

# МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІ КОНТЕКСТИ: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО МОДЕРНОСТІ

---

УДК 78.03:780.616.31:7.022(44+493)(045)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356103

**ШАДРІНА-ЛИЧАК О. В.**

**Шадріна-Личак Ольга Віталіївна** — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри старовинної музики, завідувач кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-3471-6415>

ollsha@ukr.net

© Шадріна-Личак О. В., 2026

## ФЛАМАНДСЬКА ТА ФРАНКО-ФЛАМАНДСЬКА ТРАДИЦІЇ КЛАВЕСИНОБУДУВАННЯ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Фламандську та франко-фламандську школи клавесинобудування розглянуто в історико-культурному контексті. Наведено інформацію щодо діяльності династії Рюкерс-Куше. Охарактеризовано специфічні риси фламандських клавесинів, особливості їх конструкції та декору. Наголошено на спорідненості фламандської та французької звукової естетики, завдяки чому стало можливим виникнення франко-фламандської школи. Описано процедуру *ravalement* та акцентовано увагу на обов'язковому збереженні оригінальної фламандської дека як основного фактора забезпечення еталонного звучання клавесина. На основі історичних свідчень зроблено висновки про найвищу оцінку сучасниками франко-фламандських клавесинів та особливу культурну значимість цієї традиції клавесинобудування. Вказано на міцний зв'язок та взаємообумовленість типу клавесина і відповідної національної клавесинної (композиторської і виконавської) школи. Описано клавесин *Johannes Ruckers, 1632*, що зберігається в Музеї мистецтва та історії міста Невшатель (Швейцарія) як репрезентант франко-фламандської школи. Наведено інформацію щодо діяльності флорентійського антиквара і фальсифікатора клавесинів Леопольдо Франціоліні. Визначено сучасні підходи до роботи зі збереженими оригінальними інструментами XVI–XVIII століть. Наголошено на доцільності залучення до концертної практики та навчального процесу оригінальних клавесинів, чий стан це дозволяє. Описано приклади культурних та освітніх заходів за участі оригінальних клавесинів, зокрема «*Marathon Scarlatti 555*» (2023) з інструментами із колекції Франсуа Баду. Підкреслено особливу увагу сучасних виробників клавесинів до франко-фламандських моделей. Наголошено на наявності в Україні копій таких інструментів, зокрема побудованих українським майстром Дмитром Титенком та високо оцінених провідними клавесиністами світу.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, виконавське мистецтво, музичні інструменти XVI–XVIII століть, клавесин, фламандська школа клавесинобудування, франко-фламандська школа клавесинобудування, династія Рюкерс-Куше.

**Вступ.** Історія клавесина як музичного інструмента налічує понад п'ятсот років. Перші згадки про нього у наукових та іконографічних джерелах сягають середини XV століття. Відтоді інструмент активно розвивався. Сформувалося декілька його типів (та безліч різновидів і модифікацій), що склалися всередині національних виконавських, композиторських та клавесинобудівних традицій. Зазвичай вирізняють п'ять основних шкіл: італійську, фламандську, французьку (зокрема франко-фламандську), англійську та німецьку [Hubbard, 1981]. «Клавесин — інструмент, на який сильно вплинуло суспільство, що його оточує, — зазначає К. Мерсьє-Ітьє. — Він еволюціонував відповідно до моди і смаків різних епох і країн. До кінця XVIII століття, коли його еволюція тимчасово зупинилася, клавесин, більше ніж будь-який інший інструмент, був живим, динамічним, постійно розвивався завдяки винахідливим майстрам, уважним до змін та інновацій» [Mercier-Ytier, 1990, p. 14].

У дослідницькому фокусі статті — органологічні традиції фламандської та франко-фламандської шкіл, а також історична доля їх репрезентантів аж до сьогодні. Франко-фламандські клавесини мають видатні звукові характеристики, які отримали високу оцінку як сучасних їм фахівців, так і представників професійної спільноти подальших епох. У певному сенсі вони є універсальними, оскільки дозволяють художньо повноцінно виконувати фактично весь клавесинний репертуар XVI—XVIII століть (на відміну, наприклад, від італійської моделі клавесина — не менш виразної і яскравої, але при цьому «недружньої» до французької музики). Крім того, інструменти дійшли до наших часів у достатній кількості та якості збереженості, що дозволяє, з одного боку, робити висновки щодо специфіки історичного функціонування цих шкіл, а з іншого — залучати ці клавесини до сьогоднішньої концертної практики та навчального процесу у сфері історично інформованого виконавства.

**Аналіз публікацій.** Починаючи від першої згадки у трактаті Анрі Арно де Цволле (Henri Arnault de Zwolle, 1440), клавесину як музичному інструменту регулярно приділялася увага. Важливі відомості щодо конструктивних особливостей різноманітних моделей клавішних щипкових інструментів містяться у теоретичних трактатах XVII—XVIII століть. У контексті проблематики статті варто виокремити роботи Марена Мерсенна (Marin Mersenne) [Mersenne, 1636], Жана Дені (Jean Denis) [Denis, 1650] та Філіпа Маке (Philippe Macquer) [Macquer, 1773]. Трактат Мішеля Корретта (Michel Corrette) [Corrette, 1753] присвячений мистецтву *basso continuo*, водночас він містить важливу інформацію щодо настроювання клавесина, вибору матеріалу для струн, імена майстрів XVII—XVIII століть.

У XIX—XX століттях з'являються численні фахові праці, написані провідними дослідниками, майстрами з виготовлення інструментів, виконавцями. На сьогоднішній день центральними фундаментальними дослідженнями залишаються роботи Френка Хаббарда (Frank Hubbard) «Клавесин. Три століття створення» [Hubbard, 1981], Клода Мерсьє-Ітьє (Claude Mercier-Ythier) «Клавесини» [Mercier-Ythier, 1990] та Едварда Коттіка (Edward L. Kottick) «Історія клавесина» [Kottick, 2003], у яких описані конструктивні особливості типів клавесина, розкрита специфіка історичного побутування інструмента в різних національних школах епохи Бароко, висвітлена діяльність провідних майстрів клавесинобудування. Крім того, стаття Едвіна М. Райпіна та Говарда Шотта (Edwin M. Ripin, Howard Schott) «Клавесин» [E. M. Ripin, H. Schott, 1980] містить детальну інформацію щодо виникнення, конструктивних особливостей, функціонування та історичних трансформацій клавесина. Цінною є книга П'єра-Іва Асселена (Pierre-Yves Asselin) «Музика і температура» [Assel-

in, 2000], присвячена практичним аспектам настроювання клавесина та реалізації старовинних систем темперації.

У вітчизняному музикознавстві до детального вивчення старовинних клавішних звертаються нечасто. Дмитро Титенко представляє панорамний огляд еволюції клавішних інструментів у Європі XVII–XVIII століть [Титенко, 2008], Ольга Шадріна-Личак фокусує увагу на зв'язку між італійським та французьким типами клавесина та відповідними національними клавесинними школами [Шадріна-Личак, 2006], Любов Тітаренко в дисертації, присвяченій дослідженню Фітцвільямової вірджинальної книги, описує особливості клавішних інструментів, що побутували в Англії у XVI–XVII століттях [Тітаренко, 2020]. Більшість українських дослідників Бароко лише побіжно торкаються означеної проблематики, залишаючи школи клавесинобудування на периферії дослідницьких зацікавлень. Також залишається невисвітленою специфіка залучення оригінальних клавесинів до концертної практики та навчального процесу.

**Мета статті** — виявити специфіку фламандської та франко-фламандської шкіл клавесинобудування та визначити особливості підходів до роботи з клавесинами в історичній перспективі.

**Наукова новизна** публікації полягає в актуалізації у вітчизняному науковому дискурсі питання історичного функціонування шкіл клавесинобудування та у введенні до вітчизняного наукового обігу відомостей щодо клавесина *Johannes Ruckers, 1632* як репрезентанта франко-фламандської школи.

**Методологічним підґрунтям дослідження** є сукупність наступних методів: культурологічного (для висвітлення культурного простору функціонування клавесина як музичного інструмента), історичного (для простеження еволюції клавесинобудування), описового (для визначення характерних рис клавесинів фламандської та франко-фламандської шкіл), компаративного (для їх порівняння), а також метод теоретичного узагальнення (для підведення підсумків дослідження).

**Результати дослідження.** *Фламандська школа клавесинобудування* є однією із найстаріших. Головним чином вона представлена сімейством Рюкерс (Ruckers) та їх нащадками Куше (Couchet), які сформували одну з найпотужніших європейських династій майстрів-виробників клавесинів<sup>1</sup>.

Засновник династії — Ганс (Йоганнес) (Hans (Johannes)) Рюкерс (прибл. 1555–1598) — ймовірно, німець за походженням, народився в містечку Малін (Malines), пізніше переїхав до Антверпена, 25 червня 1575 року одружився з Адріаною Кнепс (Adriana Кнаерс) і вже 1579 року як клавесинний та органний майстер був прийнятий до гільдії Святого Луки<sup>2</sup> (власне, записи в архівах гільдії є цінним джерелом інфор-

<sup>1</sup> Серед інших відомих династій варто також згадати французькі сімейства Дені (Denis, XVI–VIII ст.) та Бланше (Blanchet, XVII–XVIII ст.). У XVIII столітті фламандська школа буде представлена діяльністю Альбера Делена (Albert Delin) та родини Дюлькен (Dulcken).

<sup>2</sup> Гільдія Святого Луки — антверпенська цехова корпорація художників (саме їх покровителем вважався євангеліст Лука), скульпторів, граверів, друкарів; виробники музичних інструментів також належали до неї. Необхідною умовою зарахування до гільдії була наявність громадянства міста та володіння нерухомістю, а також наявність ательє, учнів, самостійно виготовлених інструментів тощо — тобто володіння вже розвинутою та успішною справою. Цікава деталь: свідком на весіллі Ганса Рюкерса (1575) був Мартен ван дер Біст (Marten Van der Biest) — один із десяти антверпенських клавесинних майстрів, згідно з архівами гільдії. Коли чотири роки потому (1579) Рюкерс буде прийнятий до гільдії, він стане вже дев'ятнадцятим (!) виробником клавесинів в Антверпені. Врахо-

мації щодо діяльності Рюкерсів). З одинадцяти дітей подружжя лише п'ять досягли повноліття, зокрема Йоганнес-молодший (1578–1642) та Андреас (1579–1652), які успішно продовжили справу батька. Їх сестра Катаріна вийшла заміж за Карела Куше (Carel Couchet), і син цієї пари Йоаннес (Ян) (Joannes (Jan)) Куше (1615–1655) також став видатним клавесинним майстром. Доєдналися до родинної традиції й інші нащадки Ганса Рюкерса. Сімейний клан Рюкерс-Куше протягом цілого століття був провідним виробником клавесинів, а після 1693 року згадки про нього в архівах гільдії Святого Луки відсутні [Hubbard, 1981; Mercier-Ythier, 1990; Kottick, 2003].

Ательє Рюкерс-Куше будувало численні модифікації клавішних щипкових інструментів, які різнилися головним чином розташуванням клавіатури відносно струн — вірджинали (музелари), спінетти, оттавіно, клавесини, подвійні моделі, зокрема знамениту «Мати і дитину». Клавесини були переважно одномануальними, мали два регістри; іноді будували і двомануальні інструменти, проте без можливості копуляції, оскільки мануали були налаштовані з інтервалом в кварту До—Фа. Часто інструменти мали коротку октаву<sup>1</sup>. Але основною характерною рисою клавесинів Рюкерс-Куше, справжньою їхньою візитівкою на цілі століття аж до сьогодні, стала особлива звукова палітра — насичена, темброво багата, з максимальним розкриттям всіх ділянок обертонового ряду (як його високих тонів, так і тих, що близькі до ґрун-дтону). Це забезпечувалося цілим комплексом параметрів, зумовлених конструктивними особливостями інструмента, використанням певних сортів деревини, формою заточування плектрів тощо. Справжнім «серцем і душею» клавесина була дека — дуже тонка (2–3,5 мм), вирізана з волокнистої деревини ялини. Від її якості здебільшого і залежало досягнення таких видатних звукових характеристик. Філіп Маке зазначає: «Мистецтво справжнього клавесинного майстра полягає в тому, щоб наділити інструмент звуком виразним, сріблястим, ніжним, м'яким та рівним у всіх тонах. Переважна більшість цих цінних якостей залежить від добротності деки» [Masquer, 1773, р. 130].

Сформувався характерний стиль декорування інструментів. Зокрема, деку у фламандській (а в подальшому і у французькій) традиції розписували флористич-

---

вуючи відносно незначні масштаби тогочасних європейських міст та кількість населення, можна зробити вражаючі висновки щодо ступеня затребуваності музичних інструментів, зокрема клавесинів.

<sup>1</sup> Коротка октава — принцип організації найнижчого регістру клавіатури, при якому хроматичні клавіші до діатонічних *A*, *G*, та *F* замість ввідного тону давали доміную, тобто були настроєні на велику терцію нижче ( $A = A$ ,  $Gis = E$ ;  $G = G$ ,  $Fis = D$ ;  $F = F$ ,  $E = C$ ). При формальному діапазоні від *E* великої октави до *C* третьої октави, діапазон реальний складав фактично чотири октави. Басові звуки *Cis*, *Dis*, *Fis* та *Gis* були відсутні. Це — найбільш ранній варіант короткої октави (XVI — перша половина XVII ст.). Трохи пізніше нижня межа діапазону інструментів опустилася на кварту, відповідно, коротка октава була перенесена на доданий регістр ( $E = E$ ,  $Dis = H'$ ;  $D = D$ ,  $Cis = A'$ ;  $C = C$ ,  $H' = G'$ ), натомість клавіші *E*, *Fis* та *Gis* великої октави вже відповідали своїй номінальній висоті. Принцип короткої октави спершу був застосований в конструкції італійських клавішних інструментів, а в подальшому поширився на інші національні школи клавесинобудування [Meeus, 1980]. Завдяки короткій октаві майстри вирішили два завдання: по-перше, інструмент отримав всі необхідні басові ноти, а по-друге, не витрачалось місце для розташування та час для будування проміжних клавіш, які в музиці відповідного періоду не використовувались. Наявність у творах Дж. Фрескобальді, М. Россі, Й. Я. Фробергера, Л. Куперена та інших композиторів акордів у нижньому регістрі діапазоном завбільшки децими, до складу яких входять ноти *C*, *D* або *E* великої октави, а також відсутність в тексті творів *Cis*, *Dis*, *Fis*, *Gis* та *Des*, *Es*, *Ges*, *As* великої октави вказує на використання клавесина саме з короткою октавою.

ними мотивами (квітами, комахами, птахами), при цьому її ніколи не покривали лаком. Розетка не була обов'язковим конструктивним елементом, хоча і мала певний вплив на звучання клавесина та допомагала збалансувати вологість всередині резонансного ящика<sup>1</sup>. Фламандські та французькі розетки виготовлялися із позолоченого олова у вигляді янголів-музикантів, оточених ініціалами майстра. Корпус всередині (навколо деки та клавіатури) обклеювали паперовими стрічками з характерними орнаментами (арабесками, моресками, морськими кониками тощо), а його зовнішній бік фарбували, імітуючи візерунки кованих виробів або мармурову поверхню. Внутрішній бік кришки міг бути заклеєний шпалерами з текстурою ясеня, прикрашений відомими латинськими максимами<sup>2</sup> або навіть справжніми живописними картинами (пейзажами, історичними та алегоричними сюжетами). Художники і виробники клавесинів були колегами по гільдії і традиційно тісно співпрацювали; ательє Рюкерсів знаходилося недалеко від помешкання і майстерні Пітера Пауля Рубенса, тож не дивно, що Рубенс та його учні брали участь у декоруванні інструментів<sup>3</sup>. Розпис в клавесинах виконував не лише декоративну функцію (що саме по собі було надзвичайно важливим в цю епоху), а й насамперед захисну, оскільки лаки і фарби суттєво запобігали ушкодженню деревини шашіллю. В цілому ж пишність, а відповідно, й вартість декору залежала від можливостей і статусу замовника; у найдорожчих клавесинах вартість декорування могла в рази перевищувати вартість власне самого інструмента.

**Французька школа клавесинобудування** дещо молодша за фламандську. Її характерною особливістю є майже повна відсутність збережених інструментів першої половини XVII століття, хоча документи свідчать про доволі активну діяльність профільних корпорацій від початку XVI століття та зберігають імена майстрів: Жак Ле Бретон (Jacques Le Breton), Жан Жак (Jean Jacquet), Оноре Растьян (Honoré Rastoin), династія Деспон (Despont) [Hubbard, 1981; Mercier-Ythier, 1990]. Підтверджують це і трактати XVII–XVIII століть [Mersenne, 1636; Denis, 1650; Corrette, 1753]. Чому так сталося — достеменно невідомо.

Сьогодні найстаршим збереженим французьким клавесином та єдиним артефактом школи, датованим першою половиною XVII століття, вважається інструмент, що знаходиться в музеї середньовічного містечка Іссуден (Issoudun) в центрі Франції, в долині Луари<sup>4</sup>. Він був побудований 1648 року в Парижі Жаном II Дені (Jean II Denis) — титулярним органістом Паризької церкви Святого Варфоломія, виробником клавесинів та спінетів, автором «Трактату з настроювання спінету»<sup>5</sup> [Denis, 1650]. Династія Дені функціонувала від XVI століття і аж до початку XVIII та була

<sup>1</sup> Надмірні крайні показники вологості або різкі її перепади є надзвичайно шкідливими для клавесина (зокрема для деки та механіки), як і для будь-якого іншого дерев'яного музичного інструмента.

<sup>2</sup> Наприклад, «Omnis spiritus laudet Dominum» («Все живе прославляє Господа»), «Musica dulce laborum levamen» («Солодка музика розвіє сумуток»), «Sic transit gloria mundi» («Так минає слава мирська»), «Soli Deo Gloria» («Єдиному Богу слава») тощо.

<sup>3</sup> Ф. Хаббард в книзі «Клавесин. Три століття створення» наводить лист Бальтазара Жерб'є (Balthasar Gerbier) до сира Френсиса Віндебанка (sir Francis Windebank), в якому йдеться про можливість купівлі клавесина Йоганнеса Рюкерса з розписом Рубенса (1638) [Hubbard, 1981, p. 175–176].

<sup>4</sup> Докладна інформація про цей клавесин та проект «Issoudun 1648» (дослідження клавесина і побудова його копії, 2019–2024) міститься на сайті французької асоціації «Clavecin en France», URL: <https://www.clavecin-en-france.org/spip.php?rubrique30> (accédé: 25.01.2026).

<sup>5</sup> Зазначимо, що зміст трактату Ж. Дені значно ширше заявленої теми, як і у випадку трактатів «Досвід справжнього мистецтва гри на клавирі» К. Ф. Е. Баха (1753/62) та «Досвід настанов гри на флейті-траверсо» Й. Й. Кванца (1752), написаних, однак, століттям пізніше.

представлена органістами, клавесиністами, виробниками інструментів, чий внесок в розвиток музичного мистецтва Франції є досить вагомим.

Щодо французьких клавесинів другої половини XVII століття, то на даний момент їх ідентифіковано кілька десятків<sup>1</sup>. Майстри цього періоду — Клод Жак (Claude Jacquet), Жільбер Дерюїссо (Gilbert Desruisseaux), Ніколя Бланше (Nicolas Blanchet), Венсан Тібо (Vincent Tibaut).

Фахівці відзначають високий ступінь спорідненості французьких та фламандських традицій клавесинобудування XVII століття, зокрема на рівні звукоестетичних вподобань, тембрових пріоритетів — взірць звучання Рюкерсів відповідав французьким еталонам епохи зрілого Людовика XIV. До того ж, європейський ринок пропонував досить багато фламандських клавесинів. Якість їхнього звучання була бездоганною — як, власне, й беззаперечний авторитет виробників, — натомість технічні можливості (діапазон та кількість регістрів) поступово застарівали. Такі обставини призвели до виникнення в останні десятиліття XVII століття особливого феномена — **франко-фламандської школи клавесинобудування**, коли паризькі майстри перебудовували ранні фламандські інструменти відповідно до вимог часу.

Ця процедура отримала назву *ravalement*<sup>2</sup>. Спочатку додавали лише кілька верхніх нот та змінювали клавіатуру (*petit ravalement*), пізніше стали практикувати розширення робочого діапазону інструмента до п'яти повних октав (в т. ч. заміну короткої октави на хроматичну диспозицію), збільшення кількості регістрів, додавання верхнього мануалу, механізму копуляції (*grand ravalement*). Якість виробництва механіки (клавіатури, товкачків, регістрів) у французьких майстрів була відчутно вищою, ніж у фламандців XVII століття. Нерідко до того самого інструмента застосовували спочатку *petit ravalement*, а через деякий час — *grand ravalement*. Клавесин зазнавав радикальних змін, проте обов'язковою умовою було збереження фламандської (!) деки — це дозволяло зберегти дорожочіні звукові характеристики оригінального інструмента [Masquer, 1773, p. 130–131].

Практика оновлення фламандських клавесинів тривала у Франції майже все XVIII століття, паралельно з побудовою нових, власне французьких інструментів, і була представлена передусім діяльністю династії Бланше-Таскен (Blanchet-Taskin)<sup>3</sup>. Красномовним підтвердженням її культурної значимості та історичної вагомості є наступне свідчення: «Клавесин Рюкерса або Куше, майстерно зрізаний та розширений, з товкачками, регистрами та клавіатурами Бланше стає сьогодні надзвичайно цінним інструментом. Звичайна вартість декорованих клавесинів ... виготовлених паризькими майстрами, сягає сьогодні п'яти або шести сотень ліврів: найкращі коштують сімсот ліврів, але це лише тоді, коли їх звучання своєю м'якістю та ніжністю наближається до рівня звучання вищезгаданих фламандських клавесинів (курсив — О. Ш.-Л.)» [Masquer, 1773, p. 131]. Звернімо увагу на те, що дана оцінка дається не в приватному листуванні (тоді вона була б до певної міри суб'єктивною), а представляє собою статтю з «Універсального тлумачного словника мистецтв і ремесел», виданого

---

<sup>1</sup> Точну кількість назвати важко. К. Мерсьє-Ітьє в книзі 1990 року наводить число 10 [Mercier-Ythier, 1990], однак майстри стверджують, що відтоді кількість ідентифікованих інструментів відчутно зросла.

<sup>2</sup> У перекладі з французької термін означає процес оновлення фасадів та зовнішніх стін будівель, очищення їх від штукатурки.

<sup>3</sup> Разом із тим, імена майстрів, які виконали *ravalement* в багатьох історичних клавесинах, досі залишаються невідомими.

Ф. Маке під редакцією абата Жобера (l'abbé Jaubert) в Парижі 1773 року — тобто справедливо претендує на об'єктивне висвітлення стану справ у певній галузі.

Процедура *ravalement* застосовувалась до інструментів, які відрізнялися високою якістю звучання при обмежених технічних можливостях. На початку XVIII століття таке оновлення отримав і згаданий вище найстарший збережений французький клавесин (*Jean II Denis, 1648*). Однак переважно саме фламандські інструменти забезпечували той звуковий еталон, який представляв найвищу художню цінність і залишався актуальним навіть в умовах стильових змін. Паризькі майстри намагалися зберегти це звучання і дати нове життя інструментам — його носіям. Фактично, франко-фламандська школа знаменувала своєрідний тріумф фламандських традицій клавесинобудування, сконцентрованих у діяльності династії Рюкерс-Куше.

Історичним клавесинам довелося пройти крізь численні випробування, які для багатьох з них, на превеликий жаль, стали фатальними. Зокрема, сьогодні майже зовсім не залишилось інструментів французького ательє Бланше-Таскен, оскільки більшість клавесинів, що були власністю королівській сім'ї та благополучно пережили період Терору, були спалені протягом страшної зими 1816 року лише задля обігріву класів паризької Консерваторії [Anthony, 1992, p. 322]. А з величезної кількості інструментів, побудованих ательє Жана-Анрі Гемша (*Jean-Henri Hemsch*)<sup>1</sup> протягом чотирьох десятиліть активної діяльності, до наших днів збереглися тільки п'ять двомануальних клавесинів.

Суто кримінальна історія сталася в другій половині XIX століття у Флоренції за участі Леопольдо Франціоліні (*Leopoldo Franciolini, 1844–1920*), антиквара і фальсифікатора клавесинів. У відповідь на попит, зумовлений суспільним інтересом до старовинних музичних інструментів, він не просто фальшував клавесини, а й використовував для цього оригінальні інструменти, руйнуючи їх задля отримання окремих деталей, переписував імена майстрів, модифікував елементи, додавав мануали. Франціоліні не просто свідомо вводив своїх клієнтів в оману, а й знищив в такий спосіб багато важливих слідів історичного клавесинобудування [Kottick, 2003, p. 403–405]. Діяльність Франціоліні стала ще одним епізодом непоправних втрат в клавесинній історії. Втім, як не парадоксально, вона має і зворотний бік: сьогодні його інструменти — ці Франкенштейни, контрафакти — своєї черги стали експонатами колекцій, звісно, вже під своїм справжнім іменем — як вироби Франціоліні.

Корпусу інструментів Рюкерс-Куше пощастило уникнути значних втрат: сьогодні у світі існує більше 130 збережених раритетів, збудованих представниками династії. Один з таких клавесинів, майже 400-річний, зберігається в колекції Музею мистецтва та історії міста Невшатель (Швейцарія). Його доля унікальна і водночас досить показова в аспекті історичних трансформацій фламандських клавесинів аж до сьогодні.

**Клавесин *Johannes Ruckers, 1632*** був збудований 1632 року Йоганнесом Рюкерсом-молодшим. Початково одномануальний з діапазоном в чотири октави, він містив 45 нот (з короткою октава Мі/До); мав два реєстри (8', 4'). Через 113 років (1745) в Парижі був підданий процедурі *grand ravalement*, в результаті якої отримав 2 мануали, 3 реєстри (8', 8', 4'); діапазон був збільшений до 58 нот і став повністю хроматичним. На жаль, досі не ідентифіковані майстри, що реалізували *grand rav-*

<sup>1</sup> Johann-Heinrich Hemsch (1700–1769) — видатний клавесинний майстер, німець за походженням, який 1728 року переїхав до Парижу і працював в традиціях французької школи клавесинобудування.

*alement* і з величезною обережністю та майстерністю просто ювелірно «наростили» всі необхідні елементи конструкції. Фактично, оригінальний інструмент Йоганнеса Рюкерса (в т. ч. оригінальна дека і механіка) залишився начебто захований всередині французького клавесина XVIII століття.

Звісно, при таких трансформаціях найперше страждає корпус, а відтак і декор. Радикально оновлений та збільшений в розмірах клавесин отримав новий корпус, який було декоровано відповідно до стилістики рококо — розписано на золотому тлі за мотивами байок Ж. де Лафонтена. Була застосована нова промислова технологія того часу — *Vernis Martin* — лак, винайдений братами Мартен (1728, Париж). Нова технологія була прогресивною і дешевшою за ту, що існувала раніше; вона успішно конкурувала з дорогими японськими та китайськими лаками, фактично імітуючи їх та задовольняючи тогочасний суспільний естетичний попит на шинуазрі<sup>1</sup>. *Vernis Martin*, хоча і був вразливим до води, використовувався для меблів, панно, клавесинів. Єдиним же збереженим оригінальним елементом декору залишився фламандський пейзаж на внутрішньому боці кришки: він був частково дописаний по краях, оскільки кришку було збільшено відповідно до нових розмірів.

Подальша доля цього клавесина пов'язана з драматичними подіями французької історії. Інструмент належав королеві Франції Марії-Антуанетті і був подарований нею одній із її придворних дам, мадемуазель де Тремовіль. Наречений останньої, швейцарський гвардієць Жорж де Монмолен, загинув при штурмі палацу Тюільрі 10 серпня 1792 року. Мадемуазель де Тремовіль віддала інструмент його родині, яка, своєю чергою, майже сто років потому (1884) подарувала клавесин музею міста Невшатель, де він і зберігався<sup>2</sup>. Ще через сто років (1985), завдяки роботі цілої команди фахівців, до якої входили майстри по дереву, лаку, позолоті, а також реставратор дек, клавесин був відреставрований і повернений до робочого стану. Очолював команду авторитетний паризький виробник клавесинів Райнхард фон Нагель (Reinhard von Nagel).

Сьогодні історичні клавесини зберігаються в музеях та приватних колекціях. Їхній стан часто далекий від ідеального, крім того, фізична крихкість та розуміння надзвичайної цінності цих раритетів зумовлюють дуже обережне ставлення до них. Погляди професійного середовища на можливості роботи з такими інструментами та їх подальшу перспективу можуть дещо різнитися в кожному конкретному випадку, проте в цілому залишаються у спільному річищі й оприявнюють найголовніше — повагу до інструмента та прагнення зберегти й передати нащадкам безцінні артефакти минулого.

Досить багато оригінальних клавесинів дійшли до наших днів далеко не в найкращому стані — із суттєвими пошкодженнями та/або відсутністю важливих елементів конструкції. Спроби їх відновлення несуть певні ризики і не дають стовідсоткової гарантії успішного результату — досягнення якісного звучання. Тож позиція майстрів щодо таких інструментів переважно наступна (і цілком зрозуміла): залишити законсервованими в музеях, вивчати та будувати їх копії (як у випадку із згаданим вище клавесином *Jean II Denis, 1648*).

Тим інструментам, чий стан дозволяє звучати і повноцінно функціонувати, музеї та приватні власники здебільшого прагнуть забезпечити цю активність. І клавесин Рюкерса Музею мистецтва та історії міста Невшатель демонструє цю надзвичайно важливу

---

<sup>1</sup> Технології фарбування, золочення та лакування (в т. ч. винаходи братів Мартен) описані в роботах того часу, зокрема у трактаті Жана-Фелікса Ватена [Watin, 1774].

<sup>2</sup> Див.: <https://www.mahn.ch/en/expositions/clavecin-du-ruckers> (accédé: 30.01.2026).

тенденцію сьогодення. Позицію закладу виразно задекларовано на табличці до клавесина: «Музей бажає, щоб цей унікальний за своїми звуковими характеристиками інструмент був регулярно задіяний для концертів та записів». В музеї постійно відбуваються «Вівторки з Рюкерсом», коли проводяться концерти, зустрічі, лекції. У червні 2023 року на базі Музею було реалізовано масштабний міжнародний проєкт «Marathon Scarlatti 555», в межах якого протягом тижня було виконано всі 555 сонат Доменіко Скарлатті<sup>1</sup>. Організований клавесиністкою Доротою Цибульською-Амслер (Dorota Cybulska-Amsler) марафон відбувся великою мірою завдяки підтримці Мірей Бадю (Mireille Badoud), удови швейцарського колекціонера Франсуа Бадю (François Badoud), яка за родинною традицією люб'язно надала для концертів проєкту два інструменти з фамільної колекції: клавесин представника ліонської школи Крістіана Кролла (Christian Kroll, 1770) та неаполітанський клавесин невідомого майстра (1530). Три інструменти (в т. ч. Рюкерс) на одній сцені давали виконавцям унікальну можливість вибору звукової палітри відповідно до концепцій їх концертних програм. Проєкт став ушануванням пам'яті Франсуа Бадю (помер у 2020 р.), який палко підтримував ідею всебічного практичного задіяння клавесинів і регулярно забезпечував професійним музикантам доступ до своєї колекції<sup>2</sup>. Цікавий фаховий аргумент на підтримку такої позиції наводять майстри: потужні вібрації, які виникають в момент гри на інструменті, не дають жодних шансів шашілю. Саме в такий спосіб сьогодні продовжується життя історичних клавесинів: інструмент звучить — значить він живий!

Насичене сьогодення має й інший клавесин Йоганнеса Рюкерса-молодшого (*Johannes Ruckers, 1624*), що також представляє франко-фламандську школу. Він був ввезений до Франції не пізніше 1680 року і згодом зазнав процедури *ravalement*. Інструмент знаходиться у музеї *Unterlinden* (Кольмар, Франція) і використовується як визнаними та титулованими, так і молодими клавесиністами для концертів та записів компакт-дисків. Також у межах навчального процесу в *Unterlinden* регулярно приїжджають очолювані професорами групи студентів-клавесиністів музичних академій Страсбурга, Фрайбурга, Базеля. Практичне ознайомлення з музичним раритетом складається з лекції та обов'язкового індивідуального контакту: кожен має можливість протягом 30–40 хвилин пограти на майже 400-річному клавесині. Враження — як суб'єктивні емоційні, так і об'єктивні професійні — просто фантастичні й незабутні!

Існують також колекціонери, які прагнуть більшої приватності, проте й вони відкривають студентам доступ до своїх зібрань в рамках навчальних програм, хоча не завжди дозволяють публікувати фото та відео інструментів назагал.

В органологічному вивченні клавесина існує ще один напрочуд цікавий і важливий аспект, вартий окремого ґрунтовного дослідження. В рамках цієї статті він має бути принаймні окреслений: йдеться про зв'язок шкіл клавесинобудування з відпо-

<sup>1</sup> До участі у «Marathon Scarlatti 555» була запрошена авторка даної статті, яка мала честь представити Україну і бути серед таких майстрів, як Жан Рондо та Беатріс Мартен (Jean Rondeau, Béatrice Martin, Франція), Кшиштоф Гарстка (Krzysztof Garstka, Польща), Аапо Хаккінен (Aapo Häkkinen, Фінляндія), Каталіна Віченс (Catalina Vicens, Чілі-Італія) та інших. Також у проєкті взяла участь українська клавесиністка Олена Жукова. Докладніше: URL: <https://association-autrement.com/marathon-scarlatti> (accédé: 30.01.2026).

<sup>2</sup> Більш докладно див. у статті Н. Хайнігера «Тридцять п'ять клавесиністів для 555 сонат Скарлатті» [Heiniger, 2023].

відними композиторськими та виконавськими школами<sup>1</sup>. Відмінність (іноді досить радикальна) національних варіантів клавесина є не випадковою, адже кожен з них став найхарактернішим для культурної ситуації своєї країни та найбільшою мірою відповідав смакам, запитам, ідеям епохи і — що найважливіше в контексті музичних інструментів — її звуковим вподобанням. Особлива, принципово відмінна від інших звукова палітра кожного типу клавесина була зумовлена особливостями конструкції, сортів деревини та інших матеріалів, використаних для його виготовлення. Відповідно, розуміння специфіки типу інструмента, врахування його характерних особливостей було невід'ємною складовою композиційного і виконавського процесу. Це формувало той історичний, «автентичний» контекст — надзвичайно важливий! — без урахування якого сьогодні неможливо скласти адекватне уявлення про провідні барокові жанри та визначити засади для їх освоєння у виконавській практиці.

Такий взаємозв'язок і взаємообумовленість типу клавесина і відповідної національної клавесинної (композиторської і виконавської) школи є дуже потужним. Зокрема, франко-фламандським клавесинам, окрім видатних звукових параметрів, притаманний високий ступінь відрегульованості механіки, достатня легкість клавіатури та її рівність у всіх регістрах, відсутність небажаних призвуків. Ці технічні характеристики створюють ідеальні умови для використання саме такого туше (легато), про яке писали захоплені сучасники, згадуючи гру Ж. Ш. де Шамбоньєра, яке описували у своїх трактатах Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо, інші незаперечні авторитети епохи [Шадріна-Личак, 2006]. Результатом його застосування стає надзвичайно висока якість звучання — темброве багатство, співучість, інтенсивність, насиченість та рівність звуку, що й становить найголовніше достоїнство інструмента.

Клавесини франко-фламандської школи є взірцем для сучасних майстрів клавесинобудування: сьогодні копії інструментів Рюкерс-Куше, які в подальшому зазнали процедури *grand ravalement*, виробляють провідні світові ательє, зокрема Marc Ducornet, Bruce Kennedy, Jean-Michel Chabloz, Keith Hill, Titus Crijnen тощо. В Україні також є декілька копій, в т. ч. побудовані видатним українським майстром Дмитром Титенком (нар. 1972) з матеріалів та за технологією ательє Marc Ducornet: один двомануальний школи Рюкерса та два одномануальні франко-фламандської традиції. Ці інструменти та інші історичні моделі, збудовані Д. Титенком, були високо оцінені такими провідними світовими клавесиністами, як Жан Рондо, Крістофер Стембрідж (Christopher Stemberidge), Жак Огг (Jacques Ogg), Ельжбета Стефанська (Elżbieta Stefańska), Зігберт Рампе (Siegbert Rampe), Марек Топоровський (Marek Toporowski), Асако Хірабаяші (Asako Hirabayashi), Владислав Клоевич (Władysław Kłosiewicz) під час їх гастролей в Києві. У будь-якій країні виробництво старовинних клавішних є ексклюзивною, нішевою сферою діяльності, тому наявність в Україні клавесинів, які відповідають найвищим світовим стандартам і побудовані в Україні українським майстром, є, без перебільшення, предметом гордості для вітчизняного академічного музичного мистецтва.

Старовинні інструменти та їхні копії мають особливу цінність, адже є носіями пам'яті про свій прообраз, майстрів та історичну епоху, що викликала їх до життя. Вони зберігають звучання своєї доби, розмовляють її музичною мовою, а відтак — стають своєрідним містком, що з'єднує нас із давниною, ключем до кращого розуміння часів, що давно минули.

---

<sup>1</sup> Докладніше див. статтю: «Італійський і французький типи клавесинів у зв'язку з національними клавесинними школами» [Шадріна-Личак, 2006].

**Висновки.** Фламандська школа клавесинобудування представлена переважно династією Рюкерс-Куше, яка протягом XVII століття була одним із провідних європейських виробників клавесинів найвищої якості. Французька школа клавесинобудування також функціонувала в цей час, однак, з невідомих причин, до наших днів дійшов лише один французький клавесин першої половини XVII століття (*Jean II Denis, 1648*) і кілька десятків — другої його половини. Високий ступінь спорідненості фламандських та французьких традицій клавесинобудування (і передусім звукової естетики), а також велика кількість інструментів Рюкерс-Куше призвели до появи спільної франко-фламандської школи: оновлення паризькими майстрами фламандських клавесинів за умови збереження оригінальної деки (*ravalement*). Такі інструменти вироблялися, починаючи від 1680-х років і майже все XVIII століття; за свідченням сучасників, вони надзвичайно високо цінувалися. Яскравим зразком даної традиції є клавесин *Johannes Ruckers, 1632* із колекції Музею мистецтва та історії міста Невшатель (Швейцарія). Збудований 1632 року Йоганнесом Рюкерсом-молодшим, він був підданий процедурі *ravalement* на межі XVII–XVIII століть, а 1985 року відреставрований. Відтоді клавесин регулярно залучається до концертної практики та навчального процесу, що віддзеркалює домінуючу сьогодні в професійних колах (державні інституції, майстри, приватні колекціонери) тенденцію щодо роботи зі збереженими оригінальними інструментами епохи. Прикладом такого підходу став міжнародний проєкт «Marathon Scarlatti 555» (Невшатель, 2023) за участю цього клавесина та двох інструментів із колекції Франсуа Баду. Клавесини франко-фламандської школи є взірцем для сучасних майстрів клавесинобудування. В Україні також наявні копії таких інструментів, у т. ч. побудовані українським майстром Дмитром Титенком та високо оцінені провідними клавесиністами світу.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Титенко Д. П. Еволюція клавішних музичних інструментів наприкінці XVII–XVIII ст. *Традиційне музикування українців у європейському просторі* : матеріали III міжнародної науково-практичної конференції. 11–12 жовтня 2007 р. Київ : ДАККіМ, 2008. С. 132–140.
2. Тітаренко Л. С. Фітцвільямова вірджинальна книга як жанрово-стильова антологія англійської клавірної музики другої половини XVI — початку XVII століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 335 с.
3. Шадріна-Личак О. В. Італійський і французький типи клавесинів у зв'язку з національними клавесинними школами. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 41. Серія «Старовинна музика: сучасний погляд». Кн. 2. Київ, 2006. С. 55–61.
4. Anthony J. R. *La Musique en France à l'époque baroque (de Beaujoyeux à Rameau)*. Paris : Flammarion, 1992. 580 p.
5. Asselin P.-Y. *Musique et temperament*. Paris : Ed. Jobert, 2000. 236 p.
6. Corrette M. *Le Maître de Clavecin*. Paris : Chez L'Auteur, Bayard, Le Clerc, Castagnere, 1753. 90 p. URL: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3f/IMSLP97676-PMLP200805-Corrette\\_-\\_Le\\_Maitre\\_du\\_Clavecin.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3f/IMSLP97676-PMLP200805-Corrette_-_Le_Maitre_du_Clavecin.pdf) (accès: 28.01.2026).
7. Denis J. *Traité de l'accord de l'espinette, avec comparaison de son clavier à la Musique vocale. Méthodes et Traités: Série I: France 1600–1800: Clavecin*. En 2 volumes. Courlay : J. M. Fuzeau, 2002. Vol. 1. P. 78–90.

8. Heiniger N. Trente-cinq clavecinistes pour les 555 sonates de Scarlatti. *ArcInfo* : Journal digital. 2023. 02/06/23. P. 6. URL: <https://journaldigital.arcinfo.ch/arcinfo/login/> (accédé: 30.01.2026).
9. Hubbard F. Le Clavecin. Trois siècles de facture. Nogent-le-Roi : Jacques Laget, Librairie des Arts et Métiers. Editions SA, 1981. 306 p.
10. Kottick Edward L. A history of the harpsichord. Bloomington : Indiana University Press, 2003. 557 p.
11. Macquer Ph. Dictionnaire raisonné universel des art et métiers. *Méthodes et Traités: Série I: France 1600—1800: Clavecin*. En 2 volumes. Courlay : J. M. Fuzeau, 2002. Vol. 2, pp. 128–137.
12. Meeus N. Short octave. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. In 20 vols. Vol. 17. London : Macmillan, 1980. P. 263–264.
13. Mersenne M. Harmonie universelle. Livre III: Des instrumens a chords. *Méthodes et Traités: Série I: France 1600—1800: Clavecin*. En 2 volumes. Courlay : J. M. Fuzeau, 2002. Vol. 1. P. 10–77.
14. Mercier-Ythier C. Les Clavecins. Paris : Vecteurs, 1990. 264 p.
15. Ripin E.M., Schott H. (with Barnes J., O'Brien G.G.). Harpsichord. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. In 20 vols. Vol. 8. London : Macmillan, 1980. P. 216–246.
16. Watin J.-F. L'art du peintre, doreur, vernisseur. Paris : Chez Grangé, 1774. 360 p. URL: <https://archive.org/details/lartdupeintredor00wati/page/182/mode/2up> (accédé: 30.01.2026).

#### REFERENCES

1. Tytenko, D. P. (2008). Evoliutsiia klavishnykh muzychnykh instrumentiv naprykintsi XVII–XVIII st. [The evolution of keyboard musical instruments in the late 17th and 18th centuries]. In: *Tradytsiine muzykuvannia ukrainsiv u yevropeiskomu prostori: materialy III mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii. 11—12 zhovtnia 2007 r. [Traditional Ukrainian music in the European space: materials of the III international scientific and practical conference. October 11—12, 2007]*. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management, pp. 132–140 [in Ukrainian].
2. Titarenko, L. S. (2020). Fittsviliamova virdzhynalna knyha yak zhanrovo-stylova antolohiia anhliiskoi klavirnoi muzyky druhoi polovyny XVI — pochatku XVII stolittia [The Fitzwilliam Virginal Book as as an anthology of genre and style of English keyboard music of the second half of the 16th — early 17th century]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Musical art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 335 p. [in Ukrainian].
3. Shadrina-Lychak, O. V. (2006). Italiiskyi i frantsuzkyi typy klavesyniv u zviazku z natsionalnymy klavesynnymy shkolamy [Italian and French types of harpsichords in connection with national harpsichord schools]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 41: *Seriia “Starovynna muzyka: suchasnyi pohliad”*, kn. 2 [Series “Early music: a contemporary view”, book 2]. Kyiv, pp. 55–61 [in Ukrainian].
4. Anthony, James R. (1992). La Musique en France à l'époque baroque (de Beaujoyeux à Rameau). Paris: Flammarion, 580 p. [in French].
5. Asselin, P.-Y. (2000). Musique et temperament. Paris: Ed. Jobert. 236 p. [in French].
6. Corrette, M. (1753). Le Maître de Clavecin. Paris: Chez L'Auteur, Bayard, Le Clerc, Castagnere. 90 p. Available at: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3f/IMSLP97676-PMLP200805-Corrette\\_-\\_Le\\_Maitre\\_du\\_Clavecin.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3f/IMSLP97676-PMLP200805-Corrette_-_Le_Maitre_du_Clavecin.pdf) (accédé: 28.01.2026) [in French].
7. Denis, J. (1650). Traité de l'accord de l'espinette, avec comparaison de son clavier à la Musique vocale. In: *Méthodes et Traités: Série I: France 1600—1800: Clavecin*. En 2 volumes. Courlay: J. M. Fuzeau. Vol. 1, pp. 78–90 [in French].

8. Heiniger, N. (2023). Trente-cinq clavecinistes pour les 555 sonates de Scarlatti. ArcInfo. 02/06/23, p. 6. Available at: <https://journaldigital.arcinfo.ch/arcinfo/login/> (accédé: 30.01.2026) [in French].
9. Hubbard, F. (1981). Le Clavecin. Trois siècles de facture. Nogent-le-Roi: Jacques Laget, Librairie des Arts et Métiers. Editions SA, 306 p. [in French].
10. Kottick, Edward L. (2003). A history of the harpsichord. Bloomington: Indiana University Press, 557 p. [in English].
11. Macquer, Ph. (1773). Dictionnaire raisonné universel des art et métiers. In: *Méthodes et Traités: Série I: France 1600–1800: Clavecin*. En 2 volumes. Courlay: J. M. Fuzeau. Vol. 2, pp. 128–137 [in French].
12. Meeus, N. (1980). Short octave. In: *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. In 20 vols. London: Macmillan. Vol. 17, pp. 263–264 [in English].
13. Mersenne, M. (1636). Harmonie universelle. Livre III: Des instrumens a chords. In: *Méthodes et Traités: Série I: France 1600–1800: Clavecin*. En 2 volumes. Courlay: J. M. Fuzeau. Vol. 1, pp. 10–77 [in French].
14. Mercier-Ythier, C. (1990). Les Clavecins. Paris: Vecteurs, 264 p. [in French].
15. Ripin, E.M., Schott, H. (with Barnes, J., O'Brien, G.G.) (1980). Harpsichord. In: *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. In 20 vols. London: Macmillan. Vol. 8, pp. 216–246 [in English].
16. Watin, J.-F. (1774). L'art du peintre, doreur, vernisseur. Paris: Chez Grangé. 360 p. Available at: <https://archive.org/details/lartdupeintredor00wati/mode/2up> (accédé: 30.01.2026) [in French].

### **OLHA SHADRINA-LYCHAK**

**Shadrina-Lychak, Olha** — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Head of the Early Music Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-3471-6415>

ollsha@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356103

## **FLEMISH AND FRANCO-FLEMISH TRADITIONS OF HARPSICHORD MAKING: HISTORY AND MODERNITY**

**Relevance of the study.** The harpsichord-building traditions of the Flemish and Franco-Flemish schools, as well as the harpsichords that represent them, are rarely the subject of study by Ukrainian musicologists. However, it is precisely such instruments and their copies that are an important component of the modern practice of historically informed performance. The affiliation of the harpsichord of Johannes Ruckers, 1632 (Neuchâtel) to the Franco-Flemish school actualizes to introduce information about it into domestic scientific circulation, as it will allow us to draw conclusions not only about the specifics of the functioning of the aforementioned schools in a historical perspective, but also about possible ways to involve original harpsichords in today's concert practice and educational process.

**The main objective of the study** is to consider the specifics of the Flemish and Franco-Flemish schools of harpsichord building, as well as to identify the features of approaches to working with harpsichords in a historical perspective.

**The methodology includes the following methods:** cultural analysis to contextualize the space of the functioning of the harpsichord as a musical instrument; historical analysis to trace the evolution of harpsichord making; descriptive analysis to determine the characteristic features of harpsichords of the Flemish and Franco-Flemish schools; comparative analysis to identify similarities and differences between them; theoretical generalization to draw conclusions.

**The methodology includes the following methods:** cultural analysis to contextualize the functioning of the harpsichord as a musical instrument; historical analysis to trace the evolution of harpsichord making; descriptive analysis to determine the characteristic features of harpsichords of the Flemish and Franco-Flemish schools; comparative analysis to identify similarities and differences between them.

**The main results and conclusions.** The Flemish and Franco-Flemish schools of harpsichord making are examined in a historical and cultural context. Information is provided on the activities of the Ruckers-Couchet dynasty. The specific features of Flemish harpsichords, the peculiarities of their design and decoration are described. The kinship between Flemish and French sound aesthetics is emphasized, which made the emergence of the Franco-Flemish school possible. The ravalement procedure is described and attention is focused on the mandatory preservation of the original Flemish soundboard as the main factor in ensuring the standard sound of the harpsichord. Based on historical evidence, conclusions are drawn about the highest appreciation of Franco-Flemish harpsichords by contemporaries and the special cultural significance of this tradition of harpsichord building. The strong connection and interdependence of the type of harpsichord and the corresponding national harpsichord (composer and performer) school is indicated. The Johannes Ruckers harpsichord, 1632, kept in the Museum of Art and History of Neuchâtel (Switzerland), is described as a representative of the Franco-Flemish school. Information is provided on the activities of the Florentine antiquarian and harpsichord forger Leopoldo Franciolini. Modern approaches to working with preserved original instruments of the 16th—18th centuries are identified. The feasibility of involving original harpsichords in concert practice and the educational process, whose condition allows it, is emphasized. Examples of cultural and educational events involving original harpsichords are described, including the “Marathon Scarlatti 555” (2023) with instruments from the François Badoud collection. The special attention of modern harpsichord makers to Franco-Flemish models is emphasized. It was emphasized that Ukraine has copies of such instruments, in particular those built by Ukrainian master Dmytro Tytenko and highly appreciated by the world's leading harpsichordists.

**Keywords:** musical art, performing art, musical instruments of the 16th-18th centuries, harpsichord, Flemish school of harpsichord making, Franco-Flemish school of harpsichord making, Ruckers-Couchet dynasty.

Стаття надійшла до редакції 24.01.2026  
Отримано після доопрацювання 08.02.2026  
Прийнято до друку 12.02.2026