

РОЗКВІТ ФРАНЦУЗЬКОЇ КЛАВІРНОЇ ШКОЛИ

Статья рассматривает становление и расцвет французского клавирного искусства, профессиональные школы исполнителей и композиторов, их виднейших представителей, повлиявших на развитие музыкального искусства Европы.

Ключевые слова: *клавишные инструменты (орган, клавесин), стили и жанры клавирной музыки, персонал и выдающихся органистов и клавесинистов, педагогика и исполнительство французской клавирной школы.*

Theartic lereveals the formationandprime of the French clavie art, professional schools of performers and composers, the most famous representatives who influenced the development of musical art of Europe.

Keywords: *keyboard instruments (organ, harpsichord), styles and genres of clavie music, personalities of outstanding organists and clavecinists, pedagogy and performance of French clavie school.*

Становлення стилістики клавірної музики протікає спочатку в засвоєнні, а згодом у поступовому подоланні традицій органної та лютневої музики. Виникнення найпростішого репертуару для клавикорду (клавесину) відносять до XIII-XVI, але самостійного значення клавірної музики тоді не мала, про особливі прийоми її композиції і виконання музиканти ще не замислювалися. Стилю клавірної музики як такої сучасники не відчували майже до кінця XVI ст., коли вона отримала самостійність і стала суто світською галузю. Композиційні жанри клавірної музики запозичувала з органної та лютневої літератури. Зв'язок з органними жанрами виявлявся у використанні великих форм (фантазії, токати, ричеркару), які у XVII ст. ще утворювали основу клавірних творів. Репертуар лютневої музики безпосередньо успадкований клавесинистом. Клавір в процесі свого існування і вдосконалення став інструментом універсальним, поступово витіснив лютню з концертного та камерного музикування, а також посунув її в домашньому вжитку і навчанні, що найбільш важливо для майбутнього.

Французьку творчу школу клавесиністів відрізняють цілісність її нового стилю, витонченість письма, послідовність еволюції. Музика клавесиністів виникла в аристократичному середовищі і призначалася для нього. Вона гармоніювала з духом аристократичної культури, звідки з'явилась витонченість оформлення тематичного матеріалу і велика кількість орнаментики, – найхарактерніші елементи аристократичного стилю. Різноманіття прикрас невіддільне від клавірних творів аж до раннього Бетховена. В музиці цінували витонченість, дотепність, вишуканість, легкість. Перевагу мали п'єси невеликих масштабів – мініатюри. До великих форм, варіаційних циклів французькі клавесиністи зверталися рідше – вони тяжіли до сюїт, складених з танцювальних та програмних п'єс. Сюїти французьких клавесиністів, на відміну від німецьких, складаються майже виключно з танцювальних номерів, але будуються вільніше. Вони зрідка спираються на строгу послідовність (алеманда – куранта – сарабанда – жига); склад може бути будь-яким, часом несподіваним, а більшість п'єс, маючи поетичні назви, розкриває задум автора.

Подальший шлях клавесинної школи, що призвів до Франсуа Куперена Великого, пов'язаний з іменами Делаланда, д'Англебера і Лебега, а також Луї Маршана, Гаспарале Ру та інших музикантів, які перейшли з XVII у XVIII століття. Їх творчими зусиллями формується сюїта, яка, однак, ще не набуває стійких форм. Початковими частинами її стають у д'Англебера і Лебега алеманда і куранта; завершується сюїта або новими модними гавотом, менуетом, або старовинними гальярдою і пасакальєю після жиги [5, 524]. Майбутнє покаже, що французька школа тяжіє швидше до вільного ряду мініатюр як свого роду концертної програми, ніж до кристалізації певного типу сюїти з її опорними танцями.

Одним з найвідоміших музикантів епохи Людовика XIV був знаменитий представник Версальської школи **Мішель Рішар Делаланд** \ Michel Richardde Lalande (1657-1726) -

композитор, органіст, диригент, педагог був сучасником Ж.Б. Люллі та Ф. Куперена. З 15-ти років Делаланд співав у Королівській капелі хлопчиків в Парижі. Після ломки голосу став органістом, грає у паризьких соборах, складав музику для шкільних драм. Король йому доручив музичні заняття з принцесами; у 1683 році він отримав місце інтенданта Королівської капели \ Chapel royal, а з 1704 році фактично керував нею до своєї смерті. Делаланд також виступав експертом як органіст і клавесиніст.

Творча спадщина Делаланда досить велика. Він автор понад 80 мотетів, циклу т. зв. "темних заутренів \ leçons de ténèbres", близько 20 дивертисментів і балетів, а також різдвяних симфоній і оркестрових сюїт, відомих як "Симфонії для вечерь короля \ Simphonies pour les Soupers du Roy". У стилістиці ранніх творів Делаланд дотримується французького бароко, у пізніших з'являються італійські прикраси і він приділяє увагу контрапункту. Ці твори передумовили появу кантат Баха, "Музику на воді" та ораторії Генделя.

На початку ХУІІІ ст. у Парижі працював клавесиніст **Гаспар Ле Ру** \ Gaspard Le Roux (1660-1707). Мало відомо про його життя: існує тільки згадка в списку паризьких професорів та колекція клавесинних творів, яка є однією з вершин клавірної музики, збагачуючи традиції від д'Англебера до Куперена.

У 1705 році Ле Ру опублікував збірку з 7 сюїт для клавесина, у передмові він зазначає, що п'єси можна виконувати і на інших інструментах з bass continuo; також їх можливо грати на 2х чи 3х клавесинах. [6]. Дослідники завжди відзначають схожість жиги А dur Ле Ру і прелюдії з англійської сюїти А dur Й.С. Баха. Ця п'єса могла бути запозичена прямо з Ле Ру, а можливо – із збірки Шарля Дьєупара \ Charles Dieupart, французького музиканта, який жив у Лондоні.

У ХVІІ ст. музика для клавіру пов'язана переважно з жанром сюїти, як би її не розуміли композитори різних країн. Це означає, що кожна п'єса залишається, переважно невеликою, витриманою в одному русі, характерною за ознаками цього танцювального руху. Посилюється тяга до різноманіття, до співставлення і навіть можливого контрасту образів, вираженого спочатку у їх сюїтному чергуванні. У процесі еволюції клавірної сюїти важливими стали програмні тенденції, що допомогли розширити коло виражальних засобів, вийти за динамічні рамки танців.

По-різному це робили французькі клавесиністи так Пахельбель не тяжів до програмності і не намагався подолати танцювальності сюїти, а поруч з ним Кунау поєднував сюїтну композицію з програмністю циклічних сонат. Програмність в інструментальних жанрах приваблювала Телемана, Георга Муффата, його сина Теофіля (менше Й. С. Баха) та інших, які не обмежувалися клавірною музикою. Але програмність клавірних творів на межі ХVІІ-ХVІІІ століть залишалася переважно "фабульною" і була швидше "заголовком" [5, 526], оскільки образна характерність п'єси відкривалась в її назві і не передбачала словесно позначеного сюжету. Саме принципу характерності заголовків дотримувалися французькі клавесиністи, які утворили найвпливовішу творчу школу в Європі.

Після музикантів, що наслідували Шамбоньєру і Луї Куперену, нове покоління очолив **Франсуа Куперен Великий** \ François Couperin Le Grand (1668-1733), найбільший і найвідоміший композитор клавесинної школи, що склалася у ХVІІ столітті. Хоча творчий шлях Куперена охоплює і першу третину ХVІІІ ст., витоки його мистецтва невіддільні від художньої атмосфери і традицій минулого століття. Франсуа Куперен народився 10.XI.1668 у Парижі в родині органіста Шарля Куперена. Його здібності виявилися рано і першим учителем був батько. Далі його навчав придворний органіст Жак Дені Томлен \ Jacques Denis Thomelin, який став йому другим батьком.

З 1693 р. він працює при дворі як педагог, органіст придворної капели і камер-музикант (клавесиніст). Обов'язки були різноманітними: він виступав як органіст і клавесиніст, писав музичні твори, акомпанував співакам і давав уроки членам королівської сім'ї. У 1713 Куперен отримав від короля 20-річний привілей на друк і використав його для того аби видати першу книгу видати І книгу своїх клавесинних п'єс. Водночас він не залишав приватних уроків і зберігав посаду органіста у С-Жерве. Слава Куперена пов'язана з його заслугами клавіриста але він написав чимало творів для камерного ансамблю (концерти,

тріо-сонати);духовні твори– дві органні меси, мотети і т.зв. "Leçonsdes Ténèbres \ Нічні читання".

Усе життя Куперена пройшло в Парижі і Версалі. Біографічних подробиць зберіглося вкрай мало: мабуть, він був зосереджений на мистецтві, на своїй справі і, тому "внутрішньо цурався світської суєти" [12]. Коли готувалися до друку останні твори композитора він був тяжко хворий. Він залишив роботу при дворі і церкві, а посада клавесиніста перейшла до його молодшої дочки Маргарет Антуанет, обдарованої виконавиці. Помер Куперен 12.IX.1733 в Парижі. Будинок, в якому Куперен жив зі своєю сім'єю, досі стоїть на розі вулиць Радзивілл \ Radziwill і де Пті Шан \ des Petits Champs [11].

Творча діяльність Куперена розгорталася в умовах, відмінних від часів, коли XVII виникла клавесинна школа. Героїчна патетика поступилися місцем гедоністичній розважальності, ліриці, арлекінаді: не трагедія, а опера-балет з ланцюгом сюжетних актів, з легкою зміною ситуацій, з низкою персонажів: Безглуздя, Навіглавістю, Легковажність; Карнавал стає знаменням часу. В цій атмосфері "малі" жанри отримали нові імпульси, від них чекали необтяжливої емоційності, ніжних фарб,вишуканості, пікантності, дотепності [5,528]. Тому музика для клавесина з її камерними, відточеними формами і витонченим, тонко нюансованим письмом опинилася "на часі" і переживала справжній підйом у першій третині XVIII ст.

Музичний стиль Куперена складався в традиціях французької клавесинної школи, що відображає трактат "Мистецтво гри на клавесині" (буквально "Мистецтво торкатися клавесина \ L'art de toucher le clavecin", 1716). Ці характерні особливості знайшли відображення у творчості Й. С. Баха, пізніше Ріхарда Штрауса і Моріса Равеля, який увічнив їх у "Гробниці Куперена \ Letombeau de Couperin".

Йоганнес Брамс у своїй фортепіанній музиці також був під впливом клавірних творів Куперена, він виконував музику Куперена в концертах і сприяв першому повному виданню його клавесинних п'єс.

Музичний експерт ЖордіСаваль \ JordiSavall [13] говорив, що Куперен був "поетом-музикантом", який вірив у "здатність музики виразити себе в прозі і поезії".

Куперен написав понад 250 п'єс для клавесина, які увійшли в 4 збірки. Вони відрізняються єдністю і цілісністю художнього стилю. У ранніх творах танці (алеманда, куранта, сарабанда, жига, рігодон, гавот, менует, канара, пасп'є) з програмними заголовками, зустрічаються частіше. Згодом їх стає менше, але до останніх років він не пориває з принципом танцювальності. Співставлення п'єс (від 4 до 24) композитор називав "ordre" – "порядок, ряд" [3]. Цим підкреслював не типову будову цілого, а кожного разу розумів вільне, без стійких функцій, чергування п'яти, шести, семи, восьми, дев'яти, десяти (рідко більше) п'єс. У всіх збірках міститься 27 таких ordre. У кожному ordre немає головних чи другорядних частин, немає обов'язкових контрастних співставлень, а чергування мініатюр, немов гірлянда, розгортається то ширше, то скромніше – залежно від задуму.

Ніщо не прискуче в цій легкій низці блискучих, веселих, дотепних, характерних, колоритних, дивних, витончених, портретних або жанрових образах [5, 529]. П'єси ordre підібрані з ненав'язливою різнобічністю, однак без порушень загальної гармонії, необхідної для гарного смаку, який понад усе цінував Куперен. Самі п'єси, створені в традиції клавесиністів, мають витриману характерність одного образу: визначальна риса обличчя (частіше жіночого), портретний "іменний" нарис, вираження емоції, поетичне явище природи, персонаж міфології, театральна сценка [12]. Музика витончена, рясніє орнаментикою; то ритмічно примхлива, мінлива – то стрункої форми; виразна без афектації, велична без патетики, ніжна без особливої чутливості, весела і динамічна, поза стихійної сили, скорботна і шляхетною стриманістю.

У передмові до першої збірки п'єс для клавесина Куперен писав: "Складаючи ці п'єси я завжди мав на увазі певний сюжет, який мені підказували різні обставини, так що назви п'єс відповідають моїм намірам... Я вважаю за потрібне попередити, що п'єси з такими назвами є свого роду портретами, які в моєму виконанні знаходили досить схожими, і що ці похвальні назви належать скоріше чарівним оригіналам, ніж їх зображенням" [4, 64.].

Згідно з естетичними нормами того часу його портрети-образи різною мірою поєднували реальну влучність з умовністю. В п'єсах мимоволі проступає придворний етикет, намагання полестити оригіналу [11] ("Принцеса Марія" (Марія Лещинська, наречена Луї XV), "Незрівнянні грації, або Конті" (позашлюбна дочка Луї XIV), "Принцеса де Шабей, чи Муза Монако" (донька принца Монако), "Чудова, або Форкре" (дружина композитора Антуана Форкре). Ці п'єси стоять поруч з творами Куперена, написаними враженнями театру: "Терпсихора", "Діана", "Юні роки. Народження музи", "Переможна муза" тощо [5, 530]. Навіть в цих умовних рамках Куперен намічає живі штрихи обличчя, що виникає: так, у галантній п'єсі "Принцеса Марія" остання частина написана в польському стилі.

Жіночі образи, як вони виступали на першій план в опері-балеті, як приваблювали живописців; так само у Куперена часто це безіменні замальовки – не характеристики, а враження від образу. Уявлення виникає у виділенні однієї найхарактернішої, визначальної риси: Чарувальниця, Працьовита, Недоторка, Влєсливий, Хтива, Похмура, Пустунка, Небезпечна, Зворушлива, Кумонько, Ніжна, Фаншон, Єдина, Освіжаюча, Вкрадлива, Зваблива, Жвава, Пряха, Амазонка, Люб'язна Тереза, Розсіяна, Простачка, Солодка і Пікантна, Лукава Мадлон, Анемона, Таємнича і т.д.[5, 531]. Саме за таким розумінням образу природною стає внутрішня єдність п'єси, витриманий єдиний тип руху (за принципом танцю), заданий лад. П'єси Куперена в більшості моно-образні, їх характерність заснована на нюансуванні характерних штрихів – це ближче до естетики рококо, хоча Куперен не обмежується нею.

Безпосередній вплив французького театру з його симптоматикою відчутний в серії п'єс: "Французькі навіженства, або "Доміно", "Арлекін", "Сатири", "Пастораль", "Весталки", "Сильвани", "Вітівки фокусників", "Пантоміма" та ін. образи природи, незалежні від театру, але споріднені йому духом ідилічності [12]: "Народжуються лілеї", "Закоханий соловей", "Налякана коноплянка", "Жалібні малинівки", "Маки", "Очерети", "Метелики", "Бджоли", "Щебетання". Жанрових замальовок небагато. Деякі п'єси передають душевні стани: "Ніжні томління", "Співчуття". Інколи композитор прямо спирається на побутові жанри – "Тамбурини", "Мюзет з Шуазі" і "Мюзет з Таверні". Але чого б не торкався автор, він не втрачає витонченості, не порушує стрункість, не допускає надмірності, сум'яття почуттів. Навіть п'єса "Тріумфальна" (її частини: "Шум війни", "Радість переможців" і "Фанфари") не виключенням.

Музичне письмо Куперена розроблено у всіх тонкощах і напрочуд стильне. За відомих естетичних обмежень він знаходить різноманітні, навіть граничні можливості бути виразним на клавесині. "Клавесин сам по собі інструмент блискучий, ідеальний за своїм діапазоном, але тому що на клавесині не можна ні збільшити, ні зменшити силу звуку, я завжди буду вдячний тим, хто дякуючи своєму нескінченно досконалому мистецтву і смаку зуміє зробити його виразним. До цього прагнули мої попередники, не кажучи вже про прекрасні композиції їх п'єс. Я спробував удосконалити їх відкриття" [4, 65] – писав Куперен у передмові до першої збірки клавесинних п'єс.

Порівняно зі своїми попередниками Куперен набагато ширше користується можливостями клавесина, вільніше розпоряджається звучностями діапазону, двома мануалами великого інструменту, – на них спеціально були розраховані п'єси *croisée* (тобто з перехрещеннями); всебічно розробляє клавесинну фактуру, активізує голосоведення при визначальному гомофонному складі, що посилює динаміку зсередини п'єси, приділяє прискіпливу увагу орнаментиці. Музична фактура його творів вишукана і прозора одночасно: то оздоблена витончено, буває найтоншими інтонаційними штрихами, то повна легкого руху за простоти загальних ліній. Найважче звести його письмо [12] до будь-яких нормативних типів. Головна принада – рухливість, незліченні варіанти, визначені різними нюансами. Саме на клавесині, який не мав динамічних засобів майбутнього фортепіано (не дозволяв продовжувати звук, досягати ефектів *crescendo* і *diminuendo*, урізноманітнювати колорит звучання), надзвичайно важлива була детальна, "ювелірна", "мереживна" розробка фактури, яку здійснив Куперен.

Навіть, спираючись на старі жанри і вироблені типи викладу, Куперен досягав дивовижних результатів, знаходив нові образні (і фактурні) рішення.

Значні образні можливості знаходить Куперен і для алеманди, надаючи їй різні програмні заголовки: "L'Auguste, Трудівниця, Незрівнянні грації або Конті, Сутінкова, Вернейль, Чудова або Форкре, Світанок, Куперен-Вишукана". В цих п'єсах не багато характерного, особливого.

Особливе місце у творчості Куперена займає Пасакалія h-moll, яка входить до ordre №8, – це один з найглибших і найпроникливіших творів композитора. П'єса відрізняється ясною композицією – це рондо з вісьмома куплетами. Її прекрасна тема – сувора та стримана, плавне голосоведення дозволяє спокійно досягти гармонічної гостроти і тонкої зміни фарб у висхідній мелодії мелодичного мінору [5, 534]. Загальний характер звучання витриманий, серйозний і був би суворий, якби не м'які гармонічні переливи... Куплети не знімають враження від панівної теми, виявляючи дивовижне багатство фантазії автора. До кінця Пасакалії йде динамізація куплетів, а наприкінці знову повертається стримано-скорботна тема, примирюючи і сковуючи єдиним кільцем усе, що прозвучало вразило та зворушило.

Більшого в цьому напрямку Куперен не досяг. Твори рівня "Похмурої", "Мрійниці", Пасакалії не дуже показові для нього, однак вони розкривають міру творчих можливостей, межі образної сфери. Демократизм представлений в Рондо "Женці" – найпростіша тема в межах кварти повторює мотив з ясними трьома куплетами (останній – на тему рондо). До цієї ж групи належить легка, прозора, говірка "Кумушка" і ритмічно гостра, в низькому регістрі, скерцозна сценка "Малий траур або Три удови" [5, 535]. Хоча п'єси Куперена не містять значних внутрішніх контрастів, однак, куплети рондо вносять до композиції новий матеріал. Двочастинна форма будує більшість творів за планом TDDT. Крім того, що Куперен збирає п'єси в "ряди\ordre", тематично їх об'єднуючи (2-3-4-6-12), він створює малий цикл всередині великого: пари "Блондинки"- "Брюнетки" (№ 1), "Старі сеньйори"- "Молоді петіметри" (№ 24).

До відомих збірок належить також "Літопис великої та древньої менестрандії" (ordre №11). Це своєрідний комічний, пародійний театр: 6 невеликих п'єс об'єднаних однією назвою. У Куперена і його колег-музикантів періодично виникали труднощі через претензії цехової корпорації музикантів, яка за статутом володіла правом монополії давати дозвіл на викладання музики в Парижі. У п'єсах цієї збірки Куперен висміяв своїх опонентів у карикатурному вигляді середньовічних мандрівних музикантів, жонглерів і акробатів з їх ведмедами і мавпами. Починає "Літопис" урочистий марш старійшин і членів менестрандії – коротка проста п'єса, в якій важко запідозрити глузування, якщо не знати програми. П'єса – "Лірники й жебраки" – створенні в народному дусі з бурдонними басами і наслідуванням старовинної вієли або ліри [5, 537]. Тут ще не має злої сатири, жвава п'єска на 3/8 "Жонглери, гімнасти, блазні з ведмедами і мавпами. Четверта п'єса має назву "Інваліди і каліки на службі менестрандії". Контрастом до неї є п'ята п'єса "Розлад і розбрат всієї трупи, вчинений п'яницями, мавпами і ведмедами", це стрімка, моторна п'єса, яка є динамічним фіналом циклу. В цілому всі п'єси викликали сміх, оскільки програма була не позбавлена уїдливості в традиціях французького гротеску. В образній системі Куперена вона обернулася смішною жарт-стилізацією.

Сучасниками Куперена були знані клавесиністи Луї Маршан (1669-1732), Гаспар Ле Ру (1660-1717), Жан Франсуа Дандріє (1682-1738). Їх мистецтво розвивалося в руслі творчої школи з перевагою програмних п'єс малої форми, з інтересом до традиційних і новомодних танців [12]. І хоча у кожного з них були свої досягнення, творчість Куперена з найбільшою повнотою відобразила клавесинізм в його специфічно французькому висловлюванні.

Органіст, клавесиніст, композитор і музичний педагог епохи бароко **Луї Маршан** \ Louis Marchand (1669-1732) служив органістом соборів різних міст Франції. За свідченням сучасників, гра Маршана відрізнялася мистецтвом імпровізації, сміливістю виконавського задуму. Він здобув популярність як клавесиніст-віртуоз і музичний педагог. Автор творів для клавесина, органу, чембало, церковної музики; написав оперу "Purameet Thisbé", кантати,

арії, три духовні твори на тексти Ж. Расіна і численні п'єси для органа і клавесина. В Парижі були опубліковані дві збірки п'єс Маршана: "Pièces de clavecin" (1702) та "12 Pièces choisies pour l'orgue". Серед його учнів: Л. К. Дакен \ Louis Claude Daquin та П. Дюмаж \ Pierre Dumage.

Луї Маршан народився в Ліоні в сім'ї органіста, був вундеркіндом і швидко зарекомендував себе як один з найвідоміших віртуозів країни. Тітондю Тійє \ Titondu Tillet описав батька Маршана як "посереднього органіста" що виховав видатного сина: Луї став органістом собору в Невері у 14 років! Біля 20 років Маршан оселився в Парижі. Він одружився 1689 з парижанкою Марі Анжелік Дені і працював церковним органістом, а згодом став одним з органістів короля [11]. Під час його концертного турне Німеччиною, дрезденський концертмейстер Волюмьє вирішив запросити Л. Маршана і Й.С. Баха, аби влаштувати музичне змагання між відомими органістами; Бах і Маршан погодилися. Проте в день змагання Маршан спішно і таємно залишив місто; змагання не відбулося, і Баху довелося грати одному. Маршал відмовився грати, але не через страх суперника [7], а вважаючи нижче своєї гідності "змагатися" з провінційним музикантом. Повернувшись до Парижу, він працював органістом у Église des Cordeliers до своєї смерті.

Маршан був одним з найславетніших віртуозів свого часу. Практично всі джерела говорять про високу майстерність його, органного і клавесинного виконавства. Наприклад, Маршанові не потрібно було конкурувати за посаду органіста короля, коли він приїхав до Парижу, йому запропонували буквально всі вакантні посади органістів у місті.

Маршан був блискучою, яскравою особистістю і водночас дуже важкою людиною, з якою складно працювати. Ходили чутки, що він бив свою дружину і зраджував їй. У 1701 році пара розійшлася, але багато років Марі Анжелік судилася з чоловіком за врегулювання майна. Після розлучення король наказав половину зарплатні композитора утримувати і сплачувати жінці [10, 355]. У відповідь Маршан, граючи месу, замовк на середині, і коли король запитав його, відповів: "Ваша величність, якщо моя дружина отримує половину моєї зарплатні, то вона може грати і половину служби."

Маршан, мабуть, був не зацікавлений в публікації своєї музики: незважаючи на популярність, мало його творів збереглися. З клавесинної музики відомі тільки 2 ранні книги (1702), і п'єса "L'avenitienne\Венеціанка" з антології 1707. Ці композиції вважаються гідними зразками французького стилю. III книга для клавесина була виявлена у Франції лише 2003 році.

Вчений П'єр Луї д'Акен де Шато-Ліон \ PierreLouisD'AquinDeChâteau-Lyon порівнюючи Маршана з Купереном, стверджує що Куперен має більше майстерності та ретельності, а Маршан, природніший і вражає спонтанною музикальністю [9].

Видатний сучасний есеїст, музикознавець, засновник Центру музики бароко \ Centre de musique baroque de Versailles, член Французької Академії Філіп Боссан \ Philippe Beaussant так писав [6] про Маршана: "...Хоча його композиції майстерно написані, їх майстерність очевидно не вражає, вони мають бути уважно вивчені, перш ніж знайдемо, що це прекрасна, чудова музика".

Сучасником Маршана був видатний органіст **Нікола де Грінї** \ Nicolasde Grigny (1672-1703). В роду де Грінї було багато музикантів: дідусь і дядько служили органістами в місцевих храмах, а батько працював у знаменитому Реймському соборі. Нікола навчався в Парижі у Лебега і займав пост органіста абатства Сен-Дені. Він одружився з дочкою паризького купця і разом з дружиною поїхав до Реймсу, де зайняв місце свого батька в соборі. У 1697 році де Грінї був призначений титульним органістом Нотр-Дам де Реймс \ Notre-DamedeReims, де коронувалися королі Франції. Першу книгу своїх органних творів композитор опублікував у Парижі. Він поєднував роботу в соборі з роботою в церкві Saint Symphorien Реймса, але з 1703 він раптово помирає.

Творчість де Грінї є однією з кульмінацій французької органної традиції XVII ст. У першу органну книгу увійшли: органна меса і 5 святкових гімнів у стандартних поліфонічних формах – прелюдях, фугах, дуетах, тріо. Твори де Грінї відрізняються великою складністю поліфонії – 5-ти голосні фуги – і підвищеними вимогами до виконавця,

особливо у застосуванні педалі. Як і з його попередники, Грінї використував мелодії григоріанських хоралів, але обмежував їх повторення в перших versets кожної секції. Гімни мають різні структури, але незмінно починаються з PleinJeuverset і фуги [14]. Й. С. Бах в юності під час перебування в Люнебургу скопіював власноруч увесь том для власного користування, а слідом за ним те саме зробив Йоганн Готфрід Вальтер.

Знаний органіст пізнього бароко **П'єр Дюмаж** \ PierreDumage або Du Mage (1674-1751) народився в родині органіста собору міста Бове \ Beauvais. Першим його вчителем музики був, скоріш за все, батько. У 20 років Дюмаж переїхав до Парижа, де навчався у Луї Маршана. Він заприятелював з Н. Лебегом, який рекомендував Дюмажа на пост органіста Королівського коледжу Сен-Кантен \ Saint-Quentin. У 1710 р. він успішно виграв конкурс на чинного органіста собору Лана \ Laon Cathedral. Через напружені стосунки з настоятелем собору залишив службу, і відмовився від кар'єри музиканта.

Єдина робота Дюмажа, складається з 8 п'єс \ Suitedupremierton: Pleinjeu, Fugue, Trio, Tierceentaille, BasseTrompette, Récit, Duo, Grandjeu. Музика Дюмажавишукана, створена в кращих традиціях його вчителя Маршана. Його органна книга знаходиться на піку розквіту французької школи бароко поруч з роботами Ф.Куперена, Н. де Грінї, Л. Н. Клерамбо.

Придворним органістом Людовика XIV був **Луї Нікола Клерамбо** \ Louis Nicolas Clérambault (1676-1749). Він народився в сім'ї музикантів, рано почав грати на скрипці та клавесині. Клерамбо обіймав посади органіста різних паризьких храмів, а також пост музичного керівника пансіону шляхетних дівчат Сен-Сір, для хору якого створив безліч піснеспівів. Відомі його сонати для скрипки і bassocontinuo, популярними були збірки п'єс для клавесина та органа.

Про особисте життя Луї Нікола Клерамбо мало відомо, хоча записано, що його батько Домінік Клерамбо грав у знаменитому ансамблі "24 скрипки короля Франції". Мабуть він сам навчав сина, згодом його вчителем органу став Андре Резон \ AndréRaison, композиції і вокалу – Жан Батіст Моро \ JeanBaptisteMoreau. Після смерті Г.Г. НівераКлерамбо стає органістом церкви Сен-Сюльпіс \ Saint-Sulpice і установи Сен-Сір \ Saint-Cyr для шляхетних дівчат з бідних родин, де відповідав за органну музику, навчання співаків, хору і т.д. Саме ця посада дозволила розвинути жанр "французької кантати", де він був безперечним майстром. Клерамбо написав 30 світських кантат (5 збірок, 1710-26) на сюжети з міфології, найуспішніша з них – "Орфей". Його слава поширювалася, що зробило його найвідомішим органістом Франції.

Як і Вівальді, Клерамбо викладав у пансіоні для дівчаток, де користався можливістю експериментувати з виконавським складом, виходячи з талантів учнів. Він не винайшов нічого нового, але створював музику в модному італійському стилі, що відповідало вимогам дня. Саме в кантатах він врешті-решт став найвідомішим музикантом, з'єднавши французькі та італійські риси. Каталог його творів не великий: 25 кантат, 3 дивертисменти, пісне співи, сольна інструментальна музика. Його органна книга \ Livre d'orgue вважається шедевром. 1697 Клерамбо опублікував книгу арій, а 1702 – книги для клавесина. У 1710 він створив першу з п'яти книг кантат (II - У: 1713-1726), а також книгу для органу. Вони стали найпопулярнішими творами, їх часто виконували при дворі, а також у різних салонах та коледжах єзуїтів.

Сучасником Клерамбо був клавесиніст і органіст **Жан Франсуа Дандріє** \ Jean François Dandrieu (1682-1738), він народився у Парижі в сім'ї художників і музикантів. Обдарована дитина дає перші публічні виступи у 5 років, граючи для короля Луї XIV, це стало початком успішної кар'єри його як клавесиніста і органіста. Дандріє вчився у Жан Батіста Моро \ Moreau і став – органістом церкви Сен-Меррі \ Saint-Merri в Парижі, а згодом церкви С-Бартелемі \ StBarthelémyenÎledelaCité.

За життя Дандріє надрукував Книгу тріо-сонат (1705); 2 книги сонат для скрипки-соло, Інструментальні концерти \ Les caractères de la guerre, instrumental concerts, 3 малих клавесинних збірки "Юність" і 3 великих.

Ж.Ф. Дандріє опублікував академічний трактат про акомпанемент "Principes del'Accompagnement du Clavecin", який на сьогодні є важливим джерелом інформації про виконавську практику і освіту тієї епохи [9, 36].

Клавесинне письмо Дандріє елегантне і просте, дуже близьке до Куперена, але з ефективним використанням німецького контрапункту [12]. Традиційну строгу сюїту "à laФробергер" Дандріє трансформує: багато танцювальних рухів він замінює на п'єси "decaractère" з описовими красномовними назвами. Творчість Дандріє після Ж.Н. Жоффруа і Ф. Куперена єстала найважливішою за якістю і найбільшою за кількістю у французькій клавірній традиції.

Розквіт французького клавесинізму проявився не тільки у сфері створення музики, але й у виконавському та педагогічному мистецтві. Найважливішими джерелами для вивчення цих галузей музичного мистецтва, окрім творчості композиторів, є клавірні керівництва [1]. Найзначніший з них – трактат Ф. Куперена "Мистецтво гри на клавесині"(1716), в якому систематизовано виконавські принципи французьких клавесиністів[2, 40] і надано чимало цікавих педагогічних порад, що частково не втратили свого значення дотепер. Вельми цікавий також педагогічний твір Ж.Ф. Рамо "Метод пальцевої механіки", опублікований у другому зошиті його клавесинних п'єс (1724) і присвячений проблемі технічного розвитку учня. У творчості Куперена клавесинізм досяг найвищої зрілості, найкраще виявилися художні можливості цієї творчої школи. Ж.Ф. Рамо пішов далі: він почав перегляд традицій клавесинізму – в художньому і композиційному сенсі.

Література

1. <http://ru.wikipedia.org/wiki/Клавесин>
2. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. Учебник в 3х частях. – Ч. I. – М., 1988.
3. Кривицкая Е. Д. История французской органной музыки. – М., 2003.
4. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Ред., перев. Д. М. Серова. – М.: Музыка, 1973.
5. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. — 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1983.
6. Beaussant, Philippe. Passages - de la Renaissance au Baroque, Fayard, 2006.
7. Brossardde, Sébastien. Catalogue des livres de musique théorique et pratique [...] qui sont dans le cabinet du sieur Sébastiende Brossard, Manuscrit, 1724.
8. Brosse, JeanPatrice: Le Clavecin des Lumières. – Paris, 2004.
9. Dictionnaire de la musique: sousla direction de Marc Vignal, Larousse, 2011, 1516 p. (ISBN 978-2-0358-6059-0).
10. Guide de la musique d'orgue: sousla directionde Gilles Cantagrel, Fayard, 2012, 1062 p. (ISBN 978-2-213-67139-0).
11. Higginbottom, Edward. "Couperin: François Couperin (ii) [legrand]". In Macy, Laura. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. (subscription required)
12. Mellers, Wilfrid: "Francois Couperin and the French Classical Tradition", London UK: Faber&Faber; 2nd edition (October 1987) ISBN 978-0-571-13983-5
13. Savall, Jordi (2005), François Couperin: Les Concerts Royaux (CD linernotes), AliaVox, AV9840.
14. The New Grove Dictionary of Musicand Musicians. Vol. 5. – London, 1980.

УДК 378+78+37.015+786.2

Ролінська О.Г.

ПОЕЛЕМЕНТНЕ ВВЕДЕННЯ ЕВРИСТИЧНИХ ДІЙ У ПРАКТИКУ ФОРТЕПІАНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ

У статті запропоновано п'ять стадій послідовного введення евристичних дій у практику фортепіаної підготовки студентів. Поелементне введення евристичних дій