

### *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 посвячена розвитку клавирного мистецтва во Франції, його взаємозв'язкам з лютневим і органним виконанням. В ній дана характеристика творчості найбільш відомих його представників за періодами, об'єднаними в певні періоди.*

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

Період XVII – XVIII вв. був одним з найважливіших 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, Лабрюєра, Монтеск'є, Буало, Вольтера, опери Люлі, інструментальна музика Куперена 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 Куперена не було б Й.С.Баха, Бетховена, Ліста, Сен-Санса, Брамса; без Ж.Рамо не відбулася би творчість Й.Гайдна, В.Моцарта, Ф.Шопена, М.Равеля.

В історії французької музики XVII сторіччя відзначене 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 Блез Паскаль. В державі зростає відсоток міського населення, 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 найважливіші явища музичного мистецтва припадають на другу половину XVII сторіччя, коли складається національний жанр оперного спектаклю (у творчості Люлі) 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. Завезена 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

функцію, акомпануючи голосу (серенади, романси), віолі, скрипці (дуети, тріо) та ін. Якщо в XVI ст. лютністами у Франції були здебільшого іноземці (Якуб Рейс, Джон Доулі), то на початок XVII ст. формуються національні кадри – маєстро Рене Мезанжо, Франсуа Шансі, знана ліонська сім'я Готьє. Середина XVII ст. – це найвищий розквіт паризької школи на чолі з відомим віртуозом Дені Готьє (1603-1672), який у своїх танцювальних п'єсах притримувався сюїтної композиції: 1) прелюдія, 2) алеманда (або павана), 3) куранта з «дублями», 4) сарабанда, 5) жига. В 1673 році було видано збірку «Пьєси для лютні в різних ладах» Жака Галло-молодшого (1640-1700), тонкого майстра лютневого виконавства, поета ліричних настроїв, що вмів грати в тональностях з багатьма знаками, підкреслених незвичними сміливими гармоніями, пафосними мелодіями декламаційного складу, які було важко виконувати на щипковому інструменті. Останній французький лютніст того часу Шарль Мутон (1626-1699 чи 1700) був майстром поетично-зображальної мініатюри, що мала великий вплив на майбутнє клавесинне мистецтво. З того часу лютня поволі поступається місцем гітарі, мандоліні, а на концертній естраді – клавесину.

Музика французького класицизму відрізнялась пануванням гомофонно-гармонічного складу, але орган не втрачав свого значення як поліфонічний інструмент. Його дві мануалі (клавіатури), педалі, регістри створювали найкращі можливості для різнобарвного виконання саме багатоголосся. Першозасновником французького органного мистецтва вважається Жан Тітлуз (1563-1633), органіст Руанського собору. Він залишив нам доробок з теоретичних праць, які стали основоположними для французької органної школи. Вже з другої половини XVII ст. в органну музику починають проникати елементи і прийоми гомофонно-гармонічного стилю. Вплив світських імпульсів в органному мистецтві був пов'язаний з майстерністю видатних віртуозів-клавесиністів і композиторів – Луї Куперена (1626-1661), першого з сім'ї видатних французьких клавіристів; Гійома Габрієля Нівера (1631-1714), композитора, виконавця, теоретика музики; Ніколя Антуана Лебега (1630-1702). Треба зазначити, що майже до початку панування в клавірному мистецтві фортепіано, на органі й клавесині грали одні і ті ж музиканти – ті ж самі віртуози, ті ж самі композитори, що писали твори, які можна було грати на будь-якому клавірному інструменті. Існували навіть школи, що поєднували майстрів-виконавців і композиторів певного рівня.

Найвищим досягненням цього періоду є творчість Франсуа Куперена-молодшого (1668-1732) та Ніколя де Грінї (1672-1703), єдину опубліковану збірку якого власноруч переписав для себе Й.С.Бах. Останніми славетними майстрами органного мистецтва були знаменитий дрезденський віртуоз Луї Маршан (1669-1732) та придворний музикант короля Людовіка XIV Луї Ніколя Клерамбо (1676-1749), який будучи музичним керівником ліцею шляхетних дівчат написав та видав понад 30 кантат, сонати для скрипки, збірки п'єс для органа і клавесина. Але мистецтво цих митців привертало увагу скоріше розкошами оздоблення та ефектами фактури, ніж багатством тематичного розвитку. Після них орган у Франції остаточно поступається клавесину, зберігаючи за собою першість лише в церковному ритуалі.

Історія піднесення клавесину – це закономірний процес переходу різних стилістичних напрямів: класицизму, бароко, рококо. Не випадково зірка клавесинного мистецтва сходить саме в той час, коли лютнева і органна культура наближаються до свого занепаду. (5, с.47-66). Клавесин для свого часу мав чудові якості. Сріблясті дзвінки тембри верхніх регістрів привабливо сполучались і підтримувались басовими «напливами», що створювало своєрідний колорит колокольних передзвонів з багатьма переходами нюансів. Після інтимної, делікатної лютні та величності, благочесності органу з його пафосною патетикою й екстатичними злетами бісерно-розбірлива гра (jeu perle) на цьому інструменті надавали ефекту сяючої легкості. Клавесин мав багато переваг перед іншими інструментами того часу, але чи не найціннішим в ньому була можливість конкретної точної гри, коли кожна нота відокремлена від інших і в той же час гармонійно сполучається з ними; «перлинна гра» з її чіткістю і розбірливістю звуковидобування майже на 200 років стала провідним сенсом клавірного виконавства, захопивши й початкові стадії розвитку фортепіанного мистецтва до

епохи Бетховена, який починав навчатися на роялі саме в такий спосіб. Віртуозиклавісисти створили багато видатних клавірних творів, що виконуються й досі; вони увійшли до скарбниці світової класики музичного мистецтва.

Французька клавірна музика не має такого тісного зв'язку з поліфонією середньовіччя як музика англійських вірджиналістів. На французьких клавісіністів більший вплив мало дуже розвинене на той час танцювальне мистецтво. Особливістю танців є чітка ритміка, ясне і точне формоутворення, певна кількість тактів для кожного елементу. Тому з часом окремі танці стали застосовувати в сюїтах, упорядковуючи їх номери за тональностями і характером (французька сюїта мала назву «ordre» - «порядок»).

В клавісінних сюїтах ці танці позбулися первісної свіжості аутентичних варіантів і проявилися в новій художній якості – професійній творчості, відображуючи стилістику епохи, індивідуальність автора, своєрідність інструменту. В цих танцях, закріплених за кожним номером, у поважних танцювальних рухах відверто прослідковується вплив класицизму і, перш за все, балетів Люллі. Деякі з цих сюїтних номерів звучать як справжні entrees (балетні «виходи»). Разом з тим в їх композиційній будові вже досить чітко проявляється структурний принцип сюїтності, тобто один номер наслідує попередній.

Перша збірка п'єс для органа і клавіра вийшла в Парижі ще в 1530 році, але фундатором французької клавісінної музики вважається Ж.Шамбоньєр.

Зазвичай розрізняють чотири періоди і відповідно чотири етапні школи французької клавісінної майстерності:

До першого етапу належить творчість **Жака Шамбоньєра** (1601-1672), що походив із знаної сім'ї лютністів, був придворним клавісіністом і танцівником королівського балету під час правління королів Людовіка XIII і Людовіка XIV. Його клавісінні сюїти складаються з танцювальних номерів, створених під впливом балетів Ж.Б.Люллі. Їх мелодика малорухлива і має невелику кількість прикрас (характерне оздоблення, що ніби обгортає мелодичну ноту з обох боків – групето – було вперше записано в нотах позначкою саме Шамбоньєром). Чіткі, рельєфні ритми наче графічно викарбовані в остинатно повторених метричних фігурах. Не дуже яскраві кульмінації тим не менше акцентують увагу на кадансах своєю повнозвучною фактурою, підсилюючи низькі і середні регістри.

Другий етап відкриває творчість **Ніколя Антуана Лебега** (1631-1702). Композитор вводить до класичної сюїти нові номери – чакони, арії, а також вольти, модуляції в близькій тональності, нові гармонії, хроматичні ходи (за життя вийшли 3 збірки його органних творів та збірка клавісінних п'єс). Другий композитор **Жан Анрі д'Англебер** (1628-1691) розвиває основи галантного стилю і впроваджує елементи театру з його національними піснями і танцями. Особливої популярності набула сім'я музикантів Куперен. Серед них найбільш відомі **Шарль** (1638-1679), органіст і клавісініст, **Франсуа-старший** (1630-1708), органіст, клавісініст, педагог та **Луї** (1626-1661), що видав близько 100 п'єс для клавіра. В цих творах він намагався відійти від поліфонічної суворості раннього клавісінізму: писав прелюдії, зробив внесок у розвиток форми рондо, придумав оригінальний спосіб нотації, т. з. «вільної», коли всі ноти записуються як цілі, а фразування та інші виконавські позначки висвітлюються багатьма витонченими лініями. Всі ці музиканти (кожен у своїй манері) розвивають виконавські та композиційні ідеї Шамбоньєра, дотримуючись класичної стилістики, пом'якшуючи і розквітчуючи саму манеру гри на клавісіні.

На третій етап припадає діяльність Франсуа Куперена-молодшого (Grand) і Жана Філіпа Рамо, творчість яких стала найвеличним надбанням, кульмінаційною вершиною французької клавірної школи, її «золотою» добою. Обидва ці видатні музиканти, окрім виконавської, композиторської і педагогічної діяльності, залишили нам у спадок теоретичні методичні твори, що не втратили своєї актуальності дотепер.

**Франсуа Куперена-молодшого** (1668-1733) сучасники називали Великим (le Grand). Саме в сфері клавісінного мистецтва він розкрив свій талант як глибокий, багатогранний і могутній митець. Спробуючи віднести його творчий доробок до якогось одного стилістичного напрямку ми розуміємо, що це неможливо. Як і кожен великий музикант, він

не може обмежитися рамками якогось одного стилю. Композитор більший навіть за свій час, і тому ми слухаємо його музику та отримуємо від неї насолоду майже через 300 років. Е. Бюккен в своїй книзі «Музика епохи рококо і класицизму» дає таку характеристику його творчості: «Те нове, що надано французькими клавесиністами, накладає свій відбиток на весь перехідний час і виявляє свою найсильнішу реалістичну сутність, успадковану, як і багато інших технічних властивостей, клавесиністами від більш старої лютневої музики. Її галантне мистецтво зображальності перебудовується Купереном і його послідовниками в мистецтво, що достеменно відображає зовнішнє і внутрішнє життя тогочасного модного світу» (2, с.34).

Класицизм був великим французьким мистецтвом для свого часу, його девіз: «величність, ясність, порядок». Згодом ці принципи при втіленні були абсолютизовані; вони, як це завжди буває, перебрали міру, особливо, що стосується «порядку», – його стало занадто багато. Люди втомилися мислити в запропонованих схемах, створювати виключно величне мистецтво. І знову будь-яка надмірна дія викликала зворотню протидію. Класицизм як мистецтво величезної і красивої гіперболи дозволяв естетично узагальнювати лише велике. На противагу йому виникла потреба полярного прагнення – мистецька фантазія повернулася до маленького, дрібного і навіть найменшого, до естетизації найдрібніших деталей. К.Розеншільд підкреслює, що у часи Луї XIV поклонялися палацам (Пале-Рояль, Версаль, Тріанон), а вже за часів правління Луї XV предметом культу ставала... табакерка!

У творчості Куперена ми знаходимо симптоми розкладання сюїти. Хоча формально автор ще об'єднує свої п'єси в цикли, але органічного зв'язку між окремими частинами сюїти вже немає. Виключення ми знаходимо лише там, де п'єси поєднуються в цикли за допомогою єдиного програмного задуму. Наприклад, сюїта «Юні роки» складається з п'єс: «Народження музи», «Дитинство», «Дівчинка-підліток», «Принади або Привабливість», а сюїта «Доміно» утворює цикл з 12 п'єс, що малюють карнавальні маски. В подібних творах автор втілює свої пошуки в галузі музичної мініатюри, відворюючи в музичних номерах різноманітні почуття і настрої.

Образна конкретність творів присутня у Куперена завжди, від перших клавесинних п'єс, що побачили світ в 1707 р. (всього видано понад 250 п'єс), і закінчуючи останніми, що вийшли за три роки до смерті автора у 1730 році. Сам композитор написав у передмові до першої своєї клавесинної збірки: «При створенні всіх цих п'єс я завжди мав на увазі певний сюжет, який мені підказували різні обставини. Назви моїх п'єс відповідають моїм думкам, ідеям (idees). Мене, я сподіваюсь, звільнять від тлумачень і пояснень.» Класифікацію клавесинних п'єс Куперена намагались зробити багато разів. Одні зводили все різноманіття його творів до традиційних танців (в стилі французького балету, або в манері народних італійських танців), інші - до пасторалей або популярних мелодій міського фольклору, треті – до п'єс лютневої традиції. Але всі п'єси, які згруповані у 18 сюїт (ordres) і надруковані в 4 зошитах, мають певні принципи, яких дотримувався автор: тональна єдність, відсутність повільної прелюдії (всупереч лютневим сюїтам), завершення циклу поліфонізованою жигою, контрастність суміжних п'єс, орнаментування старої танцювальної сюїти поетичними зображальними мініатюрами.

Важливим кроком для майбутнього розвитку інструментального мистецтва є створення Купереном контрасту всередині форми кожної окремої п'єси. І нехай ця контрастність ще лишається на рівні «заспів – приспів», але перші кроки до форми «фондо» віденських класиків і циклічності сонати вже було зроблено саме Купереном.

Його високохудожні мініатюри закарбовують чисельні портрети (сам він так їх і називав) сучасників і особливо сучасниць. Це своєрідні музичні аналогії «Характерів» Ж.Лабрюєра. Іноді їх герої названі іменами, але частіше назви йдуть від характерних ознак або настроїв: «la laborieuse» (старанна), «la tenebreuse» (замислена), «la favorite» (улюблена), «l'unique» (унікальна). Поетичністю, витонченістю відрізняються його ліричні пейзажі: «Народження лілей», «Пташки щебечуть», «Бджілки», - все сповнене світла, дотепної спостережливості, закоханості у природу. Неперевершений зображальний талант Куперена

мав великий вплив на фортепіанне мистецтво наступних віків – романтизму (Р.Шуман, Ф.Ліст, К.Сен-Санс), імпресіонізму – К.Дебюссі («Дзеркала»), М.Равель («Образи»), у ХХ ст. – творчості С.Прокоф'єва, І.Стравинського, О.Мессіана.

Теорія клавесинної гри, розроблена і викладена композитором в трактаті «Мистецтво гри на клавирі» (1716), спрямована на досягнення високої художньої досконалості. Він зазначає, що музичні твори мають виконуватися «у відповідності з їх сенсом (змістом)». Виразність, якої домагається від своїх учнів Куперен, пов'язана з ідеалами переважно гри ніжної, делікатної: «Я набагато більше люблю те, що зворушує мене, ніж те, що мене вражає» (4, с. 78). Гарне виконання більше залежить від гнучкості і повної свободи пальців, ніж від їх сили. Його гасло: «Навчайтесь мислити руками!». Найкраще торкання клавирів (туше) досягається, коли пальці, знаходячись на одному рівні з рукою (кисть і лікоть), літають над клавіатурою.

Одночасно з Й.С.Бахом Куперен всебічно розвивав техніку першого (великого) пальця, використовуючи підкладання (замість попереднього перекладення), особливо при виконанні арпеджіо. Дуже важливого значення автор надавав вмінню грати мелізми, – розбірливі, легкі, з супроводом на першій ноті, але завжди залежні від контексту. Він також обґрунтував необхідність ранніх занять на інструменті для дітей (починати треба в 6-7 років). Окрім дидактичного принципу наочності (педагогічного показу на клавіатурі) він увів принципи ступеневої поступовості, надійності і міцності навчання. Куперен запропонував також систему попередніх вправ для досягнення легкості, елегантності і вишуканості виконання.

Якщо творчість Куперена була кульмінаційним піком французької клавесинної школи, то її завершальною вершиною стали клавирні твори Рамо. Його спадщина для клавесина – це лише 62 твори, що суттєво відрізняються від куперенівських. Стихією Рамо був музичний театр, його клавесинні п'єси народжувалися в театрі, рано чи пізно поверталися до театру і завжди несли на собі відлуння, відблиск театральності. За багатством музично-театральних зв'язків його можна співставити лише з Генделем.

**Жан Філіп Рамо** (1683-1764) був композитором, скрипалем, органістом, клавесиністом, видатним теоретиком, автором теорії про гармонію. Наслідуючи Декарта, він вважав музику наукою, органічно спорідненою з геометрією, подібною до тривимірної геометричної фігури, всі грані якої взаємно пов'язані. Тому віднімання чи додавання якоїсь з них руйнує цілісність самого твору, побудованого на специфічно музичних закономірностях структури. Окрім структури і композиції сюїтного циклу клавесинні сюїти Рамо відрізняється від усіх інших контрастністю самого тематизму, що тяжіє до сонатного (сонатні риси в «la roule», «les trios mains») або навіть рондо-сонати («циклопи»).

Фактура творів Рамо відходить від ювелірної витонченості творів Куперена, вона менш клавесинна, а в багатьох випадках випереджає фортепіанну, особливо за діапазоном і динамікою (наприклад, в п'єсі «Солонські простаки»). Аплікатура нагадує майбутню фортепіанну: міцна, майже ударна техніка звуковидобування, постава руки пов'язана з підкладанням 1-го пальця та його постійним застосуванням навіть на чорних клавиріях. Не випадково у другому зошиті його клавесинних п'єс як додаток подано «Нову методику пальцевої механіки». В ньому Рамо зазначає: «Гасмниця віртуозності міститься в пальцевому механізмі. Розвиток його гнучкості має йти через вправи для системи групових м'язів – єдиному шляху досягнення вершин артистизму».

Проте, в клавирних творах Рамо маємо широкий діапазон тематичної образності – від ліричної трагедії до клавесинної мініатюри «медальону» (5, с. 213). «Найвеличніший музичний геній, якого будь-коли народжувала Франція!», - сказав про нього Каміль Сен-Санс на ювілейних святах. І дійсно, музика Рамо (перш за все клавирна) не сходить з концертної естради протягом майже 300 років. Наприклад, «Солонські простаки» (рондо D-dur з сюїти d-moll №3) виконував на „біс” у своїх фортепіанних концертах К.Сен-Санс. Баркарольна «Венеціанка» A-dur і велична «Сарабанда» теж з сюїти № 1 неодноразово звучала в концертах Л.Годовського. Згодом він зробив їх транскрипції для свого циклу

«Ренесанс». В п'єсі «Енгармоніка» (з сюїти №5), яку сьогодні можна почути на обов'язкових прослуховуваннях фортепіанних конкурсів, незвично сміливо і гарно звучать енгармонічні модуляції в обох відомих тоді, але дуже рідких різновидах: через енгармонізм домінантсептакорда та зменшеного септакорду, що привертає увагу надзвичайною пластикою і терпкістю гармоній.

В музиці кінця ХІХ – початку ХХ ст., з її гострою цікавістю до старовинних танців, композитори-піаністи використовують улюблений Рамо кумедний французький *rigaudon* (можливий переклад з латини як «веселий сміх»), наприклад, Е.Гріг – в сюїті «Із часів Хольберга», Л. Годовський в сюїті «Ренесанс» робить фортепіанну транскрипцію Е-dur'ного рігодона Рамо, майстерно відтворений рігодон М.Равелем в «Гробниці Куперена». Всесвітньою популярністю користуються серед сучасних піаністів такі клавесинні п'єси Рамо, як «Переклик пташок», «Тамбурін», «Селянка». Ці твори зазвучали на великій естраді і завдяки К.Сен-Сансу, а згодом А.Г.Рубінштейн виконав їх у своїх «Історичних концертах». Фортепіанну редакцію творів Рамо також зробив К.Сен-Санс (1895-1918).

Навіть у педагогічному репертуарі (переважно середньої і вищої освіти) ми з усієї клавірно-клавесинної спадщини знаходимо передусім п'єси Рамо, наприклад, його славетний Гавот з варіаціями *a-moll*, що так неперевершено грали Г.Єсіпова, Ф.Бузоні, Й.Гофман, Р.Казадзюс, О.Александров.

Четвертий, завершальний етап французької клавірної школи утворює творчість таких митців: Жак Дюфлі і Жан Шобер, що належать вже скоріше до епохи бароко, були талановитими і тонкими музикантами, їх музика своєю щирістю та привабливістю ще й сьогодні бере в полон і причаровує слухачів. Всі вони є останніми представниками класичної клавесинної школи, її «золотого» періоду, який, однак, невпинно наближався до своєї нисхідної фази, до епохи застою, а тоді недалеко й до революції, яка знесла всі попередні надбання в мистецтві, щоб народити нові. **Жан Франсуа Дандріє (д'Андрійє)** (1682-1738) служив органістом у паризьких церквах, а з 1721 р. – ще й у Королівській капелі. Відомі три збірки його клавесинних п'єс та збірка творів для органу. Композитор також створив багато різдвяних пісень і творів для скрипки та інструментальних ансамблів з клавіром.

**Луї Клод д'Акен** (1694-1772) майже все життя служив органістом в різних соборах, зокрема, в Соборі Нотр-Дам де Парі. Він був блискучим імпровізатором, його гру визначала неабияка віртуозність. Автор багатьох кантат, мес, різдвяних пісень для органа. Серед його інструментальних п'єс для клавесина (написаних переважно в стилі рококо) найбільш відома «Зозуля», яка й зараз входить до концертного репертуару сучасних піаністів і має багато записів, зокрема С.Рахманінова.

**Жак Дюфлі** (1715-1789), композитор, органіст, ушлавлений клавесиніст і педагог. Він видав 4 збірки клавесинних творів (*Pieces de clavecin*), кожна з яких об'єднує програмні п'єси і традиційні танці: «*la Victoire*» («перемога»), «*la Felix*» («щастя»), і поруч менует, гавот. 3-я збірка – це твори для клавесина і скрипки. Його п'єси мають здебільшого танцювальний характер. Вони й сьогодні приваблюють своєю витонченістю, елегантністю. Дюфлі був наближений до енциклопедистів, написав серію статей про музику для Енциклопедії. Особливо дружні стосунки пов'язували його з Ж.Ж.Руссо (йому він надавав консультації з музичних питань). Всі ці чотири збірки були записані на декількох дисках у 1998 р. (близько 4 годин музики) сучасними музикантами Яніком Гайярдом і Ріо Теракадо.

Таким чином, клавесинна музика Франції ще спадково пов'язана з культурою лютні та органом, але вона більш лірична за змістом, виразна і сильна за мелодикою, розбірлива, чітка і розвинена за фактурою, що і відіграло значну роль у її ствердженні.

Молоді музиканти і знані виконавці сьогодні постійно включають у свій концертний репертуар п'єси для клавесину і записують їх на диски. Таким чином, твори французьких клавесиністів продовжують своє життя через віки, в репертуарі сучасних піаністів – С.Франсуа, Ж.Циффра, Ф.Тіольє та багато інших.

### *Література*

1. *Алексеев А.* История фортепианного искусства. - М.: Музыка, 1988. - Ч. I.
2. *Бюккен Е.* Музыка эпохи рококо и классицизма. - М., 1934.
3. *Ливанова Т.* Музыка для клавира от английских вёрджинелистов к Франсуа Куперену Великому. - В кн.: История зарубежной музыки до 1789 года. - В 2-х т. - Т.1. - М.: Музыка, 1983. - С. 513-541.
4. *Мильштейн Я.* Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат. - В кн.: Франсуа Куперен. Искусство игры на клавесине. - М., 1973. - С. 76-1184.
5. *Розеншильд К.* Музыка во Франции XVII-XVIII вв. - М.: Музыка, 1979.

УДК 37.016:78(4-15)

*Сверлюк Я.В.*

## **З ІСТОРІЇ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ**

*В статтє рассматриваются истоки музыкального образования в Западной Европе. Показана взаимосвязь общественного развития, философской мысли и музыкального искусства, его трансформация в различные исторические формации.*

Освіта є одним з найважливіших засобів збереження і передачі від покоління до покоління, від учителя до учня накопичених знань, практичних умінь і навичок, соціального досвіду, підготовки молоді до активного життя, основною передумовою подальшого розвитку цивілізації, нових досягнень в усіх сферах людського буття, у тому числі і в музичному мистецтві.

Музична освіта завжди була тісно зв'язана з особливостями історичного розвитку суспільства, пануючими світоглядними позиціями і науково-теоретичними концепціями, з станом розвитку музично-виконавської практики. Вона зароджувалася разом з музикою і своїм корінням сягає глибин доісторичних віків, коли перший, навіть незначний досвід однієї людини ставав знанням іншої людини. У процесі розвитку давніх цивілізацій, становлення філософського споглядання дійсності музика стає розділом науки, об'єктом теоретичного дослідження і пояснення. У цей же час виникають перші думки і настанови щодо навчання музичному мистецтву.

У пропонованій статті немає можливості виокремлено розглядати найдавнішу музику, перші трактати античні теорії. Особливості космологічного і етичного тлумачення музики та їх взаємозв'язку за допомогою категорії числа, ґрунтування теорії на міфологічному розумінні дійсності, основи вчення про музику піфагорійців – Платона, Аристотеля, Арістоксена, філософів періоду еллінізму та ін. Вони достатньо висвітлені світовою і вітчизняною наукою. Тому виокремлюються лише деякі вузлові питання наукових концепцій, які визначали у свій час особливості музичної освіти, її сутність, спрямування і зміст на певних етапах історичного розвитку.

Відомо, що в Древній Греції функціонували школи, в яких навчалися діти „вільних людей”. У цих школах поряд з іншими дисциплінами вивчалась і музика. Спрямування і зміст цього навчання виявляються в її науковому осмисленні як реальної сутності (з урахуванням існуючої в той час невіддільності музики від інших мистецтв і наук), у тій ролі, яка їй відводилася в життєдіяльності держави, вихованні громадян, у розумінні її спроможностей щодо впливу на духовно-емоційний світ людини. Тому ключ до розуміння сутності музичної освіти необхідно передусім шукати в працях античних мислителів – основоположників філософського пізнання навколишнього світу, явищ природи і суспільного життя. Зокрема, в умовах функціонування общинно-родової і рабовласницької суспільно-історичних формацій музика розглядалася в тісному зв'язку з практикою суспільного життя в усіх його виявах (релігія, мораль, державний устрій, наука тощо). У цей час формується розуміння музики як способу впливу на психічний і фізичний стан людини, виявляється її суспільно-виховне значення і роль в усвідомленні космосу, виникають перші