

В епоху клавесинізму методична література з навчання гри на клавійних інструментах розвивається акропетально, тобто коло методичних проблем піднімалося від базових педагогічних – до більш детальних у галузі виконавства. Вперше постають й питання виховання особистості через навчання музиці. Ці ідеї спрямовуються на індивідуальний підхід вчителя до учня як окремого індивідуума, який має виробити і підтримувати в собі інтерес до щоденної праці для вдосконалення професійної майстерності.

Література

1. *Алексеев А.Д.* Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. - К., 1974.
2. *Декарт Р.* Рассуждение о методе. - Л., 1953.
3. *Каширников В.* Предисловие к I книге «Клавесинных пьес» Ф.Куперена (1713). Special radio. Музыкальный экскурс. 08.11.2008. net.
4. *Куперен Ф.* Искусство игры на клавесине. - М., 1973. - С. 7-57.
5. *Малиньон Ж.* Жан Филипп Рамо. - Л., 1983.
6. *Мильштейн Я.* Очерк о Куперене и комментарии / В кн.: Искусство игры на клавесине. - М., 1973. - С. 76-119.
7. *Розеншильд К.* Жан Филипп Рамо – клавесинист / В кн.: Музыка во Франции XVII - начала XVIII века. - М., 1979.
8. *Холопов Ю.* Теоретическая часть комментариев / В кн.: Искусство игры на клавесине. - М., 1973. - С. 130-140.
9. *Jean Malignon.* Rameau. - Paris, 1960.
10. *Saint Lambert.* Les principes du clavecin. - Amsterdam, 1702.

УДК 37.016:78(470+571)

Жуковська І.Л.

ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ О.О.АЛЕКСАНДРОВА

Статья посвящена памяти выдающегося пианиста и педагога, Заслуженного деятеля искусств России, профессора А.А.Александрова, в ней представлен эскиз его творческого портрета, сжато проанализированы основные принципы его фортепианной методики.

Ключевые слова: *А.А.Александров, александровская фортепианная школа.*

В історії вітчизняної фортепіанної педагогіки є постаті, що вирізняються не так великою популярністю й гучністю імен, як масштабом і силою впливу на музичну свідомість молодого покоління піаністів. Такими творцями нового музичного мислення були, наприклад, Н.Голубовська, В.Нільсен, Р.Горовиць. Ці зірки не тільки осяяли своїм світлом музичний всесвіт, а й утворили навколо себе потужні планетні системи – високопрофесійні фортепіанні школи, що мають свою неповторну виконавську стилістику. Однією з таких зірок є видатний піаніст і педагог, що викладав у Київській державній консерваторії ім. П.І.Чайковського понад 20 років, унікальний музикант, особистість європейського масштабу – О.О.Александров.¹

Незважаючи на те, що московський період його професійної діяльності триваліший від київського (з 1978 по 2004 рр. Олександр Олександрович працював у Державному

¹ Олександр Олександрович Александров – професор, Заслужений діяч мистецтв Росії. Завідував кафедрою спеціального фортепіано Київської державної консерваторії ім. П.І.Чайковського, пізніше завідував кафедрою спеціального фортепіано Державного музично - педагогічного інституту ім. Гнесіних. В різні роки працював також у Горьківській державній консерваторії, Вищій школі ім. Ф.Мендельсона-Бартольді в Лейпцигу. Професор міжнародних курсів вищої художньої майстерності пам'яті С.В.Рахманінова у Тамбові, Московського музичного інституту ім. А.Шнітке, Тамбовського вищого музичного інституту ім. С.В.Рахманінова.

музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних)², можна з певністю сказати, що александрівська система піаністичного виховання на київському ґрунті не тільки успішно вкорінена, а ще й сприяла фундаментальним змінам в суспільній музичній свідомості. Принаймні, це стосується професійного середовища, і не тільки фортепіанного. О.О.Александров виявився одним з небагатьох педагогів, що створив сучасну й життєздатну фортепіанну школу. Він виховав коло однодумців, поєднаних спільним музичним світоглядом і озброєних цілісною системою професійних навичок. Приналежність до александрівської фортепіанної школи розпізнається миттєво й безпомилково, з перших звуків виконання, навіть у грі музичних «онуків» -- учнів, вихованих учнями Олександра Олександровича. Певно, що так зберегтися й розквітнути у декількох поколіннях учнів могла тільки справді могутня педагогічна система, що поєднала в собі навчання основних стилістичних закономірностей з вихованням детально розробленого комплексу професійно-піаністичних навичок.

Професіоналізація фортепіанного навчання – саме таким був один з найголовніших принципів викладання Олександра Олександровича. В цьому прагненні професіоналізму він опонував педагогам-інтуїтивістам, що акцентують в роботі з учнями розвиток уяви, інтуїтивного осягнення музичного образу, використовують асоціативні ряди, аналогії з іншими видами мистецтва, вдаються до емоційної стимуляції учня тощо. Подібний стиль роботи Олександр Олександрович називав «літературщиною». Це не означає, що сам він такими методами не користувався. Навпаки, він їх використовував, і досить часто. Але, і це надзвичайно суттєво для розуміння специфіки його підходу до фортепіанного навчання, він ніколи не покладав стимуляцію уяви в основу роботи, ніколи не обмежувався нею. Він навчав не «настрою» і «стану» конкретного твору, а закономірностей музичної мови і особливостей їхніх проявів у даному творі, логіки розвитку музичної ідеї, конкретних способів піаністичного втілення цієї ідеї.

В кожній проблемі О.О.Александров учив знаходити та формулювати типове, спільне, виявляти взаємозв'язки між усіма елементами музичної тканини, усіма етапами роботи і всіма рівнями музичної форми, обґрунтовувати виконавські рішення, виходячи з даних авторського тексту. Все це сприяло формуванню професійного бачення тексту, давало можливість швидко створювати стилістично точні виконавські версії останнього.

Певно, що Олександр Олександрович був переконаним об'єктивістом у мистецтві. Його зовнішність, манера спілкування, сповідуванні ним життєві цінності несли в собі відбиток класичності, «аполонічної» пропорційності й гармонії. Цей потяг до рівноваги, повноти та глибини наповнення життя він сам визначав як один з найголовніших своїх внутрішніх пріоритетів. Олександр Олександрович завжди уникав догматизму, обмеженості й схоластики в підходах до мистецтва. Не менш скептично ставився він і до емоційних перебільшень надтемпераментних виконавців, що грубо нехтують волею композитора. «Діонісійське» начало було йому органічно непритаманне. Його ідеалом була гармонія, але не застигла в кінцево непорушній даності, а жива і мінлива в безперервному її розвитку і становленні.

Закони діалектики керували творчістю Олександра Олександровича. Кожен тезис отримував антитезис і утворював з ним динамічну єдність, будь-яка ідея розвивалася і трансформувалася, взаємодіючи з іншими ідеями. Відкинута, здавалося б, думка несподівано поверталася як істинна на якісно новому рівні.

Прагнення О.О.Александрова професіоналізму мало справді універсальний характер. Три вищі музичні освіти (фортепіано, історія та теорія музики, симфонічне диригування), професійні заняття композицією, живописом, спортивною гімнастикою – ось далеко не повний перелік – не хобі, не захоплення, зазначимо, а граней майстерності Олександра Олександровича.

² Зараз – Російська академія музики ім. Гнесіних.

Фаховий перфекціонізм О.О.Александрова, між іншим, не мав жодного відношення до просування по кар'єрних сходах. Він не вмів і не хотів робити кар'єру – ані собі, ані учням. Він принципово не брав участі в роботі журі фортепіанних конкурсів, якщо серед конкурсантів мав виступати хтось з колишніх (!) його учнів (про теперішніх і мови не було). Керуючи кафедрою фортепіано в Київській консерваторії і не маючи змоги взяти до свого класу всіх бажаючих, він зараховував студентів до класів молодих педагогів (своїх колишніх випускників) і займався з ними безкоштовно, даючи можливість своїм «асистентам - навпаки» заощаджувати час для концертної діяльності.

Поняття творчості для Олександра Олександровича було тотожне поняттю служіння Музиці. За мету фахової діяльності музиканта він поклав збереження, розповсюдження і передачу наступним поколінням духовної культури. «Ми живемо, щоб донести свічку», -- ось, дослівно, його кредо. Вже тридцять років тому він бачив небезпечні вітри, що загрожували його свічці профанацією, комерціалізацією виконавства, духовним збіднінням у грі лауреатоманів. «Неможливо виховати талант, але можливо і потрібно виховати культурного музиканта», -- казав О.О.Александров, розвиваючи в учнях почуття стилю і художнього смаку.

Особлива увага Олександра Олександровича до вивчення стилістичних закономірностей в музиці зумовила надзвичайно дбайливе та шанобливе його ставлення до авторського тексту. Текст твору (за Александровим) – найвища інстанція, що засвідчує правду про авторський задум. Текст – важливіший за виконавську традицію. Навіть важливіший за авторську інтерпретацію! Рахманінов, Скрябін, Прокоф'єв не завжди точно дотримуються власних текстових вказівок, та для Олександра Олександровича авторське виконання лишалося, нехай великою, геніальною, проте лише однією з можливих інтерпретацій тексту, але не єдиною і, загалом, навіть не головною. Воля автора, зафіксована в тексті, повторюю, для нього була важливішою за виконавську волю композитора-піаніста.

З іншого боку, необхідно підкреслити, що поняття «текст твору» включає в себе й поняття інтертекстуальності³. Конкретний текст ніколи не розглядався ізольовано, проте завжди – в діалозі-взаємодії з іншими творами даного автора (в тому числі – оркестровими, камерними, вокальними тощо), з жанрово, стилістично спорідненими творами інших композиторів, іноді залучалися до порівняння тексти яскраво контрастні, тексти - антагоністи. Так, на пам'ять приходить блискучий показ і коментар Олександра Олександровича, присвячений відмінностям в структурі і характері рахманіновських та прокоф'євських фактурних формул. Або продемонстрований ним «діалог» побічної партії першої частини 32-ї сонати Бетховена з фіналом «Місячної» сонати, 1-ю частиною сонати ля мінор Моцарта, Adagio з 31-ї сонати Бетховена, скрипковою сонатою Моцарта (KV60), однією з вюртембергських сонат Ф.Е.Баха. Природно, всі фрагменти О.О.Александров грав напам'ять і можна лише шкодувати про відсутність в 70-і роки минулого сторіччя апаратури, придатної для якісного запису його виконання...⁴

Детальний аналіз нотного тексту як джерела інформації про загальні стилістичні закономірності даного напрямку в музиці, даного автора у певний період його творчості, і, нарешті, конкретного твору з усіма багатовекторними зв'язками з культурно-музичним контекстом епохи – такий аналіз ставав для Олександра Олександровича фундаментом майбутньої інтерпретації. Перш за все, мова йде про інтерпретацію як тлумачення, як категорію з царини герменевтики. Але саме тут і починалося головне диво Александрова-музиканта, Александрова-інтерпретатора. Логік, конструктор, що навчає учнів плекати свої

³ Показовий інтерес Олександра Олександровича до проблем тексту літературного. Його знання в царині лінгвістики, літературознавства, семіотики були вельми ґрунтовними. Дуже любив праці М.Бахтіна, цікавився дослідженнями російських структуралістів, цінував Ю.Лотмана. Щодо його музично-естетичного світогляду, найближче за все йому були, мабуть, дослідження феноменологічної школи.

⁴ На щастя, в останні роки педагогічної діяльності Олександра Олександровича на літніх курсах у Тамбові здійснювались регулярні відеозаписи його уроків, що зберегли для нас неповторний образ видатного музиканта.

музичні інтуїції, спираючись на детальні й точні знання, об'єктивіст, що захищає пріоритет композиторської волі над волею виконавця, виявляється, міг запропонувати і обґрунтувати, виходячи з тексту твору, стільки різних тлумачень авторської волі, скільки учнів над цим твором працювали! Певно, що всі ці варіанти були негайно втілені Олександром Олександровичем у гармонійних, цілісних, глибоких, а, головне, стилістично бездоганних інтерпретаціях виконавських. Варіантність тлумачень авторської волі визначалася, знову-таки, діалектичним світоглядом Олександра Олександровича: будь-яке музичне явище він бачив як єдність протиріч та акцентував різні його полюси в залежності від індивідуальності учня. Це багатопланове, багатоваріантне, об'ємне бачення композиторського тексту, звичайно, не мало нічого спільного з музичним релятивізмом. Олександр Олександрович ніколи не піддавав сумніву зонну природу інтерпретації авторського тексту і не дозволяв учням деформувати жодної з складових текстового «ядра», що визначає змістову сутність твору.[4]

Але, в той же час, спектр мінливих, варіантних засобів виразності залишався достатньо широким, аби зберегти виконавську свободу і творчу індивідуальність учня.

Робота Олександра Олександровича над музичним текстом включала в себе декілька рівнів. Окрім згаданого вище аналізу тексту, найретельніше відпрацьовувався фактурний рівень твору. Олександр Олександрович аналізував особливості музичної мови даного композитора і пропонував конкретні засоби її піаністичного втілення, акцентуючи увагу на артикуляції, інтонуванні музично-лексичних та синтаксичних структур – мотивів, фраз, особливостях організації музичного часу, побудови гармонічної вертикалі, диференціації фактурних шарів etc.[1] Більшість учнів Олександра Олександровича саме від нього вперше почули про ямбічність мислення Баха та Бетховена, про хореїчність – у Шопена та Моцарта, про роль принципу троїстості у фразуванні Ліста, про неокласичну артикуляцію у Дебюссі та багато іншого.

Методику роботи з фактурою О.О.Александров викладав детально протягом першого-другого року навчання. Звичайно, за півтора-два роки професійно-піаністичний рівень учня був уже достатній для самостійної фактурної роботи.

Поряд з фактурним рівнем йшла робота над характеристикою тематизму та драматургією. Робота на різних рівнях здійснювалась, як правило, не поетапно [3], а паралельно, просто на різних стадіях вивчення твору мінялася питома вага кожного з рівнів. Хочеться відзначити особливу увагу Олександра Олександровича до драматургії музичного твору. Александрову була притаманна симфонічність мислення, його диригентська іпостась являла себе і в фортепіанному класі. Як часто пластична виразність його диригентського жесту «ліпила» форму, безпомилково виявляючи всі головні драматургічні вузли, робила наочною та скульптурно виразною течію музичного часу!

Ставлення Олександра Олександровича до часових характеристик музичної тканини та до проблеми музичного часу в цілому заслуговує на окрему увагу. В невеликій статті неможливо дати навіть приблизне уявлення про те, наскільки глибоко і детально він займався цією проблемою, наскільки важливими були для нього всі часові аспекти інтерпретації, починаючи з визначення темпу, вибору одиниці пульсації і завершуючи найдрібнішими агогічними деталями виконання. Він міг прочитати двогодинну лекцію, присвячену особливостям виконання однієї ритмоінтонаційної формули, що зустрічається в різних стилях, у різних авторів!

Олександр Олександрович будував розгортання музичного процесу на базі взаємодії двох шарів часового потоку: озвученого та неозвученого [2]. Сама метрична пульсація в різних творах набувала якісних відмінностей: вона могла бути гострою, легкою, стрімкою чи важкою, в'язкою (наприклад, у Брамса), напружено-експресивною, пружною, «сталевою» або ірраціонально-гнучкою (відразу спадає на думку Шуман), але завжди, в будь-якому стилі музичний час був для Олександра Олександровича живою душею твору. Час та інтонація. Бо одне без іншого неможливе – так вважав Олександр Олександрович. Так він сам грав –

напрочуд ясно, натхненно і завжди шляхетно, інтонаційно-часова картина його виконання була надзвичайно, неперевершено досконалою.

Такою ж унікальною виявлялася й звукова палітра його гри. Величезна різноманітність засобів звукоутворення, що використовував Олександр Олександрович у виконавстві та викладанні, збагачувала звукові можливості рояля, доповнюючи їх оркестровими тембрами. В той же час звукові барви у Олександра Олександровича майже ніколи не ставали самоціллю (за винятком, можливо, музики імпресіоністів). Звук за Александровим – завжди складова інтонації, виразний змістовий елемент мовлення. Його гра могла бути графічною, скульптурною, але не була грою кольорових штрихів та плям, чуттєвим милуванням звуковою матерією як такою. З іншого боку, Олександр Олександровичу була притаманна глибока і детальна диференціація звукової палітри залежно від стилю даного автора. Спадає на думку яскравий приклад зіставлення двох ліричних тем – Шуберта та Ліста⁵ – майже ідентичних за структурою. Тему Шуберта Олександр Олександрович грав м'яким, матовим, «оксамитовим» *pianissimo*, натомість в темі Ліста аналогічний нюанс набував світлоносних барв та легкої вібрації.

Згадуючи про звучання рояля у Олександра Олександровича, неможливо оминати і проблему педалізації. Основною функцією педалі він вважав не колористичну, а синтаксичну (артикуляційну), особливо у творах старих майстрів. Це не заважало йому експериментувати з педаллю в романтичній та постромантичній музиці. Досконало володіючи всім обертоновим спектром фортепіанного звучання, Олександр Олександрович використовував надзвичайно цікаві методи побудови гармонічної вертикалі за допомогою педалі, отримуючи іноді досить сміливі міксти, завжди виправдані, проте, за змістом і незмінно бездоганні естетично. Музику віденських класиків він грав з «диригентською»⁶ педаллю, Баха педалізував досить скупко й непомітно, але безпедального виконання Баха і класики не любив, вважаючи його догматичним та сухим. Заслугою Олександра Олександровича можна вважати реабілітацію прямої педалі як виконавського прийому та особливу увагу до всіх випадків «ручної» педалі в нотному тексті. Так він називав поліфонічні елементи що вводить композитор заради обертонового збагачення вертикалі. Тобто, для здійснення, по суті, педальної функції. З великою повагою ставився Олександр Олександрович до педальних принципів Н.Голубовської, вважаючи себе її послідовником.

Вражала уяву піаністична досконалість гри О.О.Александрова. Маючи природний віртуозний хист, він змусив його слугувати принципу художньої доцільності. Його арсенал піаністичних прийомів видавався невичерпним, рухи були напрочуд економні і, в той же час, по-диригентському виразні й точні. Особливу увагу учнів Олександр Олександрович звертав на чутливість кінчиків пальців та їхній зв'язок з рештою апарата, свободу плечової зони, пластичність п'ястка та зап'ястка, вміння чергувати напруження з миттєвим розслабленням. Він невтомно повторював, що грати на роялі – легко, що процес виконавства має давати піаністу не тільки духовну радість від спілкування з музикою, але й фізичне задоволення від контакту з інструментом. Він був закоханий у рояль, ніколи не приймав від учнів жодних скарг на погану якість інструментів, завжди спонукав поставитись до рояля з довірою й любов'ю та...чекати на взаємність! І завжди мав рацію.

Всю піаністичну роботу Олександр Олександрович спрямовував на вирішення художніх завдань. Слух і чуття музики народжували піаністичний прийом, поза аудіомоторним контактом він не дозволяв створити жодного звуку. Між іншим, Олександр Олександрович не наполягав на вивченні гам і його учні здебільшого гам не грали. (Що, проте, не заважало їхньому піаністичному розвитку...)

⁵ Мова йде про середній розділ шубертівського Музичного моменту №2 As-dur та про побічну партію Сонати h-moll Ліста.

⁶ Термін, що звичайно використовував Олександр Олександрович.

Працюючи з учнем над аудіомоторною координацією, О.О.Александров іноді вдавався до цікавого методу, що нагадував принцип «фізичної дії» К.С.Станіславського. В тих випадках, коли учень не міг відчуті інтонаційну картину фактурного фрагмента, Олександр Олександрович використовував принцип зворотного зв'язку: обертав традиційну модель «чую-граю» і прохав спочатку відтворити піаністичний прийом, що допомагав отримати необхідне звучання, а останнє, в свою чергу, народжувало у свідомості учня потрібний інтонаційний образ.

Поставивши перед учнем завдання, Олександр Олександрович неодмінно наполягав на його реалізації безпосередньо в класі, на уроці, демонструючи надзвичайне терпіння і педагогічну винахідливість. При цьому ставлення до учня було сповнене поваги й розуміння. Лише в особливих випадках занедбаній «зіркової хвороби» учня Олександр Олександрович вдавався до хірургічного лікування скальпелем своєї іронії.

Одним з найтяжчих гріхів у класі Александра вважалася відсутність творчих намірів учня. Формальне виконання «букви закону», яким був для Александра Олександровича авторський текст, відкидалося ним безперечно, якщо «законослухняний» не вмів одухотворити музичну матерію. В таких випадках Олександр Олександрович просто відмовлявся займатись даним твором, аж поки учень не визначить і не проявить своє бачення, своє розуміння, своє ставлення до твору. Ескіз майбутньої інтерпретації учень мав запропонувати вже на першому уроці. Олександр Олександрович з незмінною увагою вислуховував перше виконання твору учнем, намагаючись, за його поясненням, збагнути задум учня, яким би він не був приблизним та розмитим на початковому етапі вивчення.

«У навчанні, перш за все, треба зачепитися за позитивне в грі учня», – такою була одна з головних педагогічних настанов Александра Олександровича. Ці виконавські надбання і досягнення учня він збирав по крихтах, виловлював з необробленої фактурної породи сирого музичного матеріалу і відразу відзначав. Формулював, пояснював, що саме вийшло добре і чому. Так він спонукав учня вчитися у самого себе! Чи треба казати, як це підіймало дух і допомагало сприймати спокійно будь-яку наступну критику! Власне кажучи, психологічний професіоналізм Александра Олександровича не поступався піаністичному. Його здатність до емпатії, діагностики музичних здібностей, прогностики їхнього розвитку іноді видавалася майже магічною. Його репертуарна політика, наприклад, спиралася на музичні вподобання учня, що завжди були передбачувані Александром Олександровичем з точністю, близькою до ясновидіння. В той же час, діалектичну антитезу він застосовував і у питанні вибору репертуару. Настанова: «Грай те, що любиш», -- доповнювалася протилежною: «Закохайся в те, що потрібно заграти». Останню формулу Олександр Олександрович вважав «найпрофесійнішою порадою».

Нарешті, на додаток до «магічної» теми, не можна не згадати й про еволюцію педагогічного стилю Александра Олександровича. В ранньому та середньому періодах своєї діяльності він практикував надзвичайно детальну роботу з учнем над усіма шарами фактури, всіма рівнями форми, поступове та неквапливе проростання ескізу інтерпретації подробицями, потім – поглиблення і зростання в масштабі всіх драматургічних рішень. Проте, в останні роки викладання Александра Олександровича ми спостерігали, як принцип економії, так ретельно дотримуваний ним у піанізмі, проникав і в його педагогічний стиль. Його зауваження і рекомендації учневі ставали лаконічнішими, менш прогнозованими та... магічними з огляду на їхню результативність.

На закінчення наведемо один з пізніх висловів Александра Олександровича, що стосувався проблеми економії педагогічного слова: «Найважливіше і найскладніше в педагогіці – НЕ сказати...»

Цією гіпократовою заповіддю, що втілює любов Александра Олександровича до музики та учня, ми й завершуємо наш нарис про цього надзвичайного Музиканта і Вчителя.

Література

1. **Александров А.** Музыкальная риторика и некоторые ритмоартикуляционные особенности сочинений И.С.Баха // Музыкальная риторика и фортепианное искусство: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1989.
2. **Аркадьев М.** Временные структуры новоевропейской музыки (Опыт феноменологического исследования). - Изд. 2-е. – М.: «Библос», 1992.
3. **Коган Г.** Работа пианиста. - М., 1979.
4. **Либерман Е.** Творческая работа пианиста с авторским текстом. - М., 1988.

УДК 786.1(44)(092)''16/17''

Щербак О.Д., Лисіна Н.І.

ЕВОЛЮЦІЯ КЛАВІРНОГО МИСТЕЦТВА XVII – XVIII ст. У ТВОРЧОСТІ ФРАНЦУЗЬКИХ КЛАВЕСИНИСТІВ

Стаття посвящена розвитку клавирного искусства во Франции, его взаимосвязям с лютневим и органним исполнительством. В ней дана характеристика творчества наиболее известных его представителей по персоналиям, объединенным в определенные периоды.

Ключевые слова: клавирное искусство, музыка классицизма и рококо, композитор-исполнитель.

Період XVII – XVIII вв. був одним з найвизначніших і блискучих часів в історії мистецтва взагалі і французького музичного мистецтва зокрема. П'єси Мольєра і басні Лафонтена, живопис Ватто, Буше і згодом Давида, твори Руссо, Дідро, Лабрюйєра, Монтеск'є, Буало, Вольтєра, опери Люллі, інструментальна музика Купєрена і Рамо, пізніше комедії і мемуари Бомарше несли на собі відбиток деградації королівської влади, наскрізної корумпованості урядовців і нездатності керування державою; в той же час вони передбачали наступний розквіт класичного мистецтва, а згодом і високий злет романтичних мрій та фантазій. Без Купєрена не було б Й.С.Баха, Бєтховєна, Ліста, Сен-Санса, Брамса; без Ж.Рамо не відбулася би творчість Й.Гайдна, В.Моцарта, Ф.Шопєна, М.Равєля.

В історії французької музики XVII сторіччя відзначєне вражаючою кульмінацією. Панує впевненість у тому, що людина може до всього дійти власним розумом, «проникнути своєю думкою незбагненні світи»; просвіта, логіка мислення, діалектичність пізнання світу через аналіз його явищ – все це стало базою реалістичного класичного мистецтва. «Будемо вчитись добре мислити: оце головний принцип моралі», – закликав Блєз Паскаль. В державі зростає відсоток міського населєння, основну частину якого складають міщани, які широко залучають до свого побуту музичне мистецтво. Епоха бароко мала свій улюблений інструмент – орган. Офіційне місце його в церковному ритуалі поріднювало цей інструмент з барочними формами і жанрами духовної музики. Разом з тим на розвиток музичної культури країни великий вплив мало музичне оздоблення світського життя аристократії, особливо королівського двору.

У Франції найзначніші явища музичного мистецтва припадають на другу половину XVII сторіччя, коли складається національний жанр оперного спектаклю (у творчості Люллі) та розквітають малі інструментальні форми. Вже цілком чітко визначаються певні риси французької національної школи – з її увагою до слова у поетичних текстах, речитативним складом мелодики, тяжінням до танцювальних ритмів, колористичністю фактури, вишуканою довершеністю форми.

Серед музичних інструментів особливе місце займає лютня. Завезєна зі сходу до Іспанії під час арабського панування, лютня мала назву «le udd», або «a l'ud». Вона стала у французькому музичному побуті XVII ст. найулюбленішим інструментом домашнього музикування (3, с. 528), а також куртуазних салонів, виконуючи сольну і ансамблеву