інструментом. Педагог має бути чесним стосовно учня: якщо обдарування учня не відповідає індивідуальності учителя, потрібно вчасно направити учня туди, де він знайде сприятливий ґрунт для власного розвитку. Педагогом може вважати себе лише той, хто ставить інтереси учнів вище за власні, підкреслює Б.Рейнґбальд. Саме таким педагогом була вона сама. Підтвердженням того є спогади найвідомішого її учня Е.Гілельса: «Вона вмiла не тільки вчити, але й всім серцем щедро любила своїх вихованців. Її любов була доброю, вимогливою і пильною. Берта Михайлівна закликала своїх учнів до серйозної і постійної самоосвіти. Завдяки своїй психологічній чутливості, вона вмiла виявити сильні сторони учнів і пробудити в них прагнення розкрити свої найкращі риси» [3, С.154].

Отже, знайомство із педагогічним досвідом Б.Рейнґбальд є неймовірно цікавим і корисним. Вивчення її методів роботи допомагає вдосконалювати практику навчання та виховання піаністів на різних рівнях їхньої музичної освіти.

Література

1. Авербух Л. Найти и огранить талант // Мигдаль Times. – О.: 2003. – №36-37. – С.55-58.
2. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – М.-Л.: 1966. – 308с.
3. Гилельс Э. О моём педагоге // Советская музыка. – М.: 1964. – №10. – С.144-154
4. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю.В.Келдыш. – М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973. – Т. 1. – 1072 стб., илл.

УДК 78.072:13/15

Лусіна Н. І., Щербак О. Д.

РОЗКВІТ АНГЛІЙСЬКОЇ ВІРДЖИНАЛЬНОЇ ШКОЛИ XVI-XVII ст.

Статья рассматривает процесс развития вирджинального искусства Англии постренессансного периода, профессиональных исполнителей и композиторов, выдающихся музыкантов первой клавирной школы в мире, определившей дальнейший ход истории европейской музыки.

Ключевые слова: орган, вирджинал, первые издания клавирной музыки, персоналии знаменитых органистов-вирджиналистов.

The article considers the culmination of virginal art of England in postrenaissance period, professional performers and composers, outstanding musicians of the first klavier school in the world who defined further course of the history of European music.

Keywords: organ, virginal, the first editions of klavier music, personalities of famous organists-virginalists.

У XVI ст. музичне мистецтво Англії досягає значного різноманіття. Поряд з традиційними формами католицької музики і духовними мотетами на латинські тексти з середини століття вже створювалися одоголосні псалми англійською мовою – характерне явище Реформації. У постренесансний період однією з найсильніших і найвпливовіших стає школа гри на клавирі, що формується на базі органного та лютневого мистецтва. Клавир з XV ст. використовувався в практиці домашнього музикування і спочатку не займав самостійного положення, а слугував лише навчально-виховним цілям. Не маючи свого репертуару, він запозичував його з творів для лютні і органу. До кінця XVI ст. найпоширенішими видами клавирів стають клавесин і клавикорд, в Англії – вирджинал, що відрізняються способом видобування звуку, кількістю клавіатур-мануалів і функціональним призначенням: