

НАТАЛЯ ЛИСІНА, ВАЛЕРІЙ ТІТОВИЧ



**КЛАВІРНА МУЗИКА РЕНЕСАНСУ І БАРОКО:  
ВИДАТНІ ЄВРОПЕЙСЬКІ МУЗИКАНТИ**

Історичні, теоретичні та методичні аспекти



Київ - 2023

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**Український державний університет**  
**імені Михайла Драгоманова**

*Наталя Лисіна, Валерій Тітович*

**КЛАВІРНА МУЗИКА РЕНЕСАНСУ І БАРОКО:  
ВИДАТНІ ЄВРОПЕЙСЬКІ МУЗИКАНТИ**

**Історичні, теоретичні та методичні аспекти**

**МОНОГРАФІЯ**

**Київ – 2023**

**УДК 78.034:[780.8:780.616.43]:78.071.2(4)**

**Л 63**

Друкується за рішенням Вченої ради  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
(протокол № 4 від 30 листопада 2023 року)

Рецензенти :

Н.П. Гуральник	- доктор педагогічних наук, професор
А.М. Растригіна	- доктор педагогічних наук, професор
Л.М. Воевідко	- кандидат педагогічних наук, доцент

**Л 63**

**Лисіна Н.І., Тітович В.І.** Клавірна музика Ренесансу і Бароко: видатні європейські музиканти. Історичні, теоретичні та методичні аспекти : Монографія. – К. : УДУ ім. Михайла Драгоманова, 2023. – 496 с.

**ISBN 978-966-931-297-6**

У монографії вперше авторами представлено цікавий та корисний історико-теоретичний та методичний матеріал зі становлення та розвитку фортепіанних шкіл Європи епохи Ренесансу і Бароко в контексті музичної педагогіки та клавірного виконавства, подано аналіз та узагальнення цінних для професійної підготовки піаністів історичних висновків, простежена еволюції методичних систем всесвітньо відомих музикантів означеного історичного періоду та їх практичних досягнень, усвідомлення глибини історичного значення традиції як одного з напрямків розвитку сучасної музичної освіти.

Книга пропонується всім, хто любить музику, вмотивований до професійного опанування фортепіано, науковцям, педагогам, здобувачам професійної музично-педагогічної освіти, піаністам-аматорам.

**УДК 78.034:[780.8:780.616.43]:78.071.2(4)**

**ISBN 978-966-931-297-6**

© УДУ імені Михайла Драгоманова, 2023

© Лисіна Н.І., Тітович В.І., 2023

## ЗМІСТ

<b>Передмова</b> .....	4
<b>Preface</b> .....	5
<b>Передумови виникнення європейських клавірних шкіл</b> .....	6
<b>Частина 1. АНГЛІЙСЬКА КЛАВІРНА ШКОЛА</b> .....	12
Школа англійських вірджиналістів.....	28
<b>Частина 2. ІТАЛІЙСЬКЕ КЛАВІРНЕ МИСТЕЦТВО</b> .....	<b>53</b>
Витоки та розвиток італійської клавірної школи.....	53
Італійські клавірні школи Бароко.....	78
<b>Частина 3. ІСПАНСЬКА КЛАВІРНА ШКОЛА</b> .....	<b>137</b>
Становлення іспанської клавірної школи.....	137
Золоте сторіччя іспанської клавірної школи.....	145
Розвиток іспанської клавірної школи у XVI-XVII столітті.....	150
Іспанська органна та клавесинна школа XVIII століття.....	170
<b>Частина 4. ШКОЛА ФРАНЦУЗЬКИХ КЛАВЕСИНІСТІВ</b> .....	<b>184</b>
Витоки французької клавірної школи.....	184
Розквіт французької клавесинної школи.....	198
Загальна характеристика французької клавірної школи .....	241
<b>Частина 5. НІМЕЦЬКА КЛАВІРНА ШКОЛА ХУ-ХУІ</b> .....	<b>260</b>
Витоки німецького клавірного мистецтва.....	259
Золотий вік органної музики Німеччини.....	272
<b>Частина 6. ІМПЕРІЯ БАХІВ</b> .....	<b>344</b>
Попередники і оточення Й.С.Баха.....	344
Йоганн Себастьян Бах, його сини та учні.....	425
Особливості школи німецьких клавіристів.....	438
<b>Сучасні тенденції виконання клавірних творів Й.С.Баха</b> .....	<b>453</b>
Еволюція теоретичних аспектів розвитку історії клавірного мистецтва XVI-XVIII століть.....	479
<b>Післямова</b> .....	492
<b>Використані додаткові джерела</b> .....	495

*Нашій улюбленій онуці  
Аді Аладрен-Тітович присвячується*

## **ПЕРЕДМОВА**

Ця книга виникла у процесі нашої багаторічної роботи, виконавської, педагогічної і дослідницької. Вона може слугувати керівництвом для студентів музичних вузів з курсу "Теорія та історія фортепіанного мистецтва", а також є водночас науковою працею, що висвітлює розвиток клавірної майстерності від витоків до ХУІІІ ст., передусім творчості видатних європейських музикантів епохи Ренесансу і Бароко у взаємовпливі діяльності композиторів, виконавців, педагогів. Одночасно можна прослідкувати, як з глибин недиференційованого музичного мистецтва, вокального та інструментального водночас, народжувалась саме клавірна майстерність органістів і клавесиністів. Це сприяє виявленню основоположних закономірностей музичної стилістики у галузі інструменталізму та загального функціонування мистецтва через вивчення життя і творчості його визначних митців-музикантів: у проявах суспільного життя, професійного мистецтва, і, нарешті, в інтерпретаціях видатних творів.

Проблеми стилістики виконання, тобто інтерпретації музичних творів цих епох, розглядаємо в історичному і теоретичному аспектах, конкретизуючи матеріалами аналітичного слухання існуючих записів та живого виконавства піаністів. Значну частину записів доцільно слухати в аудиторних заняттях: на лекціях, семінарах (конференціях) у процесі викладення курсу, не обмежуючись сцим. Важливо систематично знайомити студентів із новими, найцікавішими інтерпретаціями в класі, спонукати до відвідування концертних залів, конкурсів, слухання відео- та аудіо записів.

Аудиторне читання лекцій курсу ТІФМ доцільно координувати з паралельним вивченням матеріалу та записів музики відповідної епохи. Оскільки лекційних часів відведено небагато, а теоретичний і музичний матеріал досить об'ємний, залишається значна частка для самостійної роботи студентів, якою, проте, треба керувати і систематично перевіряти, спрямовуючи у необхідному напрямку. Час, що вивільниться на заняттях, зробить можливим глибше висвітлити вузлові проблеми курсу, поставити необхідні акценти, прослуховуючи більшу кількість записів, залучати студентів до власного аналітичного дослідження та обговорення порушених питань у виконанні барокових творів на сучасних та аутентичних інструментах, для вивчення еволюції національних педагогічних шкіл і методико-теоретичних трактатів видатних клавіристів. Все це значно підвищує ефективність викладацької та педагогічної роботи, а також сприяє найшвидшому творчому розвитку виконавської майстерності студентів.

Ця праця є першою, початковою частиною монографії для студентів-піаністів музичних вишів за курсом ТІФМ; представлений матеріал можна використовувати на семінарах, наукових конференціях, засіданнях секцій НСТ, зокрема фортепіанній, де вивчаються у взаємодії три найважливіші складові музичного мистецтва: композиція, виконавство, навчання.

## PREFACE

This book appeared in the process of many years of our performing, pedagogical and researching work. It can serve as a guide for students of music universities for the course "Theory and history of piano art", and at the same time it is also a scientific work that shows the development of piano mastery from its origins to the 18th century, first of all the works of outstanding European musicians of the epoch Renaissance and Baroque in the mutual influence of the activity of composers, performers, teachers. At the same time, it is possible to follow how from the depths of undifferentiated musical art, both vocal and instrumental, the piano mastery of organists and harpsichordists is born. This is the discovery in the field of instrumentalism of the fundamental regularities of musical stylistics and the general functioning of art in the life and work of its greatest artists – in the manifestations of social life, professional art, and, finally, in the interpretations of outstanding works.

The problems of stylistics of performing, means the interpretation of musical works of these eras, are considered in historical and theoretical aspects, concretizing on the material of analytical listening of existing recordings and live performances of pianists of the past and present. Many recordings can be listened in classrooms at lectures and seminars (conferences) in the process of teaching the course, but it cannot be limited to this. It is important that students systematically familiarize themselves with new, most interesting interpretations not only in the classroom, but also by attending concerts and competitions and listening to recordings.

Auditory reading of lectures of the THPA course should be coordinated with the parallel study of the textbook and recordings of musical works of the corresponding era. Since there are not too many hours scheduled, and the theoretical and musical material is quite voluminous, it remains there a considerable amount of independent work of students, which, however, must be managed and systematically checked, directing in the necessary direction. The time that will be freed up during lessons will make it possible to discover more deeply the central problems of the course, to put the necessary accents when listening to a larger number of recordings, to involve students in their own analytical research and discussion of the issues of the performing of baroque works on modern and authentic instruments, as well as to study the evolution of national pedagogical schools and methodological and theoretical treatises of outstanding keyboard players of those times. All this significantly increases the effectiveness of teaching and pedagogical work, and also contributes to the fastest creative development of students' performing skills.

This work is the first, initial part of the textbook for piano students of music universities on the THPA course, the material can be used at seminars, scientific conferences, sections of SSC, where the 3 most important components of music are studied in interaction: composition, performance, teaching.

Authors

## ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КЛАВІРНИХ ШКІЛ

Етап синтетичної органно-клавесинної майстерності продовжувався майже до поч. ХУІІ. Розмежування органного і клавірного мистецтва, що почалося в Італії епохи Відродження, згодом поглиблюється по всій Європі. Орган залишається головним музичним інструментом церкви, його місце визначає архітектура собору і піднесений характер церковної служби. Клавір (в усіх своїх різновидах, та перш за все – клавесин) перебирає на себе майже всі цивільні, світські обов'язки клавірного інструменту, як побутові, – в особистому домашньому музикуванні і навчанні, так і публічні, – на концертній естраді у виступах знаних віртуозів. Розквіт клавесинного мистецтва настає в кінці ХУІІст. – першій половині ХУІІІст. майже у всіх європейських країнах: в Англії спочатку Перселл, згодом Гендель, у Франції на вершині – Куперен і Рамо, в Італії, Іспанії – творчість Д.Скарлатті, Німеччині – Телеман і Й.С.Бах. У свою чергу, клавесинна педагогіка "продовжує та розвиває головні традиції органно-клавірного мистецтва Ренесансу, але у відповідності з замовленнями нового часу, відшліфовуючи старі канони і пристосовуючи їх до специфіки саме клавірного виконавства"<sup>1</sup>.

Першим клавірным інструментом, для якого почали спеціально створювати музику, був орган. Твори для нього тісно пов'язані з хоровим співом, звідки і виник поліфонічний напрямок, а існування клавіатури зробило можливою більшу рухливість голосів. Коли виникає клавикорд, він зразу стає серйозним суперником лютні, а тим більше органу, – в домашньому музикуванні. Однак, зароджується клавірна музика саме серед творів органістів (у пізньому Середньовіччі), хоча вона стає на самостійний мистецький шлях лише у середині XV ст.

Вперше рівномірну темперацію клавіатури, прийняту згодом для всіх клавірных інструментів, запропонував і увів у музичну практику Дж.М.Ланфранко. 1533 у місті Бреція опубліковано методичний посібник Ланфранко "Блиск музики\Scintile di musica", де поряд з викладом теорії і практики музичного виконавства, вперше надана система рівномірної темперації звукоряду і вдосконалені способи настройки клавірів. Існує достатньо підстав, щоб визнати систему темперації Ланфранко першим свідченням застосування в органно-клавірному виконавстві 12ступеневої темперації. Його темперація, кажучи сучасною мовою, це квінтооктавна (тепер застаріла) темперація, в якій, однак, темперовані і терції. Автор указав на необхідність темперації всіх терцій: великі слід збільшувати, а малі зменшувати. Звучання їх у складі тризвуку підказувало величину змін.

Ланфранко на поч. XVI ст. описав більшість засобів забезпечення рівномірності темперації. Терції і раніше використовувалися в настройці темперації. Флорентійський музикант П'єтро Арон\Pie(t)ro Aron (1480-1545) у трактаті "Тосканець про музику\Thoscanello de la

---

<sup>1</sup>Е.М.Браудо. Всеобщая история музыки/Том 2. От начала 17 до середины 19 ст. М., 1930. Гл.16 Ал.ХР,с.7.

musica" (1523) роз'яснює спосіб настройки із застосуванням терцій, гармонічно виконуваних, для визначення розмірів темперованих інтервалів. "Італійські органісти перетворили терцію на перевірочний інтервал, що визначає якість настройки темперованих квінт, в один з основних опорних інтервалів ладу, подібно октаві і квінті"<sup>2</sup>.

Органіст, теоретик музики, письменник **Джованні Марія Ланфранко** \Giovanni Maria Lanfranco da Terenzo (?1490-1545) навчався у органіста Людовико Міланезе \Ludovico Milanese (1480-1537), якого називали "Лицарем органу" \Cavaliere dell'organo". 1528-33 Ланфранко – на посаді maestro de cappella собору Брешиї, 1535 у Вероні – maestro de cappella собору, згодом – у монастирі августинців Романо Ломбардії \Romano di Lombardia біля Бергамо, з 1540 – у базиліці СМарія Стекката \Santa Maria della Steccata Парми. Ланфранко мав дружні стосунки з видатним маестро школи СМарко Венеції Адріаном Віллартом, що високо цінував контрапунктиста і теоретика. Ланфранко помер у Пармі 1545, похований у соборі, де працював.

1531 Ланфранко опублікував "Rimario novo di tutte le concordanze del Petrarcha" \Новий Римарій всіх конкордансів Петрарки", а 1533 – найважливіший музичний трактат – "Іскри музики" \Scintille di musica", що висвітлює музичну практику Ренесансу, і перший опис рівномірно темперованого ладу \eguale temperamente. "Scintille di musica" вивчає практичну роботу органістів; книга присвячена виконавцям, а також Бартоломео Маскарі \Bartolomeo Mascara, викладачеві граматики молодих співаків капели Брешиї, вона адресована не лише самоукам, а й студентам-академікам (!); написана під впливом трактату "Тосканець про музику" (1523) композитора-теоретика П.Аарона. "Іскри музики" написано італійською розмовною (не латиною і не тосканською !).

"Scintille di musica" складається з 4х частин. I – теорія музики; II – опис нот: читання висоти їх і тривалості, типи октав, опис тексту разом із музикою, для якої він першоджерело; III – спів церковний та повільний; IV – контрапункт, включаючи контрапункт імпровізований. Вже у I ч. йдеться про налаштування \настройку інструментів. Автор ілюструє виготовлення інструментів, лютні та органу Брешиї, описує і класифікує їх. Трактат має схожість із музичними теоріями Агриколи \Agricola, Ганассі \Ganassi, Жамб де Фера \Jambe de Fer, Хотбі \Hothby, Цакконі \Zacconi, Гаффурио \Gaffurio, Преторіуса \Praetorius. [--Elena Ferrari Barassi, Giovanni Maria Lanfranco teorico degli strumenti musicali e il suo tempo, Università degli Studi di Pavia, 2016. p. 359-363]. Ланфранко розробив II теоретичний трактат "Musica Terentiana", тосканською, що зосереджений на теорії та музичній практиці, з більш глибоким методом узагальнення, ніж той, що ґрунтується на "Іскрах музики".

Ланфранко в "Scintille di musica" (1533) заявляє, що обирає загальну італійську мову, а не придворну тосканську. Він повідомляє про різні інтонації кордофонів і звеличує майстерність лютністів та органістів Брешиї. Сім'я віол (= скрипок) теоретизована паралельно, як у Агриколи, Ганассі, Жамб де Фера, Цакконі. Автор класифікує інструменти і аналізує діапазон діатонічної арфи і клавішних, з одного

---

<sup>2</sup>Н.Шерман. Формирование равномерно-темперированного строя. М., Музыка, 1964.



боку – у термінології вокальної шкали, а з іншого – в математичному обчисленні інтервалів. Він називає клавикорд "монохордом", як це до нього робили Вірдунг\Viridung і Агрикола\Agricola. Детальніше про конструкцію інструменту пишуть Зволле\Zwolle, Ансельмі\Anselmi, Паулірінус\Paulirinus, Бурці\Burzi. Автор займається інтенсивністю "чорних клавішів" – для "загострення музики\musica fitta"; пропонує емпіричну темперацію\temperamento inequabile empirico, за "участі" піфагорійських консонансів. Лінія теорії поєднує Ланфранко з іншими: Бельдоманді\Prosdocimus de Beldemandis (пом.1428), Дж.Хотбі\John Hothby (1410-1487), Й.Галлікус\Johannes Gallicus (1415-1473), Рамос де Пареха\Bartolomé Ramos de Pareja (1440-1522), Франкіно Гаффуріо\Franchino Gaffurio (1451-1522), А.Шлік\Arnolt Schlick (1455-1521), Дж.Спатаро\Giovanni Spataro (1458-1541), П'єтро Аарон\Pietro Aaron.

Теоретичне обґрунтування рівномірної темперації дав у 1636-37 Мерсенн. У XVIIст. першим акустиком, що докладно вивчив ладову енгармонічність і надав наукову основу їй з боку фізики, був **Марен Мерсенн**\Marin Mersenne (1588-1648), музикант-дослідник, фізик і філософ. Він вираховував висотні співвідношення між звуками і звів їх у таблицю інтервальних коефіцієнтів у праці "Загальна гармонія\L'Harmonie universelle" (1636-37). Принцип темперації – рівномірний розподіл Піфагорових Ком між 12ма ступенями октавного звукоряду, що встановлює 12 рівних півтонів і є основоположним принципом сучасного енгармонічно рівномірного темперованого ладу. Він писав, що рівномірна темперація "найвживаніша" в його часи система ладу клавішних. Пізніші історики не погодилися з цим твердженням.

Німецький органіст, теоретик музики, композитор Бароко **Андреас Веркмайстер**\Andreas Werckmeister (1645-1706) вважається в німецькій літературі батьком рівномірно-темперованого ладу; він не прийняв енгармонічну рівномірну темперацію, хоч і розширив коло придатних для виконавства тональностей. Як противник рівномірної темперації він пропонує у своїй "Музичній темперації\Musikalische Temperatur" 1691 нерівномірно темперовані лади, де є чисті і "вовчі" квінти. Велика кількість інтервалів і акордів у його налаштуванні звучали погано і фальшиво. Навіть прихильник цієї темперації, його учень Й.Г.Нойдгардт вказував на різкість звучання багатьох акордів та інтервалів, нерівномірність великих терцій різних тональностей. Але Веркмайстер визначив настройку придатною у звучанні хроматичної музики\facta, чому вона в майбутньому і стане популярною.

А вже у XVIII ст. німецький теоретик **Ф.В.Марпурґ**\Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) в своїй праці про лади заявив, що "темперація Веркмайстера також мало коштує", як і всі інші нерівномірні темперації. Темперація Веркмайстера відрізнялася від поширених XVI-XVII ст. нерівномірно-темперованих ладів тенденцією встановлення енгармонічної рівності (!) звуків, відсутної в створених раніше нерівномірно-темперованих ладах. Його темперація, звичайно, була нерівномірною: в ній є не тільки велика частина чистих, але і кілька зменшених квінт. Веркмайстер не прийшов до відмови від нерівномірно-темперованого ладу, він вірив, що тільки лад, який зберігає чисті квінти, здатний задовольнити виконавця. Опублікована

1698 остання робота Веркмайстера найближче підійшла до рівномірно-темперованого строю, але він щиро переконаний в перевагах нерівномірної темперации і позитивних якостях свого ладу, що створює певні умови для автентичного виконання сучасної музики.

Сліпа віра в непорушність теоретичного вивчення традицій минулого завадила Веркмайстеру визнати рівномірно-темперований лад. Цікавий історичний факт був змагання 1706 у настройці органу між Йоганн Ніколасом Бахом\Johann Nikolaus Bach (1669-1753) і Йоганн Георгом Нойдгардтом\Johann Georg Neidhardt (1680-1739). Послідовник Веркмайстера, акустик і диригент Нойдгардт опублікував книгу про кращі температії монохорда, і налаштував клавір за їх допомогою. Він вирішив показати переваги своєї настройки при будівництві нового органу Й.Н.Баху, той погодився, запропонувавши налаштувати частину звукоряду одним способом, а частину – іншим. При зіставленні слухачі-музиканти віддали перевагу настройці Баха. Звукоряд, налаштований Нойдгардтом, давав погане звучання інтервалів та акордів, той змушений погодитися з висновком і визнав свою поразку. Однак, поразка в змаганні не змусила Нойдгардта до відмови від свого ладу, він завжди негативно ставився до емпірично створених темпераций, як нерівномірних, так і рівномірних.

Нойдгардт переконався у нездатності температії Веркмайстера зайняти певне місце в музичному житті через наявні інтонаційні недоліки, але це не привело його до визнання рівномірної температії. Для його настройки характерним було прагнення будь-що зберегти кількість чистих квінт, при відмові від рівномірного членування Ком між усіма ступенями октавного звукоряду ("Вичерпні математичні членування\Gäntzlich erschöpfende, mathematische Abtheilungen des Monochordi", Königsberg 1732). Нойдгардт ближче, ніж Веркмайстер, підійшов до енгармонічного рівномірно-темперованого строю: він уже визнавав поділ Ком на 12 частин, але його температія відрізнялася від рівномірно-темперованої кількістю чистих квінт і пов'язаною з цим нерівномірністю інших. Нойдгардт, не міг не вказати на температії, в яких "усі квінти налаштовані зі зменшенням на  $1/12$  Ком", тобто визнати лад, проти якого боролися Веркмайстер і його послідовники. Але і в цій праці Нойдгардт, згадавши про рівномірно-темперований лад, не відмовився від нерівномірної чистої температії, залишившись прихильником "єдиної правильної" математично розрахованої нерівномірної температії звукових систем і настройки їх за допомогою монохорда. Тому три варіанти температії Нойдгардта до практики не увійшли, хоча і отримали вищу оцінку, ніж температії Веркмайстера.

Постійно і наполегливо пропагував рівномірно-темперований лад Й.С.Бах, його "Добре темперований клавір" з'явився в 1722. Великий органіст сам налаштував інструмент, а потім перевіряв його якість у різноманітних імпровізаціях прелюдій, токат, фантазій і великих складних фуг. Бах "ніколи більше 15 хвилин не налаштував клавір". Карл Філіпп Емануель виклав правила настройки свого батька: "Хороша температія ладу дозволяє виконувати музику у 24 мажорних і мінорних тональностях і досягається за допомогою квінт і кварт при подальшій перевірці їх настройки на великих і малих терціях та

акордах. Квінти слід налаштовувати абсолютно однаково, щоб слух не виявляв відмінностей їх величини. Для цього їх встановлюють від 2х звуків октави і перевіряють за звучанням кварт. Кварти застосовують як регулюючий інтервал, що дозволяє отримати хорошу квінту і почути зв'язок цих двох інтервалів з тією октавою, від якої вони настроєні".

Акорди, що застосовані для перевірки квінт і кварт, необхідно виконувати гармонічно, тому що при їх мелодичному виконанні слух "часто обманює нас, і ми виявляємо фальшиву нечистоту звучання не раніше того, як вона досягає величини, звичайної у погано настроєних інструментах". Бах використовував настройки клавирів не тільки за допомогою тризвуків, а і септаккордов. Цю новацію він вніс у метод налаштування енгармонічного рівномірно-темперованого звукоряду. Оцінив акустичні можливості септаккордов і перетворив їх у певний засіб організації рівномірно-темперованого ладу, збільшивши кількість інтервалів, застосованих при настройці клавирів: до традиційних октав, квінт, кварт, терцій і секст, приєдналися секунди, септими, збільшені кварта, зменшені квінти, що значно поліпшили інтонаційні якості звукоряду клавирів. "Музикант встановлює звучання... хроматичних ступенів за допомогою зменшених септаккордов, що дозволяє точно визначити енгармонічні якості півтонів". Так, застосовуючи давній спосіб визначення висоти звуків за допомогою акордів, Баха замінив нерівномірно-темперований лад рівномірно-темперованим.

Рівномірна температура строю перемогла всі інші нерівномірні. Екскурс в історію температури можна закінчити цитатою Н.Шермана: "Після того як рівномірно-темперований лад зайняв панівне становище в музичному житті, органісти і піаністи припинили пошуки звукової системи і не хочуть її змінювати... Час від часу публікуються нові пропозиції, що частково змінюють існуючий лад або повністю від нього відмовляються. Але ці пропозиції спіткає доля попередніх: вони неминуче збільшують довгий ряд систем, відкинутих творчою практикою". В музичній культурі Європи застарілі тенденції музики Ренесансу найбільш чітко виявилися у зв'язку з рухом Реформації, у боротьбі проти переускладненої поліфонії церковного мистецтва і прагненням наблизити його до розуміння широкими колами, а також до простішого набуття навичок музичного ремесла. Поліфонічна традиція була поновлена за рахунок національних джерел і звернення до людей зрозумілою мовою, – що стало основою подальшого розквіту мистецтва аж до вершин його в творчості Й.С. Баха<sup>3</sup>.

Прошло достатньо часу, щоб вплив ренесансного гуманізму так чи інакше розповсюдився окрім Італії на інші країни Європи. В багатьох європейських центрах XVIст. склалося освічене середовище, в якому переважали мистецькі інтереси, захоплення античністю, її пам'ятниками і естетичними переконаннями, прагнення брати участь в облаштуванні театральних спектаклів і музичних свят, впливати на розвиток театру і музики згідно з ідеалами епохи. В Італії – діяльність академій, заснованих ще в XVст., поширилася далі у XVI і XVIIст., активізація кіл гуманістів, що групуються при дворах правителів, дуже

---

<sup>3</sup> Н.Шерман "Формирование равномерно-темперированного строя". М., Музыка, 1964

сприяла загостренню естетичної думки, зростанню критичного, свідомого ставлення до мистецтва і корекції його напрямів. Гаряче і зацікавлене обговорення впродовж XVIст. проблем сучасної музики привело до перегляду багатьох позицій та оцінок, до створення "драми у музиці", що принципово протиставлена всевладній поліфонічній традиції. Навіть політичні катаклізми (вигнання Медічі з Флоренції 1494, війни, розгром Риму німецькими ландскнехтами 1527) не відвернули гуманістичне середовище від питань мистецтва.

Італійський письменник-гуманіст граф Б.Кастільйоне\Beldassare Castiglione (1478-1529) у своїй "Книзі придворного\Il Libro del Cortegiano" (1528) говорить: "мене не задовольняє придворна людина, якщо він не музикант, не уміє читати музику з аркуша і нічого не знає про різні інструменти, бо, якщо гарненько подумати, не можна знайти поважнішого і похвальнішого відпочинку від праць і ліків для хворих душ, ніж музика. Особливо необхідна музика при дворах, оскільки, окрім розваги від нудьги, вона багато дає для задоволення дам, душі яких, ніжні і м'які, легко проникаються гармонією і сповнюються ніжністю"<sup>4</sup>. Далі йде мова про те, яка саме музика прекрасна: та, яка співається з аркуша упевнено і в хорошій манері, спів соло під віолу, гра на клавійних або квартетом смичкових і т.д. Але Кастільйоне ніде не вихваляє хорovu поліфонію, вважаючи, що вона має перевагою лише спеціальне призначення – в церкві й на офіційних святах.

У Франції проблеми музичного мистецтва в тісному зв'язку з поезією у 1570і гаряче обговорюються в колах академії Антуана Баїфа\Jean Antoine de Baif (1532-1589), де співдружність поетів і музикантів, очолена поетом Ронсаром\Pierre de Ronsard (1524-1585), наводить до реформи музичної декламації за античними зразками.

Реформація в Німеччині спонукає її діячів на чолі з Лютером\*) \Martin Luther (1483-1546) висловлювати свої думки про необхідність музичного виховання. Радикальний проповідник Реформації Томас Мюнцер\Thomas Müntzer (1490-1525), лідер Селянської війни, не був професійним композитором, але його органі твори – яскраві докази ідей Реформації у створенні і популяризації нового, демократичного по своєму духу музичного мистецтва. Прагнучи реформувати церкву, Лютер приділяв увагу розвитку духовної музики, він створив мелодії знаменитого хоралу "Ein feste Burg ist unser Gott" \Господь наш міцний оплот" (1527-29). Для простоти і доступності служби Лютер встановив строго діатонічний спів громади з мінімальним розспівом – на противагу пишній мелізматиці григоріанських хоралів зі співчими-професіоналами. Лютер не заперечував використання музичних інструментів в церкві, навіть вітав клавіри, особливо соборний орган.

\*)Мартін Лютер\Martin Luther – ініціатор Реформації, богослов християнства, перекладач Біблії німецькою, один з творців літературної німецької мови. Його ім'ям названо напрямок протестантизму – лютеранство. Йому приписують бл. 30 хоралів. Він скасував пишні ритуали католиків про померлих і заупокійну месу. Праці, важливі для розуміння богослужбової реформи Лютера: "Формула меси\Formula missae" (1523) і "Німецька меса \Deutsche Messe" (1525-26).

---

<sup>4</sup>Музыкальная эстетика запад-ноевропейского средневековья и Возрождения. Шестаков В.П., М., 1966, с. 522.

## Частина 1. АНГЛІЙСЬКА КЛАВІРНА ШКОЛА

### Школа англійських вірджиналістів

Історія музичної культури Англії відрізняється своєю різноманітністю: країна однією з перших в Європі прославилася багатоголосним співом, – про це свідчать зразки народної поліфонії, що дійшли до нас. Старовинні жанри англійського фольклору включають епічні і героїчні гімни-балади, які створювали барди. Коли виникла композиторська професійна творчість, почалися і теоретичні дослідження. На поч. XVст. англійських поліфоністів очолював Джон Данстейбл, талановитий композитор-теоретик, що мав великий вплив на Бургундську і Нідерландську школу. Його творчість стала сполучною ланкою між музикою Середньовіччя і поліфонією Відродження. XVI ст. закріпилася легенда про Данстейбла як "винахідника" поліфонії, хоча поліфонічні принципи лежать вже у народному музикуванні і перенесення їх на професійну музику, почавшись у Середні віки, зайняло кілька століть. Однак, саме Данстейбл надав хоровому звучанню природність, силу і блиск, які стали характерними для нідерландських шкіл.

Видатний англійський композитор і вчений **Джон Данстейбл** \ John Dunstable, Dunstapell (пом.1453) імовірно народився в Данстейблі Бедфордширу. Дату народження вираховують за роботами Данстейбла: 1410-20. Він служив придворним музикантом до 1427 у герцога Бедфорда (брата короля Генріха V), жив у Франції, коли герцог був її регентом і губернатором Нормандії. На відміну від багатьох музикантів того часу Данстейбл не був кліриком, мабуть мав дружину, працював не лише композитором, але математиком, астрономом і астрологом. Деякі роботи з астрології дійшли до нас, та мабуть, астрономом він не був, але переписав 1438 трактат з астрономії XIIIст. Данстейбл похований в церкві СвСтівен Волбрук \StStephen Walbrook Лондону, на надгробку названий славою і світилом музики", з його епітафії ми знаємо, що він "вивчав закони небесних сузір'їв".

Відомо біля 50 творів Данстейбла, можливо, є й інші. Церковна музика: 2 меси, 18 частин мес, 25 мотетів; органні обробки літургій. З світських творів дійшло мало: пісні французькою та італійською, серед них чарівна "O, rosa bella", на слова венеційського поета Леонардіно Джустініані, на які написано багато музики (зокрема, Дж.Бедінгхем).

Для Данстейбла характерні панування триголосся, мелодичне багатство, імпровізаційність викладу. У месях – традиційні піснеспіви варіюють мелодію *cantus firmus*'у в тенорі або в суперіусі, невеликі імітації (головний і ракоходний виклади, квінтою вище, пропуски нот, паузи, обернення інтервалів і тем, і т.п.), зміни кількості голосів. Є ізоритмічні мотети. Чи не першим використовує у вільних голосах мотиви, споріднені *cantus firmus*'у, розробляє декламаційний мотет, де підпорядковує музичний ритм метру вірша. При переважанні церковних ладів в музиці Данстейбла вже явно відчуються мажор і мінор. Маючи дар винаходу мелодій, характерних і величних, він, як ніхто, обробляв їх винятково майстерно, з неймовірною досконалістю, особливо у вставних інструментальних ригурнелях. Більшість творів – гімни, антифони, піснеспіви *cantica* – витримані в настільки простій

структурі, що стають парафразами на церковні співи. Рельєфна мелодика без півтонів, схожа на старі григоріанські хорали, сприяла їх поширенню в католицьких країнах. Досконалість контрапунктів з ясними гармоніями керівної мелодії є суттєвою інновацією, тому ім'я Данстейбла позначає важливу віху у музичному мистецтві Європи.

У складі капели герцога Бедфорда Данстейбл бував у Камбре, де в нього могли вчитися славнозвісні Гійом Дюфаї і Жіль Беншуа. Французький поет Мартен ле Франк зазначав, що на їх музику вплинув *contenance angloise* \англійський стиль Данстейбла (фобурдони та певне значення терції і сексти). Якщо новий музичний дух торив шлях у країнах, скутих догматизмом католицизму, то легше було йому проникнути в церковну музику країни, де багатоголосний спів з інструментальним супроводом існував у музичному фольклорі, – в Англії. Ще у XIV король Генріх V зробив сміливий крок: ввів 1360 до богослужіння бардів з їх інструментами, чия поява у церковній музиці можлива була саме на англійському ґрунті, де музикантів шанували, а на континенті вони вважалися відщепенцями, тому інструменти у церкві за такого статусу виконавців було чистісіньким безглуздом.

Коли англійський двір відвідали король Сигізмунд і герцог Філіп Бургундський, вони в захваті від "нової церемонії" \nova seremonia" англійського богослужіння, віршами оспівували красу британської "ангельської" музики. Сигізмунд перед від'їздом роздав лондонцям лютки, урочисто обіцяючи розповсюдити ці нові церемонії. Обіцянку стримав: через прогресивних діячів на Констанцькому соборі (1414-18) домігся скасування були Іоанна XXII і визнання нового мистецтва фактором церковної служби. Англійські музиканти, поїхали до капели Папи, бургундського двору, розійшлися по всій Європі, привілеї їх соціального статусу пояснює ореол 1000літньої музичної традиції Англії

До мистецької культури входить музикант, який поєднав у собі вокаліста та інструменталіста, що мало найкращі наслідки для розвитку контрапункту багатоголосної музики. Музична реформа Генріха V мала повний успіх в Англії, поширенню нового церковного стилю сприяло завоювання північної Франції англійцями. Генріх, займаючи міста Нормандії, насамперед залучав туди музикантів, щоб ознайомити народ з "ною церемонією". Ф.Ледерер, досліджуючи вплив англійської музики на вокальний стиль XV ст., наводить як доказ – переважання пікардійського діалекту у французьких піснях: Пікардія найдовше перебувала під пануванням англійців [1, 123].

Найважливішим джерелом для ознайомлення з композиціями цієї епохи є Рукопис Old Hall \Old Hall Manuscript (Британська бібліотека, Дод. MS 57950), найбільше, найзначніше і найповніше джерело духовної музики к.ХІУ-п.ХУст. Рукопис якимось пережив Реформацію і раніше належав СЕдмунд Коледжу \StEdmund's College католицької школи в Старому Холі \Old Hall Green (звідси назва) біля Ware в графстві Хартфордшир \Hertfordshire. Він був проданий на аукціоні Сотбі 1973 Британській бібліотеці [4]. Рукопис містить 148 композицій: 77 повністю, інші – частинами. Більшість творів – фрагменти ординарію меси, згруповані за розділами: набори Gloria разом, як і набори Credo, Sanctus і Agnus Dei. Між ними розташовані піснеспіви

\motets і фрагменти conductus. Old Hall MS складався протягом 20 років на початку XVст. Ідентифіковані руки кількох переписувачів, деякі належать самим композиторам. Дослідження показують, що робота над рукописом закінчилася смертю герцога Томаса Кларенса 1421: дата за хронологією останньої частини рукопису – твори для святкування перемоги при Азенкурі 1415 і весільна пісня Т.Баттерінга \Thomas Byteryng, для шлюбу Генріха V і Катерини Валуа у 1420.

Old Hall MS має велике значення для підтвердження існування і характеру специфічно англійських музичних рис, ступеня розвитку англійської музики, впливу континентальних практик. Зокрема, демонструє тенденцію зосередження на музичних складнощах (канони) тоді, коли континентальна музика мала тенденцію до простоти. При бургундському дворі існував стиль сер.XVст, упізнаний сьогодні як "англійський \la contenance angloise", згідно з Мартіном Франком \Martin le Franc в поемі "Le Champion des Dames" (1441-2).

Та Old Hall MS – вражаючий приклад французького впливу на англійську музику. М.Букофцер, досліджуючи ренесансну музику, пише: "найбільшим сюрпризом Old Hall Довідника, безсумнівно, є провідна роль ізоритмічної техніки, яка доводить неспростовний французький вплив" [5]. Англійські музиканти були добре відомі в Бургундії, французькі – в Англії. Висловлено припущення, що Пікард \Ruscard, автор канону № 75, був французом [6].

Особливістю творів Old Hall MS є розвиток дисонансу (Дж.Кук і Т. Дамет), застосування *divisi*, – раннє існування поліфонії на 2 і більше голосів, початок гармонії в музиці. Автори в Old Hall MS: Лайонел Пауер \Leonel Power, Пікард \Ruscard, Олівер \Oliver, Роберт Чирбері \Robert Chirbury, Дж.Екстре \J.Excetre, Томас Дамет \Thomas Damett, Томас Біттерінг \Thomas Byttering, Вільям Тіпп \William Турр, Джон Кук \John Cooke, король Генрі \King Henry (V?), Ніколас Стерджен \Nicholas Sturgeon, Джон Тьєс \Джон Тайс, Queldryk, Aleyn, Fonteyns, Gervays, Lambe. А також твори зарубіжних музикантів: Закара \Zachara \ Antonio da Teramo і Майшует \Mayshuet \ Matheus de Sancto Johanne (пом.1391). Книга незрівнянна: вперше надані прізвища авторів (!), чого раніше не було ніколи. Old Hall MS – чи не найстаріша збережена колекція англійської музики, якої немає більше ніде. Ця колекція складена одним писарем приблизно 1415-21. Складність і точність позначень указує на високий ступінь витонченості і обізнаності писаря, композиторів і передбачуваних користувачів книги. На початку 1420х порожні і вставлені аркуші були використані іншими писарями, щоб додати нові музичні твори. Old Hall MS є однією з лише 3х книг поліфонічної музики, що збереглися з дореформаційної Англії. Хоча це додає рукопису ознак давнини, назва "Old Hall" надана після 1893, коли книга подарована в Old Hall коледжа СЕдмунд, до того її історія неясна. Рукопис втратив багатьох авторів і близько чверті листів; збереглися 148 п'єс у 112 фоліантах.

З витонченості музики і використання сусального золота в декорі випливає, що книга зроблена для багатой установи або мецената. "Лише виконавці вищої кваліфікації і заклад сильної традиції могли сподіватися виконати це, вміст дає найскладнішу поліфонію, яка

написана будь-де в цей час" – пояснює М.Бент. П'єси розташовані у відповідності з порядком застосування в месі для літургійної зручності. Книга, можливо, спочатку відкривалася наборами \settings Kyrie, які зараз втрачені; тепер її починають набори Gloria; далі – антифони і послідовності \sequences в ім'я Діви, Credo, Sanctus, Agnus Dei і фінальні варіації "ізоритмічного мотету \isorhythmic' motets". Це тип мотету, де швидкості руху частин регулюють математичні пропорції: тривалість звучання може скорочуватися регулярно протягом II секції, що має половину довжини I, а III – чверть довжини I. Ефект для слухача: музика немов прискорюється до кульмінації, увінчаної динамічним звучним "Amen" tutti.

Серед доповнень Old Hall MS фігурує Veni Sancte Spiritus Данстейбла. Це його найвідоміший твір і зразок ізоритмічного мотету пропорції 3: 2: 1. Thomas Elmham вважає, що Sancte Spiritus – один з двох мотетів Данстейбла, написаних 1416 для собору Кентербері, коли Генріх V і Сигізмунд брали участь в церемонії святкування англійських перемог у Франції. Данстейбл сприяв розвитку т.зв. образу \countenance angloise, стилю, в якому відбувається зсув від ритмічних складностей, модних у XIУст., до акцентів на повноту звуку, гладку мелодійність, регулярність структури, опозиції дисонансу і консонансу. В часи, коли Англія була в авангарді музичних ідей, цей стиль викликав захоплення, був дуже поширений і йому наслідували на континенті: вплив angloise чути у творах бургундських музикантів Жіля Беншуа \Gilles Binchois (1400?-60) і Гійома Дюфаї \Guillaume Dufay (1400?-74).

Важливе значення для вивчення англійської музики мають т.зв. "Трентські Кодекси", де композиції переважно 2-3-голосні, зрідка 4-голосні. В основу всіх духовних творів на Cantus firmus і григоріанські хорали покладені або народна пісня, або оригінальна мелодія, винайдена композитором [1, 125]. Духовна музика Трентського собору \Sacred Music from the Cathedral at Trent [6] або Трентський Кодекс 1375 називають музичним еквівалентом сувоїв Мертвого моря, що розширює розуміння музики переходу від Ars Nova до Ренесансу. Трентські Кодекси – набір з семи музичних рукописів, зібраних в сер. ХУст., зберігаються в місті Тренто північної Італії. Містять церковні твори 1400-75: 1500 композицій 88 різних названих композиторів і величезну кількість анонімних. Вони є найзначущим джерелом одного рукопису цілого сторіччя, чого більше немає ніде в Європі. \*)6 томів Codex Trent, приведені в "Museo Provinciale d'arte" Castello del Buonconsiglio, мають підзаголовки "Monumenti e Collezioni Provinciale 1374-1379". Їх називають "Трент 87-92". VII рукопис, виявлений пізніше в бібліотеці Capitolare \Biblioteca Capitolare Trent, має шифр "BL", продовжуючи серію Кастелло, повсюдно називається "Трент 93". Жоден з 7 рукописів – Трент 87-93 – ніколи не був опублікований повним обсягом. Видання Ребекки Гербер Trent-88, яке готувалося понад 10 років, було першим.

Трент-88 включає антологію з 145 композицій, адаптованих до церемоніальних і щоденних богослужінь. Охоплення музики побуту різних мов і країн значне і вражаюче: на початку – меси англійською, французькою, німецькою та іспанською йдуть циклами, а поруч з'являються прості гімни і магніфікати. Серед авторів – Гійом Дюфаї Йоганнес Окегем, Жіль Беншуа, Хуан Корнаго, Джон Бедінгхем.

Рукописи копійовані протягом більше 30 років (1435?-70?). Імена двох переписувачів збережені: Йоганнес Візер \Wiser і Йоганнес Лупі



\Luri, що пов'язані з собором Тренто. Однак, вивчення особливостей рукописів та водяних знаків показують витоки з П'ємонту\ Piedmont, Савой-Базелю\ Savoy-Basel і Больцано\ Bolzano (твори Trent 87-92). Для рукописів епохи Codex Trent незвично малі: 20 x 30см – еквівалентні "мініатюри\ miniature score". Невеликий розмір і численні помилки тексту робили спів з них важким і навіть неможливим, але з них робили виконавчі копії. Проте, партії досить великі, щоб кожна співала одна людина (було нормою), вони часто розділені між двома різними буклетами\ booklets, що дає можливість виконання двома групами.

Самий ранній "шар\ layer" рукописів Трент 87-92 складається з мотетів і мес Zacara da Teramo, Jacobus Vide, Johannes Brassart, ранніх творів Дюфаї. Шану англійській музиці віддають п'єси Дж. Данстейбла. Більшість рукописів духовних творів знищені Генріхом VIII під час розгону монастирів: англійська музика ХУст. надходить переважно з континенту. Переписувач Й. Візер зробив протягом 1445-75 більшу частину 5 рукописів Трента: 88, 89, 90, 91, 93; не всі копії компетентні, він, мабуть, мав обмежені знання музичної грамоти, тому залишив численні помилки, хоча обіймав посаду органіста. Більшість творів 5 книг – Бургундської школи; є унікальні, які збереглися тільки в одному джерелі, є фрагменти творів авторів, чиї імена не фігурують більше ніде, є анонімні твори. Codex Trent незвичайний через часті атрибуції авторів; більшість музики епохи є анонімною, зазвичай, писарі пропускали імена. Частина написана корозійним чорнилом, яке випалювало папір, і фрагменти тексту\ noteheads випали. Хоча багато відновлено у 1975, рукописи все ще знаходяться у важкому стані.

У ХУ ст. місто, де скопійована музика, було на півдні Священної Римської імперії з великою музичною установою. Кузен Сигізмунда імператор Фрідріх III мав велику гарну музичну капелу в Інсбруку. Територія навколо перевалу Бреннер (Інсбрук на півночі – Трент на півдні) була перехрестям між Італією та Голандією, де подорожували музиканти. Трент, головний пункт маршруту подорожі і торгівлі, став музичним сховищем кодексів, де зібрано антологію поліфонічної музики придворної капели Габсбургів. Рукописи у бібліотеці собору Трента зберігалися сторіччями і виявлені лише у середині ХІХст. Їх перше обговорення в музикознавчій літературі відбулося 1885, коли друг Ліста, Ф.Кс.Габерль\ Franz Xaver Haberl церковний органіст і теоретик, засновник званої школи церковних музикантів Регенсбургу, надрукував велику монографію "Будівельні блоки історії музики\ Bausteine zur Musikgeschichte" про Г.Дюфаї. Публікація вмісту Codex Trent почалася в Австрії серією Denkmäler der Tonkunst in Österreich. І том Trienter Codices вийшов у 1900, останній VII – лише у 1970.

Трентські Кодекси демонструють початок розвитку циклічної меси, єдине музичне оформлення частин Ординарію\ Ordinary меси. Ранні обсяги йдуть від практики к.ХІУст: парність рухів і частин циклу; наступні томи містять найстаріші 3-4частинні форми. Всі перші уніфіковані цикли – англійські.

Англійський композитор кінця Середньовіччя і початку Відродження **Лайонел Пауер\ Lionel Power** (1370\85-1445) поряд з Дж. Данстейблом одна з головних фігур англійської музики ХУст. Пауер –

член братства Кентерберійського собору, де працював кантором. Мало відомо про його життя: стилістичний аналіз музики і дати посад показали народження між 1370 і 1385, за походженням – імовірно, ірландець. Перше посилання, він – вчитель співчих капели герцога Томаса Кларенса; 1423 вступив у братство Christ Church, Canterbury. Пауер помер у Кентербері, де існує повідомлення про його смерть.

Творів Пауера було менше, ніж Данстейбла (тільки 40 безумовних), а вплив схожий: він представлений в Old Hall Manuscript, одним з перших встановив твори ординарію меси, тематично об'єднані для виконання. Old Hall MS містить його месу на Marian antiphon, Alma Redemptoris Mater, де антифон заявлений в тенорі кожної частини. [5]. Це єдиний цикл ординарію меси, який достеменно належить йому.

З послідовників Данстейбла виділяються Іоанн Бросар\Iohann Browser та Іоанн де Сарто\Iohann de Sarto. Разом з Дюфаї і Беншуа вони відкривають коло голландських композиторів, які пануватимуть у найближчі часи. Переворот, здійснений у техніці композиції Дюфаї і Данстейблем, звільнив музичну мову: твори від ремісничих вправ-контрапунктів нарешті звернулися до вираження людських почуттів.

Славу розплідника церковних музикантів мало місто Камбре. Мистецтво співаків XVст. тут досягло такої віртуозності, що вони голосом виконували інструментальні частини композицій (!). Тоді ж перестали розмежовуватися інструментальні і вокальні партії: більшість творів можна виконувати як на інструментах, так і голосом. В духовних п'єсах інструментальна частина виконувала значну роль: супроводження голосу, вступна і заключна ригурнелі. У світських шансонах ригурнелі є на кожному кроці, вони позначають перерву тексту або швидкі невокальні (клавирні?) фігурації [2, 146].

В Трентському Кодексі представлений **Джон Бедінгхем**\John Bedyngham (1422?-1460?), член Гільдії парафіяльних клерків Лондону. Можливо, Бедінгхем народився в Оксфорді, вчився і був співчим у коледжі Вінчестера\Winchester College, потім вчився і працював у Нью коледжі\New College Оксфорду; з 1448 – у братстві СвНіколая\Confraternity of StNicholas. 1457 він – інспектор у Вестмінстері капели СвСтефана\Collegiate Chapel of StStephen.

Бедінгхем писав пісні, балади, меси, мотети, рондо\chansons, ballades, masses, motets, rondeaux. Його твори дуже розповсюджені в Європі: тексти латиною, французькою та італійською: "Durer ne puis", "Mon seul plaisir". Тексти часто запозичені з іноземних джерел, бо не збігаються зі структурою поезії, що вказує на переклад з італійської та французької, тими, хто не розуміє тонкощів цих мов, тобто англійцями. Мають, Бедінгхему належать chansons "O bella rosa," "Gentil Madonna" і "So ys emprentid". 2 цикли мес незвично вільної форми, одна з них пародіює баладу "Dueil angoisseux" Ж.Беншуа і є початком техніки пародії, де всі три голоси вільно варіюють мелодію і ритм. 3 мотети – складні п'єси з ритмічними труднощами. 8 шансонів, в рукописах різними мовами, хоч і приписують іншим (Данстейблу chanson "O bella rosa") належать Бедінгхему. Популярність творів доводить, що писав у різних стилях: бургундські chansons a la Дюфаї поширені по Європі.

Найвідомішим і впливовим у часи Генріха VII і Генріха VIII вважався ренесансний музикант **Роберт Ферфакс** \Robert Fayrfax (1464-1521). Він народився у Deering Gate, Лінколншир, був протеже матері Генріха VII – Маргарет Бофорт. 1497 Ферфакс став членом королівської капели \Gentleman of the Chapel Royal, згодом – капеланом Вільної Каплиці замку \Free at Chapel Snodhill Castle, пост пізніше займе Р.Купер \Robert Cowper. Ферфакс займав 1498-1502 посаду органіста абатства StAlbans; 1502 став членом Братства СвНіколая \StNicholas. Ферфакс отримав ступінь бакалавра музики \MusB у 1501 і доктора \MusD 1504 у Кембриджі; 1511 доктора \MusD Оксфорда.

1509 Генріх VIII надав йому granted the annuity \ануїтет у Гемпширі, 1514 звів у лицарське звання: "Лицар Віндзор \Poor Knight of Windsor". Ферфакс складав музику і отримував винагороди, очолив 1520 Chapel Royal у поїзді до Франції. Помер і похований у StAlbans.

Твори Ферфакса, що дійшли до нас: 2 магніфікати, 13 мотетів, 9 шансонів, 6 мес, 2 інструментальні п'єси. На ступінь доктора – меса "O Quam glorifica". Меса леді М.Бофорт "O bone Jesu" – I меса-пародія.

Ферфакс – "провідна фігура в музичній культурі епохи" [7], "один з найпопулярніших композиторів свого покоління"[9]. Його твори мали великий вплив на Дж.Тавернера (1490-1545) і Т.Талліса (1505-85).

Інноваційною технікою клавірної музики і формою записів церковної вирізнявся композитор Тюдорів **Х'ю Астон** \Hugh Aston (1485?-1558), хоча мало його творів вижили. Майже нічого не відомо про раннє життя, можливо, сім'я пов'язана з відомими Astons, вченими з Оксфорда і Кембриджа. 1510 Х'ю Астон просив про здобуття в Оксфордському університеті ступеня бакалавра музики, запропонував доповідь про обсяги Боеція і свої твори (месу і антифон). Він заявив, що 8 років навчався в Школі Музики Університету. Можливо, його дослідження Боеція – це "De Institutione Musica", друковане у Венеції. Записи Університету \University Proctors кажуть про успішність дослідження і надають постанову зберегти 2 рукописи Астона: Te Deum Laudamus антифон і 5 частин Missa Te Deum Laudamus.

Після 1510 Астон, мабуть, жив у Лондоні, близький двору Генріха VIII. У 1520-21 декан і глава церкви монастиря СвМарії \StMary Варвік \Warwick сплатив його консультації з придбання і встановлення органу. До 1525 він працює в Лестері \Leicester. Згодом отримує посаду органіста і маестро хористів \Magister Choristerorum лікарні і коледжу СвМарії \Hospital and College of StMary Annunciation, відомого Newarke -інститут. Коледж досяг дуже високої музичної репутації і навіть придбав привілеї Chapel Royal з правом наймати музикантів інших установ, тобто переманювати найкращих до себе.

Немає свідчень, як і коли Астон прийшов до Лестер-коледжу. За Статутом серед багатьох – використання Salisbury ("Sarum") Rite, співається щодня Меса Богоматері, а також утрени, літургії та вечірні, більше 20 високих свят на чолі з Деканом, – важка музична програма для хору з 16 осіб і керівника. Початкова зарплата – у 10£ на рік (лише на 2£ менше, ніж у декана) 1540 зросла до 12£. Астон згадується як співак і органіст, що може отримувати платню за додаткові послуги.

1525 Астона рекомендували кардиналу Вулсі\Thomas Wolsey як музик-директора в новому коледжі кардинала\Cardinal's College Oxford (нині Christ Church College і собор Оксфорда), але Астон відхилив пропозицію, і Вулсі призначив Дж.Тавернера. Астон до розпаду Фонду

1548 працював у Newarke, далі отримував 12£ на рік. Він мав і в інших установах консультативні посади за додаткові гонорари.

У Лестер-коледжі Астону надали у безкоштовну оренду будинок в Newarke біля Південних Воріт\Southgates Ward. За розпуску колегії власність залишилася домом і для його онука до ХУІІст. Перед 1530 Х'ю Астон вже представляє Southgates Ward як член міської ради, а потім як Олдермен – до смерті. Лестер-Ворд навіть іменували до 1550 "Ворд пана Х'ю Астона\Ward of Mr Hugh Aston". З 1532 він – мировий суддя, 2 роки – коронер, 16 років – аудитор Рахункової палати, мер 1541-42, один із двох членів парламенту від міста 1555. Дата смерті точно невідома, мабуть, помер в епідемії і похований 17.XI.1558 в церкві СМаргарити Southgates Ward. 15.XI.2008 на 450-річчя тут проходила пам'ятна служба, де виконували 2 антифони Астона, 2 відомі клавірні п'єси і частина Sarum Rite музики відновленого Реквієму.

Більшість будівель середньовічної лікарні та коледжу Newarke знесені у ХХІ, і університетське містечко Монфорт\Montfort University сьогодні охоплює цю територію. 2010 в університеті відкрито факультет бізнесу і права поблизу колишнього дома Астона: факультет має назву "Х'ю Астон Дім\Hugh Aston Building". Відкриття відзначено виступами хору Holy Cross Dominican Priory, Leicester, виконували Te Deum Астона, дві клавірні п'єси і частини Plainsong Sarum Rite (!).

4 меси Астона збереглися повністю, інші – фрагментарно. Він написав багато клавірної музики, більшість – з дуже прогресивним використанням специфічно клавірної нотації: його Норнеруре (Танці для клавесину або органу) часто наводиться як приклад письмової клавірної форми. Деякі ранні клавірні твори на стилістичних підставах записані до Антології\Anthologized My Lady Careys Dompe.

Велика частина музики Астона дуже енергійна і сильна, іноді в манері Тавернера, але з любов'ю до крихітних вітійоватих штрихів, які роблять досить гострі прохідні дисонанси. Є твори в формі імітаційної поліфонії для хору: меса Videte manus meas, схожа енергетикою на Gloria tibi Trinitas Тавернера, але більш механічної обробки. Кращі твори – антифони Gaude virgo mater Christi і Ave Maria divae matris Annae, – стиль мелодії і малюнок фраз сміливих новацій пізніх авторів: мелодика важливого інтервалу збільшується до зростання кульмінації.

Антологія "Моя Леді Кері Домпе\My Lady Carey's Dompe", музична збірка Ренесансу, мабуть, написана для клавесину і лютні. Традиційні англійські танці опублікував у 1520-ті невідомий автор за часи Генріха VIII, який грав на різних інструментах і мав їх велику колекцію. "Dompe" приписують композитору-новатору Тюдорів Х'ю Астону, збірка складається з двох рухів від g moll до d moll. Dompe можна записати на смерть фаворита короля Вільяма Кері\Carey, який помер 22.VI.1528, і можливо, присвячена комусь із жінок родини. Назва "Dompe" може йти від "Ірландського звалища\Irish dump", що означає плач, танець-панахида, меланхолійна пісня про кохання.

У різноманітні музичних жанрів, домашніх і публічних, в Англії XVI-XVIIст. велике значення мав музичний театр, вірніше – театральна музика в сучасному розумінні жанру; драматичні постановки насичені музикою: англійській традиції властив музичний супровід спектаклю; часто їх називали оперою. В усіх п'єсах Шекспіра звучить музика.

Джон Данстейбл очолював групу видатних майстрів: Лайонел Пауер\Lionel Power, Джон Ален\John Alain, Джон Беннет\John Benet Anglicus, Джон Бедінгем\John Badinham, Маркгем\R. Markham, Чарлз Джон Стенлі\Charles John Stanley, Роберт Ферфакс\Robert Fayrfax. Всі музиканти цієї школи об'єднані зовнішніми ознаками композицій, а не їх внутрішнім змістом, бо мистецтво XVст. було не стільки духовною творчою діяльністю, скільки витонченою ремісничою художньою працею. Але всі вони беззаперечно є виразниками англійського гуманізму в музиці. Віяння італійських ідей в Англії позначилися підйомом інтересу до творчості як найблагороднішого прояву художньої натури. Коли у Німеччині заняття музикою вважалося негідним дворянина або заможного містянина, освічені англійці, подібно італійцям, віддавали все своє дозвілля музиці. Ця близькість митців і суспільства народила англійський контрапунктичний стиль, який завжди прагнув бути зрозумілим кожному любителю музики.

Один з найважливіших музикантів епохи органіст **Джон Тавернер**\John Taverner (1490?-1545) відомий як засновник стилю in Nomine. Можливо навчався у майстерного поліфоніста Томаса Ашвелла\Thomas Ashwell (1478-1527). Відомості про Тавернера: 1524 їздив у церкву StBotolph Tattershall поблизу Бостона як запрошений вокаліст. За 2 роки Тавернер отримав від кардинала Вулсі\Wolsey призначення I органістом Церкви Христа\Christ Church коледжу кардинала в Оксфорді. Коледж заснований роком раніше, 1525, і став відомий як Кардинальський коледж\Cardinal College Oxford. 1528 Тавернеру оголошено догану за підтримку лютеран, але він unikнув покарання, тому що був "лише музикант" (!). Вулсі потрапив в опалу 1529, і в 1530 Тавернер покинув коледж, ставши довіреною особою Томаса Кромвелля\Thomas Cromwell, що брав участь у розпуску монастирів, але вірогідність цього тепер вважається сумнівною. Тавернер оселився в Бостоні. 1545 був призначений на пост олдермена Бостона; похований під дзвіницею Парафіяльної церкви\Parish Church Boston'a.

Більшість творів Тавернера написана у 1520х. Найвідоміша меса заснована на популярній пісні "Західний вітер\The Western Wynd". Джон Шеппард\John Sheppard (1515-1558), і Крістофер Тай\Christopher Tye (1505-1573) пізніше написали меси на цю ж пісню. "Western Wynd" – незвичайна меса: тема з'являється в кожному з 4хголосів, за винятком альтя. Зазвичай його меси складені з 4х частин (Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus, Agnus Dei), приблизно однакової довжини, що досягається однаковою кількістю повторів тематизму. У месі "Western Wynd" тема 9 разів повторюється у кожній частині, але через те, що частини мають тексти різної довжини, він використовує розширену мелізматику у вокальних партіях з меншою кількістю слів. Інші меси широко використовують техніку cantus firmus'у, де постійна течія довгої мелодії поєднується з відступами-імпровізаціями, часто у

тенорі. Меси на cantus firmus: Corona Spinea і Gloria Tibi Trinitas. Інша техніка використана в меси Mater Christi на його пісню тієї ж назви, відомої як "похідна\derived" або "меса-пародія\parody-mass".

Велика частина збереженої спадщини Тавернера вокальна: церковні співи, меси, магніфікати. Інструментальні партії здебільшого не записані навіть у великих церковних творах, де багато виконавців. Запис вокальних і хорових партій, а інструменталісти (органісти) свій супровід грали на генерал-бас, а ритурунелі в паузах, – імпровізуючи.

Знаменита меса "Gloria Tibi Trinitas" породила стиль, відомий як In Nomine. Хоча меса складається з 6 частин, більш віртуозні епізоди імовірно призначені для солістів, – така композиційна техніка є в ряді мес. На словах "in Nomine ..." в розділі Benedictus провідна тема – у альту, але популярною стала інструментальна партія віоли. Інші автори взяли за взірць цю записану (а не імпровізовану !) інструментальну партію, і назва "in Nomine" була дана всім роботам, що регламентовані записом інструментальної партії (навіть у супроводі). Так, інструмент вперше став важливою дієвою складовою твору, його партія, записана достеменно, стає частиною передбачуваного виконавського процесу.

У ХХст відомий церковний композитор сер Джон Тавернер стверджував, що є прямим нащадком Джона Тавернера ХУ. Життя Тавернера лягло в основу опери Пітера Максвелла Девіса\Peter Maxwell Davies "Tavernera" (1970).

Разом з тим гуманістичні основи нової епохи в Англії ХVІст. привели до першого високого розквіту світського музичного мистецтва як у вокальних, так і в інструментальних формах. Нові покоління англійських композиторів, які виступили у кінці ХVІст. і захопили перші десятиліття ХVІІст., створили школу англійських мадригалістів і заклали основи новій галузі музики – п'есам для вірджинала, які отримали розповсюдження вже в ХVІІст.

Музиканти, які працювали у ХVІ, столітті тяжких цивільних, династичних, релігійних смут, писали церковну музику дивовижної, райської краси, сповнену миру, гармонії, віри і благоговіння, всі вони були майстрами контрапункту, схильні до модних інновацій, передусім італійських. Віртуозна імпровізація, якою володіли органісти епохи Тюдорів, – характерна особливість музики – стала зразком для музикантів наступного сторіччя, особливо у клавірному мистецтві майбутніх вірджиналістів, що заклали базис європейської клавірної музики і були її першими реаліями. В Англії ХVІ-ХVІІ ст. розквітла вірджинальна школа, яку розвивали Томас Талліс, Вільям Бьорд, Джон Булл, Джайлз Фарнебі, Орландо Гіббонс, Генрі Перселл.

\*)Вірджинал фламандської фірми Рюккерс зберігся у Музеї Музики в Парижі.

#### **Використані джерела**

- 1.Браудо Е.М. Всеобщая история музыки.Т.1 : До конца 16 столетия. Пг., 1922.
- 2.Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006, с.132-154.
- 3.Benham Н. John Taverner: His Life and Music. Aldershot: Ashgate, 2003, р. 66.
- 4.Bent Margaret. "Old Hall Manuscript," in New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition, 2001.

5. Bukofzer Manfred. *Studies in Medieval and Renaissance Music*. New York. 1950, p. 56.
6. Caldwell J. *The Oxford History of English Music* vol. 1: Oxford University Press, 1998, p. 210.
7. Fairfax, Robert (FRFS500R). *A Cambridge Alumni Database*. University of Cambridge.
8. Gerber Rebecca L. \*Trent, Museo Provinciale d'Arte, Codex 1375 (olim 88). *Monuments of Renaissance Music*. 1,222 pages | xviii, 1222, 6 halftones, 1 table | 9 x 12 | © 2006\*
9. Greene D.M. *Greene's Biographical Encyclopedia of Composers (Reproducing Piano Roll Fnd., 1985)*, p. 25.
10. Haar J. *European music 1520-1640*. Woodbridge: Boydell, 2006, p. 490.
11. Hoppin Richard H. (1978). *Medieval Music*. New York: Norton & Co. ISBN 0-393-09090-6.
12. Randel D.M. *The Harvard Biographical Dictionary of Music*: Cambridge MA, Harvard University Press, 1996, p. 262.

Порівняно з досягненнями вокального мистецтва інструментальна музика з часів Середньовіччя кількісно і якісно займала другорядне місце, і тільки на початку XVI ст. починається підйом, що віщує майбутній пишній розквіт. Ще у музичному побуті XII-XIV ст.ст. важливе місце належало грі на інструментах: різні урочистості в домашньому колі, у громадських будівлях; а за міськими воротами на інструментах звучали веселі танцювальні мелодії (свідчення літературних джерел і зображення музичних інструментів у скульптурах і живопису епохи).

Зневажливий погляд на інструментальну музику зникає XIV-XV ст.ст. Вона вже не лише опора для вокальних творів і нижчий вид мистецтва, що служить для розваги пустотливого натовпу. Пошукові "розкопки" в архівах зібрали численні відомості про музичні інструменти, зразки органних табулатур і лютневих п'єс. Але композитори і рукописи тих часів мовчать, про те, яким був склад інструментів, для яких призначали оркестрові композиції. В епоху Ренесансу музика, як і живопис, почала відчувати гостру потребу в барвистому розмаїтті, і тому кількість інструментів, зайнятих в оркестрі, ансамблі і у виконанні соло, була надвеликою. Склади оркестрів стають більш доцільними, комбінації інструментів і вокалу голосів – різноманітніші.

Тільки зі середини XVI ст. у друкованих музичних творах з'являються хоча і короткі, але точні вказівки на оркестровий склад. Звичайним був напис, що зустрічається у багатоголосних мотетах і збірках пісень: "виконувати як голосами, так і інструментами" (1540). Подібний напис можна тлумачити: по-перше, ці п'єси могли виконуватися як суто вокальні, по-друге, вони могли виконуватися суто інструментально, по-третє, змішано – інструментально і вокально. Вирішення питання, як виконувати музику, належало зазвичай капельмейстеру, який сам визначав спосіб виконання, керуючись характером композиції, або стосовно наявності інструменталістів і співаків. Композитори передбачали можливість усіляких

випадковостей на практиці і не наполягали на єдино вірному і беззаперечному виконанні.

Розповсюдженим ренесансним інструментом була лютня (польск. *lutnia*, нім. *lûte*, іт. *liuto*, від араб. *al'ud* – "дерево, деревина"), інструмент, який пізніше назвали "фортепіано XVI", вона – бажаний гість і вдома, і в церкві, і в театрі, а для виконання серенади була сольним і акомпануючим інструментом. Репертуар для лютні у XVIст. надзвичайно великий. П'єси всіляких жанрів (вокальні транскрипції і оригінальні композиції) друкувалися у величезній кількості. Відомі лютністи: органіст Конрад Пауман (1410-1473), винахідник лютневої табулатури; Конрад Герле\Conrad Gerle (1440-1521), Ганс Юденкуніг \Hans Judenkönig (1450-1526), Ганс Герле\Hans Gerle (1500-1570), Ганс Нойзідлер\Hans Neusidler (1508-1563), Мельхіор Нойзідлер \Melchior Neusidler (1531-1594), Вольф Генкель\Wolf Henckel, видатний віртуоз Себастьян Оксенкун\Sebastian Ochsenkhun (1521-1574). В Італії прославилися: "божественний Франческо\il divino Francesco" Франческо Мілані\Francesco Canova da Milano (1497-1543), П'єтро Боронно\Pietro Paulo Borrono (1490-1563), Антоніо Ротта\Antonio Rotta (1495-1549), Вінченцо Галілей\Vincenzo Galilei (1520-1591), Сімонє Молінаро\Simone Molinaro (1570-1636). В Іспанії знамениті: Мігель Фуенлана\Miguel de Fuenllana (1500-1579), Дієго Пісадор\Diego Pisador (1509-1557), Алонсо Мударра\Alonso Mudarra (1510-1580). У Франції слави досягла сім'я Готьє: знаменитий Дені Готьє\Denis Gaultier (1597-1672) та його старший кузен Енемон\Ennemon Gaultier (1575-1651).

Для XVI ст. характерним є прагнення підняти інструментальну гру на вищий щабель шляхом створення контрапунктно розроблених п'єс. Але лютня виявилася малопридатною для втілення таких намірів, бо майже не допускала послідовного і розчленованого голосоведення. Доводилося обмежитися випадковими імітаціями коротких мотивів-тем, – для здійснення поліфонічної розробки виявилось недостатньо чотирьох пальців лівої руки. Улюбленою формою лютневої музики XVI крім танців були т. зв. "ричеркари\ricercares", короткі інструментальні прелюдії спочатку, а згодом – фуговано розроблені крупні п'єси.

Найстаріший з музичних інструментів, що і досі носить ім'я "короля", – орган – в музичному мистецтві XV-XVIст. займає важливе місце. Орган не був виключно церковним інструментом, а тривалий час, як його прототипи, волинка і флейта, служив світській музиці. Органна література сходить до центрального Середньовіччя і пов'язана із зародженням багатоголосся, примітивні форми якого мали назву "органум". Його виконання виглядало як одноголосний хор, що співав *cantus firmus*, а органіст прикрашав цей спів контрапунктом. А от "Organa pura" належала вже до суто органної музики.

У XIV ст. в епоху *Ars nova* гра на органі зайняла провідне місце і у церковній музиці, і у світській. Найстаріша з відомих органних табулатур – англійського походження – зберігається у відділі рукописів Британського музею, за системою нотації належить поч.XIVст. Рукопис містить 6 п'єс, з яких 3 мають характер прелюдії, що складає ряд акордів з варійованим верхнім голосом. Крім цих прелюдій в ній містяться ще уривки трьох "кольорованих" мотетів. У цьому



найстарішому документі органної музики розрізняються два види інструментальних жанрів: по-перше, транскрипції вокальних творів, по-друге, сольні прелюдії – основа чисто інструментального стилю.

Найближчі клавішні родичі органу, клавікорд і вірджинал, починають о цю пору виступати його серйозними конкурентами. Вже на початку XVIIст. М.Преторіус проголосить клавікорд першоосною клавішних інструментів і порадить усім органістам, перш, ніж грати на "королі" інструментів, підготувати себе ретельними вправами на клавікорді та клавесині. Ким і коли винайдений клавікорд, невідомо. В історії цього інструменту багато неясного: зустрічаються спорідні і майже тотожні назви в різні часи і в різних країнах, що, однак, зовсім несхожі за конструкцією на клавішні інструменти. Існує легенда, що винахідником клавікорду був сам Гвідо д'Ареццо, але це малоімовірно, бо немає історичних доказів існування інструментів цього типу раніше поч.XIVст. Інший переказ веде історію клавікорда від монохорда, інструмента з натягнутою поверх резонансної скриньки струни, яка могла бути розділена на дві частини рухомою підставкою. Цей інструмент служив у давніх греків для теоретичного визначення співвідношення тонів. Греки у II столітті Р.Х. знали гелікон з чотирма струнами, за допомогою якого Гвідо демонстрував 4 автентичних лади. Коли орган як шкільний інструмент став поширюватися в монастирях, з'явилася думка пристосовувати клавіатури до монохорду у вигляді системи підставок, сполучених з клавішним важелем, коли кожен при натисканні відповідної клавіші піднімається, щоб міцно притиснути у потрібному місці струну. Згодом ці підставки поступово перетворились на металеві язички, закріплені на задніх кінцях клавішних важелів. Ці тангенти не тільки ділили струни на дві частини, але одночасно змушували їх звучати, а у монохорда для цієї мети доводилося змикати струни плектром або пальцем. Тільки з винаходом тангенту стала можливою гра на цьому інструменті, і він перестав бути знаряддям лише теоретичної думки. Це сталося, мабуть, у XIV ст. в Англії.

Інший клавішний інструмент "вірджинал" має іншу конструкцію та іншого предка. С.Вірдунг вважає, що він походить з різновиду трикутної маленької арфи, що має струни різної довжини. Головна відмінність між клавікордом і вірджиналом полягає в тому, що кожній клавіші вірджиналу відповідала 1 струна, налаштована в певному тоні, що вимагало іншого роду удару: замість тангентів застосовувалися дерев'яні палички, на верхніх кінцях яких були прикріплені маленькі шматочки пір'я, що чіпляли струну при ударі, надаючи звуку дещо сухий і гострий відтінок. Синонімами вірджинала були в залежності від величини інструменту – спінет, клавіцимбал і клавесин.

Термін "в'юрджинел" вперше зустрічається в трактаті 1470х, де інструмент описано: має прямокутну форму, як у клавікорда, і металеві струни, що звучать подібно клавесинним. В'юрджинал, вірджинал (англ. Virginal) – невеликий столоподібний клавішний інструмент, різновид клавесина з одним набором струн і одним мануалом\клавіатурою, на відміну від мюзелара, зрушеним ліворуч від центру. В Англії до XVII так називали будь-які плекторні інструменти, та в загальному розумінні – це інструмент, де струни перпендикулярно

клавішам, на відміну від клавесина. Сама назва, мабуть, пов'язана з тим, що інструмент був популярний серед дівчат, яких обов'язково всіх (!) вчили грати. Інша версія – назва походить з латини: "virga\паличка", що підкреслює засіб звуковидобування на вірджиналі.

Старовинні клавікорди XVст. мали ще дуже скромний обсяг від 20 до 23 тонів. Їх головний недолік полягав у тому, що по одній тій самій струні били кілька клавішних важелів, що робило неможливим часте користування кількома поруч розташованими клавішами одночасно. З цього боку, вірджинал мав принципову перевагу відповідності клавіші і струни повністю. Не дивно, що в найпереводішій музичній країні – Англії зустрічаємо велику самостійну літературу саме для цього клавішного типу, адже Німеччина та Італія в цей період ще не проводили різниці між органною і клавесинною музикою.

Розквіт вірджинальної музики відбувся 1550-1650 при дворах Генріха VIII і Єлизавети I. Музика збереглася в кількох рукописних збірках, з яких найважливіша "Fitz Williams Virginal Boock", складена між 1564 і 1625. Серед авторів п'єс, що ввійшли до збірки, старше покоління належить XVI ст.: Томас Талліс (1510-85), Роберт Персон (1520-69) і Вільям Блітеман (1540-91). Вони створили на англійському ґрунті суто інструментальний стиль, вільний від впливу вокальних зразків. Нововведенням стали варіаційні прийоми розробки, на яких побудовано все розуміння тематизму. Італійські фантазії і токати мають у англійських митців чисто інструментальний сенс, а для підвищення вражаючої сили своїх композицій вони охоче вдавалися до усіляких програмних заголовків на кшталт "буря", "сонячне світло", "біла буквиця" і т. ін. Англійці XVIст. в клавірній музиці стали піонерами руху, результати якого повністю проявилися лише у XVII ст.

У XVI ст. музичне мистецтво Англії досягає значного різноманіття. Поряд з традиційними формами католицької музики і духовними мотетами латиною створюються одноголосні псалми англійською – характерне явище Реформації. Так, органіст капели СГеогра у Віндзорі \StGeorge Chapel Windsor Джон Мербеке\John Merbecke, доктор музики Оксфорду, у 1549 випустив I збірку псалмів англійською "Booke of common prayer noted" та I збірку пісень англіканської служби. Поряд діяли поліфоністи, знані автори великих форм, – органісти Джон Тавернер\John Taverner і Джон Редфорд\John Radford.

У другій половині ХУІ ст. жив і творив один з найвідоміших музикантів – органіст Кафедрального собору Елі\Ely Cathedral, доктор музики **Крістофер Тай**\Christopher Tye (1505?-1573). Він народився в Кембриджі, навчався в університеті Кембриджу, отримав там ступінь бакалавра музики 1536, доктора музики там (1545) і в Оксфорді; писав латинські меси та псалми, а також твори англійською, для служби Англіканської церкви, інструментальні ансамблі, 21 фантазію In Nomine. Тай навчав музики короля Едварда VI, який казав: "В Англії є один Бог, одна істина, один доктор музичного мистецтва. І це – доктор Тай, вельмишановний майстер музичної гармонії". Зберіглася лише невелика частина його композицій, часто лише фрагменти; його "Acts of the Apostles \Діяння Апостолів" – єдине, що опубліковано за життя.

Тоді ж працював органіст і хормейстер абатства Вестмінстер **Роберт Уайт** (Robert White (1538-1574)), серед його гарної літургійної музики латиною є 6 органних фантазій і клавірна hexachord fantasia. Томас Морлі в книзі "Простий і легкий вступ до практичної музики" (Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke) (1597) підносить його як одного з найвидатніших англійських композиторів, рівним Орландо Лассо. Він зазначає сміливі гармонії Уайта і включає його до списку 7 видатних музикантів епохи Тюдорів "поруч із Ферфаксом, Тавернером, Шеппардом, Парсонсом, Таллісом і містером Бьордом". У Крайст Черч Оксфорду (Christ Church, Oxford) є напис "Maxima musarum nostrarum gloria White' Tu peris, actemum sed tua musa manet" (Ти, Уайте, велика слава наших муз! Тобі не загинути, – навіки живе твоя муза!) (1581).

Нові покоління англійських композиторів межі XVI-XVII ст. створили школу англійських мадригалістів, започаткувавши галузь інструментальної музики – вірджинальні п'єси, що поширилися Європою і отримали велику популярність вже у XVII ст. Таким чином, гуманістичні основи нової епохи привели в Англії XVI ст. до першого високого розквіту світського музичного мистецтва у вокальних і суто інструментальних (клавірних, вірджинальних) формах.

#### **Література до підрозділу**

1. Браудо Е.М. Всеобщая история музыки. Том 1. До конца 16 столетия. Пг., 1922.
2. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года (Эпоха Возрождения). В 2-х тт. Т. 1. - М., 1983.
3. Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006, с.132-154.
4. Cole, Suzanne. Thomas Tallis and his Music in Victorian England. - Woodbridge, UK: Boydell, 2008.
5. J. Haar, European music 1520-1640. - Woodbridge: Boydell, 2006.
6. Walker, Ernest. A History of Music in England. Oxford: Clarendon Press, 1952.

У XVI ст. музичне мистецтво Англії досягає значного різноманіття. Поряд з традиційними формами католицької музики і духовними мотетами на латинські тексти з середини століття вже створювалися одноголосні псалми англійською, характерне явище Реформації. У постренесансний період однією з найсильніших і найвпливовіших стає школа гри на клавірі на базі органного та лютневого мистецтва. Клавір з XV ст. використовується в практиці домашнього музикування і спочатку не займає самостійного положення, а служить лише навчально-виховним цілям. Не маючи власного репертуару, клавір запозичує його з творів для лютні і органу. До кінця XVI ст. найпоширенішими видами клавіра стають клавесин і клавикорд, в Англії – вірджинал, що відрізняються способом видобування звуку, кількістю клавіатур-мануалів і функціональним призначенням: концертне виконання або камерне музикування. Клавір мав клавіатуру і схожі з органом технічні можливості, а з лютнею – світ образів, орнаментику, тонку гнучкість мелодичних ліній. Англійська музика займає почесне місце серед музичних шкіл Європи, передусім у галузі клавесинній та вірджинальній: за сміливістю, оригінальністю і новизною англійські клавіристи XVI-XVII ст. – вище іноземних колег.

Англійську вірджинальну музику елізаветинської епохи називають першим "золотим" сторіччям клавірної музики. В XVI-XVIIст. Бьорд, Булл, Морлі, Гіббонс, Лоу, Фарнебі, Блоу, Перселл зробили вагомий внесок у розвиток клавірної мистецтва, створили I композиторсько-виконавську школу вірджиналістів. Їх творчість – рання клавірна музика, починаючи від найпростіших узагальнень-обробок пісень, до віртуозних п'ес концертного плану. Англійські майстри працювали з органними жанрами – прелюдія і фантазія, писали твори, пов'язані з певними подіями ("Королівське полювання") або реально існуючими людьми ("Гальярда сера Джона Грея"); робили обробки церковних наспівів ("Слава тобі, Трійця") і мадригалів ("Добрий день, моя душа"); ускладнювали технічно (пасажи секвенціями, фігураційне письмо, незалежність голосоведіння, розробка кадансових ритмічних формул) і композиційно п'еси, створені на теми народних і побутових пісень.

Клавірист уособлював музиканта, що однаково досконало володів органом, клавикордом і клавесином. Як правило, він мав вести заняття з хором, проводити церковні служби і концертні програми, бути регентом-наставником і маестро хорових капел.

Композитор-органіст і письменник-богослов **Джон Мербеке** \John Merbecke (1510?-1585), доктор музики Оксфорду, з 1541 працював органістом собору у Віндзорі \StGeorge's Chapel Windsor, його музичне оформлення ранньої англіканської літургії стандартизувало співану англіканську службу і виконувалося аж до кінця XXст.

У 1543 Мербеке разом з чотирма іншими був засуджений за звинуваченням у ересі до спалення на багатті. Він отримав прощення за втручанням С.Гардінера \Stephen Gardiner, єпископа Вінчестера \ Bishop of Winchester, який сказав, що Джон Мербеке "but a musitian" \ але ж музикант" (!). Мербеке створив на службі у єпископа меси і латинські мотети. 1549 випустив I збірку псалмів на англійські тексти "Книгу загальних молитов \Booke of common prayer noted" (публікація 1551), призначену для оздоблення музикою Першого молитовника Едуарда VI – збірку співів для музичного забезпечення англіканської служби, яка використовувалася як стандарт музики англіканської літургії. На поч. XIX ст. Оксфордський рух \Oxford Movement збудив новий інтерес до літургійної музики англіканської церкви. Лікар, релігійний і політичний реформатор Джон Джебб \John Jebb (1736-1786) вперше звернув увагу на налаштування Молитовника Мербеке в 1841. А 1843 шотландський релігійний художник і органіст Вільям Дайс \William Dyce (1806-1864) опублікував музику англіканських служб, яка включала майже всі обробки Мербеке, адаптовані з видання 1662 "Книги загальних молитов \Book of Common Prayer". Мербеке широко співали конгрегації і хори англіканської спільноти до кінця XXст. Частина його служби, зокрема Нікейський символ віри, адаптовані до сучасного виконання. Його музична служба була адаптована для літургії багатьох інших конфесій; Римокатолицька церква використовувала її для мови англійського обряду II Собору Ватикану \Second Vatican Council. Повна версія Мербеке записана в 1996 ансамблем "The Cardinall's Musick" під орудою музик-директора собору СвПавла в Лондоні Ендрю

Карвуда\Andrew Carwood. Хор юнаків і дівчат собору Саутварк\Southwark Cathedral названо "Хором Мербеке\Merbecke Choir" – суд над ерессю Мербеке проходив саме тут <sup>5</sup>.

У першій половині ХУІ ст. поряд діяли поліфоністи, автори великих форм: Джон Тавернер, Джон Редфорд, Ніколаус Людфорд.

### **Школа англійських вірджиналістів**

Один з найвидатніших музикантів, які будь-коли жили на світі, – великий англійський композитор-органіст **Томас Талліс**\Thomas Tallis (1505-1585), працював у ХVІ столітті тяжких цивільних, династичних, релігійних смут, писав музику дивовижної, райської краси, сповнену миру, гармонії, віри і благоговіння. Талліс підтримував католицькі ідеї, хоча більшість життя писав музику англіканських літургій, – майстер контрапункту і гармонії, схильний до модних європейських стилів. Віртуозна імпровізація – його характерна особливість – стала зразком для музикантів наступного століття. Найвідоміша робота мотет "Spem in alium" для 40 голосів на слова біблійної Книги Юдифі, шедевр контрапункту, не мав рівних в музиці тих часів і виконується донині. Талліс розквітнув як музикант Англії Тюдорівської епохи. Він займає головне місце в антології церковної музики тих часів.

З 1540 Талліс служив як джентльмен (посада дорослих музикантів) капели Короля\Chapel Royal, залишався "довічно" музикантом високого статусу. 1575 він разом зі своїм учнем В.Бьордом отримав від королеви "виняткову монополію", як вона названа, – ліцензію на друк і продаж нот, чим в Англії ще ніхто не володів. З присвятою королеві надруковані "Священні співи\Cantiones sacrae", антологія, де поряд з творами різних авторів друкують по 17 власних (натяк на 17 років правління Єлизавети). Фінансового успіху видання не мало, і Талліс звернувся до королеви за щорічною платнею.

Перша відома посада Талліса – органіст монастира Дувра\Dover Priory 1530-1, а 1532 – бенедиктинського монастира\Benedictine priory (нині Dover College). Кар'єру він продовжив в абатстві августинців\Augustinian abbey of Holy Cross at Waltham, де знайшов і зберіг працю А.Пауера, що забороняє послідовні унісони, квінти і октави. Наступний пост Талліса був в соборі Кентербері, 1543 він стає придворним джентльменом\Court as Gentleman Королівської капели\Chapel Royal (пізніше англіканської), де грав і писав для Генріха VIII, Едуарда VI, Марії, Єлизавети. Талліс уникав релігійних війн, хоча як і Бьорд, лишився неререформованим римокатоликом\unreformed Roman Catholi.

Талліс умів управляти своїм стилем, щоб задовольняти будь-які вимоги монархів. Він виділявся майстерністю серед знаних музикантів Р.Уайта і К.Тая, його обробки – більш послідовні, легкі і точні. Серед учнів Талліса: В.Бьорд і Елві Бевін\Elvi Bevin, органіст Bristol Cathedral і Gentleman Chapel Royal. Бьорд на смерть учителя створив елегію "Ти Священна Муза\Ye Sacred Muses". Останні рядки епітафії "Як він жив,

---

<sup>5</sup> Kim, Hyun-Ah (2016). Humanism and the Reform of Sacred Music in Early Modern England: John Merbecke the Orator and The Booke of Common Praier Noted (1550). Routledge. ISBN 978-1-317-11959-3.

так він і помер, в м'якій і тихій вдачі (О щаслива людина!), Богом повний часто про пощаду він плакав, для чого живе, а твори зробили його смерть неможливою." Посилатися на тиху, благочестиву людину одне, але трохи інше, – музика Талліса, що припускає багато іншого.

Клавірна музика Талліса вважається майстерною і значимою. Складні клавірні п'єси Талліса (2 обробки Felix namque) відобразили дух експериментаторства, що розходиться зі стриманим характером більшості його творів. З 23 п'єс для клавіру, що збереглися, 18 містить рукопис Mulliner Book сер.ХУІст. Ці твори, яскраві і віртуозні, включені Томасом Маллінером \Mulliner у Mulliner Book до вцарювання Єлізавети, і можливо, вона сама їх грала (Сью Хікі \Sue Hickey).

Мелодії "Third Mode Melody" надихнули Фантазію на теми Томаса Талліса Ралфа Вогана Вільямса \Ralph Vaughan Williams 1910, одного з фундаторів нової школи Англії – "англійського музичного ренесансу" початку ХХст., що зіграв важливу роль у відродженні британської академічної музики. 1973 створено ансамбль The Tallis Scholars, що виконує ренесансну музику. В останні роки вийшла дискографія Талліса. Ім'я "Tallis" найчастіше зараз пов'язане з тезкою-ансамблем, але є багато груп (співачи короля, Hilliard Ensemble, хор коледжу Св Іоанна Кембриджу), що записали його твори. Цікавий проект Chapelle du Roi, групи лондонських співаків, які зробили запис усього відомого Талліса у 9 компакт-дисках. Існує диск данського ансамблю Ars Nova з 2 обробками Felix namque, – віртуозні клавірні п'єси Талліса грає на клавесині Ларс Ульрік Мортенсен \Lars Ulrik Mortensen (нар.1955).

Сьогодні музика Талліса залишається вкрай популярною: його теми використовували у ХХ ст. Ralph Vaughan Williams \Ралф Воган Вільямс і Peter Maxwell Davies \Пітер Максвел Девіс. Твори Талліса стимулюють хороше виконавство у просуванні старовинної музики англійською. Музика Талліса має чудовий комунікативний елемент людського вираження і як раніше безпосередньо говорить з публікою.  
--Тодд Мак-Комб (6/94) \Todd McComb (6/94).

Талліса у телесеріалі про правління Генріха VIII "Showtime-Tudor", 2007, зобразив Джо Ван Мойланд \Joe Van Moyland.

Талліс, разом з Бьордом \William Byrd і Мербеке \John Merbecke, вшанований у літургійному календарі Єпископальної церкви 21.ХІ.

Гуманістичні основи нової епохи привели Англію ХVІ ст. до високого розквіту світського музичного мистецтва у вокальних та інструментальних формах. Нові покоління музикантів к.ХVІ-поч.ХVІІ створили школу англійських мадригалістів з новою галуззю музики – інструментальною – п'єси для вірджиналу, які поширилися вже у ХVІІ.

Фундатор школи мадригалу і вірджиністів **Вільям Бьорд** \William Byrd (1540?-1623), органіст, клавесиніст, композитор, нотовидавець, майстер церковної музики, служби католицької та англіканської (псалми, градуали), і світських творів (мдригали, мотети, фантазії, варіації для вірджинала, пісні, струнні ансамблі). Світська музика Бьорда виявляє типові риси мистецтва Ренесансу – культ краси і насолоди, відмова від аскетизму, – що втілювалося в багатстві мелодики і гармонії, різноманітність ритміки, поліфонічну насиченість. Бьорд естетичні принципи сформулював у передмові до

збірки "Псалми, сонети і сумні пісні" (1588); він відрізнявся величезною працездатністю: бл.140 творів, зібрані у 20 томах (Лондон, 1937-50).

Вільям Бьорд – найбільший англійський композитор, органіст і клавесиніст елізаветинської епохи. Відомості про життя уривчасті: народився, ймовірно, у Лондоні в музичній і відносно заможній родині, вчився у Т.Талліса, 1563 – органіст собору в Лінкольні, з 1572 – придворний музикант. В 1570-ті зближується з католицькою церквою. 1577-92 жив з родиною в Харлінгтоні, де 1586 дружина померла. У 1593 переселився до Стондон Массі в Ессексі, і жив там до смерті.

Уся діяльність Бьорда відзначена суперечностями як істинно ренесансної людини. Хоча більшу частину життя він номінально був англіканський придворний композитор, але в останні роки писав музику для римської літургії і помер у безвісності. Він не писав творів у новій моді Бароко, але його прекрасні клавірні п'єси – це початок барокової клавірної музики для органу і клавесину.

Бьорд опублікував 3 книги латинських мотетів (1575, 1589, 1591) і 2 збірки на англійські тексти (1588, 1589), 3 меси (1592-5) і 2 книги Градуалів (1605, 1607). З 1605 в період боротьби з католицизмом (після "Порохової змови"), деякі його твори заборонені до виконання в Англії під страхом в'язниці, але безперервно завжди виконуються його служби в англійських соборах протягом чотирьох століть !!

Коли 1572 Бьорд став Gentleman Chapel Royal (з привілеями і доброю платнею), він повернувся у Лондон, де працював органістом і композитором більше 20 років. Відразу після призначення він і Талліс отримали від Єлизавети ліцензію спільного друку і опублікували 3 збірки мотетів латиною "Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur \Пісні на священні теми", 1575 – разом з Таллісом і після смерті вчителя 2 своїх – 1589, 1591. Збірка 1575 містить по 17 мотетів латиною Бьорда і Талліса, присвячених королеві, = Cantiones sacrae. Ранні мотети Бьорда мають вплив А.Феррабоско \Alfonso Ferrabosco, (1543-88), музиканта з Болоньї, що працював при дворі в Англії. Бьорд надрукував англійські збірки: Psalmes, Sonets і Songs (1588), Songs of Sundrie Natures Psalmes (1589), писав церковні англіканські твори для Chapel Royal, серед них шедевр – 10голосна Велика служба гімнів "Співайте радісно \Sing joyfully". У період боротьби з католицизмом(після 1605) деякі твори Бьорда були заборонені в Англії під страхом в'язниці. Однак його репутація і заступництво королеви допомогли йому.

Митці часто мали своєрідний професійний імунітет до суперечностей епохи – Дж.Тавернер, причетний до радикального протестантського руху Оксфорда 1520х, unikнув суду в ересі під приводом, що він був "лише музикант" (!), але сам акт створення релігійного мистецтва поставив їх у центр бійки. Талант Бьорда щасливо продовжив роботу і отримав шану сучасників. Знаний літератор Г.Пічем \Henry Peacham (1576-1643) відображає громадську думку, коли пише про Бьорда у Compleat Gentleman: "Для співу і музики – благочестя і відданості на честь нашого народу, гідності людини, я віддаю перевагу перед всіма нашими Феніксами майстру Вільяму Бьорду \Master William Byrd !. навіть на думку Франції та Італії, які дуже скупі на похвалу чужинців, він – Божественний; сам схильний

природно до Благочестя, не стільки у канцонетах і легких мадригалах, але і у вірджинальній музиці та іншій не може бути написане найкраще італійцями та усіма іншими". [--William Byrd. *Gramophone Magazine*. Archived from the original on 13 December 2022. Retrieved 13 December 2022.]

Постійна прихильність Берда до католицизму не завадила йому зробити чудовий внесок у репертуар англіканської церковної музики.

Бьорд був учнем і протеже Талліса, вони працювали разом. Зростання Бьорда неможливо переоцінити, оскільки він багато писав для кожного жанру. Його вірджинальна і органна музика підняла клавірний стиль, вказавши шлях для майбутніх клавіристів. Бьорд вважається фундатором англійської школи вірджиналістів. Клавірна музика, яку він писав з 1570-их, увійшла у знамениті рукописні збірки: "Вірджинальну книгу Фіцвільяма\Fitzwilliam Virginal Book" і т.зв. "Книгу Міледі Невілл\My Ladye Nevells Booke", 1591, що містить лише його музику. Найбільше п'єс Бьорда – мікроцикли з павани і гальярди і варіації (граунди), що показують неабияку винахідливість мелодики, ритміки, фактури (варіації на елегію "Плач за Волсінгемом"). Важливе місце мають розважальні та характерні п'єси з програмними назвами та елементами звуконаслідування; найвідоміші: "Битва\The Battell" і "Візник насвистує\Carman's Whistle".

Творчість Бьорда, близько 470 композицій, цілком виправдовує його репутацію одного з великих майстрів європейської музики Відродження. Найбільш вражаючим досягненням композитора була здатність трансформувати багато музичних форм свого часу, надаючи їм власної індивідуальності. В епоху обмеження латинської поліфонії літургіями церковного обряду, він опанував форму європейського мотету, використовуючи особистий синтез англійської та італійської моделей. Він фактично створив жанр клавірної фантазії, маючи лише примітивні моделі для наслідування. Його клавірну музику багато копіювали. Він також підняв пісенспів, церковний гімн і англіканську службу на нову висоту. Роберт Доу\Robert Dow і Болдуїн\Baldwin поставили Бьорда на чолі музикантів свого часу\*).

\*Клавірні твори Бьорда посилаються аббревіатурою 'MB' і порядковий номер з ПЗТ, підготовленого Аланом Брауном. --William Byrd: *Keyboard Music I*, ed. by Alan Brown // *Musica Britannica*, XXVII (1969, rev. 2/1976).

Композитор, органіст, теоретик і нотовидавець **Томас Морлі** \Thomas Morley (1557?-1602) імовірно, навчався у В.Бьорда, якого шанобливо називає "master" в передмові-присвяті свого музичного трактату. Народився у Норвічі\Norwich, імовірно, починав співаком у соборі СвЕгідія рідного міста, де 1583-7 працював як органіст і капельмейстер. 1588 закінчив університет Оксфорду зі ступенем бакалавра музики (BM), 1589 переїхав у Лондон, де служив органістом Собору СвПавла, а 1592-1602 – джентльменом Chapel Royal. Можливо, у 1590х Морлі товаришував з Шескпіром, який використав кілька пісень Морлі у своїх п'єсах. 1593 вийшла I публікація творів Морлі – збірка триголосних канцонет, присвячена графині Пемброк. Згодом друкує ще кілька збірок канцонет на 3-6 голосів: *Canzonets* – "маленькі короткі пісеньки", як він сам їх називав. 1594 публікує I власну книгу мадригалів англійською на 4-5 голосів, 1595 – збірку 5голосних *balletti*.



Морлі отримав королівську ліцензію на видання книг, нот і "лінованого" (нотного) паперу 1598. Як видавець нот він сприяв поширенню в Англії італійської музики (мадригалів), друкував твори А. Феррабоско, Л. Маренціо, Дж. Анеріо, О. Веккі, Л. Віадани; видавав і власні твори: в "І книзі арій" (1600), "І книзі вправ для консорту, складеній найкращими авторами" (1599), де публікував п'єси Дж. Доуленда, П. Філіпса, Дж. Фарнебі у своєму перекладі для секстету інструментів. Особливе значення має збірка "Тріумфи Оріани\The Triumphes of Oriana" (1601), куди увійшли мадригали 22 авторів і 2 мадригали Морлі до загадкової Оріани. Цінність антології полягає у різноманітних композиційних техніках англійської музики XVI ст.

Прекрасний поліфоніст, Морлі чудово володів гомофонно-гармонічним новітнім складом, ввів багатоголосний жанр *baletti* (танцювальну розважальну пісню ліричного тексту). Канцонети писав на зразок італійської моделі Феліче Анеріо\Felice Anerio (1560-1614), маестро "Віртуозів Риму", що стане Академією СЧечилія. Збереглися п'єси Морлі для лютні та клавесину, клавірні твори (у рукописній *Fitzwilliam Virginal Book*), а також збірка аранжувань для ансамблю.

Морлі – автор трактату "Про повне і доступне введення в практичну музику\A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke" (1597), I англійський підручник композиції, один з найважливіших трактатів Ренесансу, що мав велику популярність. Морлі – тоді вже відомий музикант, один з небагатьох в Англії, чиї твори видавалися за кордоном. Його книга написана живою мовою, з гумором, для широкої демократичної аудиторії: "практичну музику" – як читати, виконувати і писати музику – оповідає зануда, суворий вчитель Гнорім\Gnorimus, якого піддразнюють два нестаранних ледачих учні. Трактат складають 3 частини, він містить вчення про нотацію (I ч.), двоголосний контрапункт (II ч.), форми багатоголосся (III ч.). Виклад теоретичних тем (на вченні гармонії Дж. Царліно) переривається ліричними відступами, де Морлі викладає власний погляд на естетику музики (в III ч.). У книзі відсутнє вчення про (церковні) лади; навчальний припис і приклади мають ранньотональне багатоголосся з мелодією, супроводом і генерал-басом, хоча як теоретична концепція ніде не постулюється прямо. У Морлі присвятив свій трактат учителю В. Бьорду.

Композиції Морлі написані в різних стилях. Учень Бьорда – він навчався в *premadrigalian* англійському стилі сильної поліфонії; пізніша музика демонструє майстерність в мадригальному стилі: твори ефектні, ніжні, теплі гармонії, пружними ритмами, ясною фактурою.

В Англії XVI ст. переважала музика для вірджинала, заснована на мелосі фольклору та пісенних інтонаціях побуту. Вірджинал був популярним у домашньому музикуванні своїм вишукано приглушеним ніжним тембром. Англійські вірджиналісти накопичили великий репертуар – кілька сотень рукописних п'єс, що є гордістю англійської музики. 1611 було видано I друковану збірку англійської клавесинної музики "Парфенія". Кращими з вірджиналістів були Вільям Бьорд, Джон Булл, Орландо Гіббонс, Джайлз Фарнебі. Їх приваблювали життєві образи, і для свого часу вони чудово втілили їх в музиці сюїт і

варіаційних циклів, які поєднували чудову свіжість народних наспівів з блискучою клавесинною фактурою концертного плану.

Апогей розвитку клавірної музики англійського Ренесансу – "**Парфенія**\Parthenia, або *Maydenhead of the First Musicke That Ever Was for the Printed Virginalls*\\"Перша Музика, яка будь-коли була надрукована для вірджиналів". Інтерес до клавірної музики XVIст. – як і взагалі до Parthenia – тривав увесь XVII. Parthenia неодноразово перевидавалася – аж до 1651, а потім видань більше не було, її забули до XIX ст., коли заповзятє Музичне Античне Товариство здійснило нове видання. З того часу ця музика повторно опублікована як факсиміле, в наукових виданнях, в аранжуваннях для інших інструментів etc. 400 років музика Parthenia залишається живою і цікавою. [--Sandra Tuppen. 26.XI.2013: святкування 400-літньої річниці Parthenia].

П'єси з Parthenia призначені грати на "спінеті без ніжок" (загальний вираз для позначення щипкових клавірних інструментів – клавесину, muselar'у і вірджиналу), але більшість п'єс підходить і для клавикорда чи камерного органу. I і II видання не мають дати: Parthenia, ймовірно, опублікована після 1611, що виведено з посвяти – Фрідріху, курфюрсту Палатина на Рейні і його нареченій леді Елізабет, дочці короля Джеймса (весілля відбулося 1613). Існує припущення, що Гіббонс був відповідальним редактором Parthenia, де Бьорд, Булл, і сам Гіббонс представлені своїми кращими роботами. Як державне видання Parthenia містить музику "трьох відомих майстрів видатних Gentilmen's Chappell: Вільяма Бьорда, доктора Джона Булла і Орландо Гіббонса". Книга складається з 3х розділів, присвячених одному автору, залежно від старшинства і вагомості, 8 п'єс Бьорда, 7 Булла, 6 Гіббонса: павани, гальярди, fantazias, варіації; літургійних творів немає (!).

Композитор, клавірист, органобудівник **Джон Булл**\John Bull (1562?-1628), один з найбільших музикантів елізаветинської епохи, віртуоз вірджинала, більшість музики якого створена саме для цього інструменту. 1574 Булл поступив вчитися в дитячу королівську капелу \Chapel Royal, де навчався у Джона Блітемана\John Blitheman (1525-91) і Вільяма Ханніса\William Hunnis (1530-97); вивчившись грати на органі, перше призначення органістом отримав в собор Херефорда. 1586 Булл захистив в Оксфорді вчений ступінь Бакалавра музики, 1592 там же – ступінь Доктора. В ознаменування цього написано портрет Булла для бібліотеки Факультету музики Оксфорду. Він стає джентльменом Chapel Royal, а 1591 після смерті В.Блітемана займає посаду органіста. Тоді ж він звернувся за річною позикою у 30 фунтів до королеви, щоб уникнути "злиднів, які перешкоджають роботі".

За рекомендацією Єлізавети, яка ним захоплювалася, Булл стає професором музики 1596 Грешем коледжу\Gresham College. Сер Томас Грешем\Gresham, засновник Королівської біржі в Лондоні, заповів свій будинок і доходи від корпорації лондонського Сіті і компанії Мерсерс для заснування коледжу. Gresham College мав 7 професорів-резидентів і давав безкоштовне навчання з астрономії, геометрії, музики, медицини, права та риторики. Джон Булл став I професором музики (!). Лекції двічі на тиждень мали йти латиною, але оскільки

знання латини Булла було недостатнє, він отримав дозвіл королеви викладати англійською і виголосив свою першу лекцію 6.X.1597.

1601 за наказом Єлизавети Булл виїхав у Францію та Німеччину на 18 місяців, його заступником у Gresham-коледжі був Томас Бьорд, син знаменитого Вільяма. Після смерті Єлизавети Булл став на службу до короля Джеймса, заслужив репутацію досвідченого композитора, заробив славу віртуозного виконавця і клавірного імпровізатора.

Відразу після публікації 7 клавірних п'єс у Parthenia Булл покинув Англію назавжди, таємно і великим поспіхом в жовтні 1613, рятуючись від гніву архієпископа Кентербері Дж.Еббота\George Abbot (1562-1633) і короля Джеймса у звинуваченні: "розбещеність, блуд, зрада та інші тяжкі гріхи". Булл зупинився в Брюсселі, поступив на службу ерцгерцога Альберта органістом, де його колегами були Пітер Філіпс\Peter Philips (1560-1628) і Пітер Корнет\Peeter Cornet (1575-1633). Булл залишив Брюссель 1614 і переїхав у Антверпен на пост органіста кафедрального собору, продовжив кар'єру композитора, органіста-клавіриста і консультанта органів. Тут він, мабуть, зустрічав Ян Питерса Свелінка\Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), видатного органіста епохи, склав фантазії "пам'яті великого Свелінка". Булл був знайомий з клавесиністом Ж.Шамп'єном Шамбоньєром\Champion de Chambonnières у Парижі 1601 і написав 1621 для нього свій шедевр.

Один з найвідоміших органістів-клавесиністів поч.ХУІст. Булл, може поступався лише Свелінку в Нідерландах, Фрескобальді в Італії, своєму старшому землякові Бьорду. Булл залишив багато композицій для органа і вірджинала, зібрані у "Вірджинальній книзі Фіцвільяма". Його I публікація (єдина) вийшла 1612: 7 п'єс у Parthenia, присвячена його учениці 15річній принцесі Єлизаветі з нагоди її заручин. Булл написав гімн "Бог Отець, Бог Син\God the father, God the son" для її весілля.

Окрім клавірних творів він писав гімни, канони та інш. Його гімн на 5 голосів "Almighty God, by which the Leading of a Star\Всемогутній Бог, який веде зірки", відомий гімн "Зоряної розмови", популярний у часи короля Якоба, співають і нині. Велика частина творів Булла втрачена, коли він утік з Англії: деякі навмисно знищені, деякі вкрадені, але сьогодні повертається його авторство на основі аналізу стилістики. Збірка 120 канонів, дивної майстерності контрапунктів, гідна Окегема і Й.С.Баха: з них 116 на теми Miserere fugal-методами: збільшення, зменшення, інверсія, ракохід, їх мікси. Твори Булла з Fitzwilliam Virginal Book – більш легкого характеру, деякі мають смішні назви: "A Battle and No Battle\Битва і Немає Битви", "The king's Hunt\Королівське полювання", "Bull's Good Night". Йому приписують "God Save the King\Боже, бережи короля", національний гімн Британії.

Булл, видатний віртуоз, впливав на розвиток музичної культури Європи, передусім клавірної: Свелінк його відчував, а учні заклали основи того, що продовжать неперевершені клавірні твори Й.С.Баха.

Композитор, органіст і католицький священик **Пітер Філіпс**\Peter Philips (1560?-1628) жив і працював у Фландрії. Один з найвидатніших віртуозів-органістів він переписав і обробив італійські мадригали і мотети Лассо, Палестрини, Каччіні для органу, багато духовних робіт.

Його клавірних п'єс є у "Вірджинальній книзі Фіцвілляма\Fitzwilliam Virginal Book", рукописній збірці, що містить майже 300 творів.

Філіпс покинув Англію 1582, рятуючись від переслідувань католиків, зупинився у Фландрії і поїхав у Рим: служив у кардинала А. Фарнезе, одночасно працюючи органістом англійського єзуїтського коледжу. 1590 Філіпс оселився в Антверпені, де одружився і заробляв на життя навчанням гри на вірджиналі. 1593 їде до Амстердама, щоб "бачити і чути людину з прекрасними здібностями" – знаменитого Свелінка. При поверненні назад його заарештували за звинуваченням у змові проти королеви Єлизавети і кинули у в'язницю Гааги, де він написав кілька творів. Філіпс переказав звинувачення проти себе, показавши, що володіє голландською, був виправданий і звільнений. 1597 він працює органістом в Брюсселі в капелі ерцгерцога Альбрехта VII. Після смерті дружини і дитини Філіпс посвячений в сан каноніка. Становище при дворі дозволяло йому зустрічатися з кращими музикантами часу – Дж.Фрескобальді і Дж.Буллом, що втік з Англії, його колегою був Пітер Корнет, органіст герцогині Ізабелли.

Пітер Філіпс – надзвичайно плідний композитор: збереглося кілька сотень вокальних та інструментальних творів. У Fitzwilliam Virginal Book включені 19 його п'єс. В Європі опубліковано більше 10 збірок його творів. Хоча Філіпс був англійцем, лише кілька клавесинних і органних п'єс написані в англійській традиції. Він займає особливе місце серед вірджиналістів, його музика незвичайна для них, але дуже приваблива своєю естетичною сумішшю англійських та італійських стилів. Вокальна – здебільшого написана під впливом О.Лассо.

Видатний представник вірджинальної школи **Джайлз Фарнебі**\Giles Farnaby (1563?-1640) не мав професійної освіти. Тим не менш, закінчив Крайст Черч\Christ Church Оксфорду, отримавши ступінь бакалавра музики 1592, в той же день, що і Булл. Вони, мабуть знали один одного і значно впливали на стиль. Фарнебі опублікував 9 псалмів багатоголосних, 1598 збірку 4голосних канцонет.

Твори Фарнебі нерівні: недоліки професійної майстерності (майже повна відсутність імітаційно-поліфонічної техніки) він замінює інтуїцією, темпераментом, і винахідливістю, що додають музиці індивідуальну своєрідність. Фарнебі вважається великим англійським virginalists, разом з В.Бьордом, Дж.Буллом, О.Гіббонсом, П.Філіпсом і Т.Томкінсом. Він єдиний, хто не мав професійної освіти. Найвідоміші п'єси Фарнебі – клавірні: 52 з них включені в Fitzwilliam Virginal Book. Особливе місце займають 11 фантазій; чудові технічно складні варіації "Woody-Cock\Вуді-півень"; короткі чарівні твори з програмними жартівливими заголовками: "Королівське полювання", "Giles Farnaby's Dream", "Його відпочинок", "Гумор і Марнославство"; танці (Алеманда для двох вірджиналів, Спаньйоleta), обробки народних пісень.

Син його Річард Фарнебі (1594?-1623), теж композитор, 4 твори якого опубліковані у Fitzwilliam Virginal Book.

Едмунд Раббре\Edmund Rubbra (1901-1986), композитор ХХст., написав П'ять імпровізацій на вірджинальні п'єси Фарнебі. 2 пісні Giles Farnaby відбиті у джазовому альбомі Великобританія CBS (63512)1969

Лондонської Jazz-четвірки: "The Old Spagnoletta \Стара Спаньйоleta" і "Bony Sweet Robin \Боні Солодкий Робін". Перевидання вийшло 2011.

Композитор-органіст кінця Ренесансу та раннього Бароко **Томас Томкінс** \Thomas Tomkins (1572-1656), з сім'ї музикантів XVI-XVII ст.ст. Навчався у В.Бьорда, 1596-1646 служив органістом Вустер-собору \Worcester Cathedral, з 1621 – органіст Chapel Royal під керуванням свого друга старшого органіста О.Гіббонса. Томкінс, автор церковних гімнів, його мадригали – серед кращих; є клавірні fugal-п'єси, варіації і танці; прекрасна консорт-музика псалтиря. Клавірну музику Томкінс писав у різних жанрах: танцювальні сюїти, фантазії (гексахордові, тобто на "тему" ut re mi fa sol la), хоральні прелюдії і обробки, п'єси в жанрі In nomine. Серед клавірних творів популярна (рукопис XVIIст.) павана a moll з незабутнім хроматичним ходом a-gis-g-fis-f-e імітаціями у фіналі. Однак, вірджинальна п'єса "Сумна павана нашого лихоліття \Sad pavan for these distracted times" драматичним пафосом і свободою імпровізацій не нагадує танцювальну розважальну музику Ренесансу, а явно належить трагедійній виражальності нового Бароко.

Композитор, органіст, клавесиніст **Орландо Гіббонс** \Orlando Gibbons (1583-1625), один з найуніверсальніших композиторів, був провідним музикантом в Англії свого часу, написав велику кількість клавірних творів. Його родина за XVI-XVII ст.ст. дала кілька поколінь музикантів. Батько Вільям Гіббонс працював у Кембриджі, старший брат Едвард, вікарій Собору Ексетера, де його музика збереглася до сьогодні; інший брат Елліс опублікував два мадригали в збірці Томаса Морлі "Триумфи Оріани". Але усіх перевершив Орландо. Поступив 1598 в університет Кембриджу, де 1606, першим з англійських музикантів, отримав вчений ступінь бакалавра. 1605 він досяг піку своєї музичної кар'єри після призначення I органістом Chapel Royal, посада, яку зберігав усе життя. 1619 він – придворний вірджиналіст-клавесиніст. 1622 удостоєний звання D.MUS. Оксфордського університету, 1623 – органіст Вестмінстер-абатства. вмер від інсульту у 41 рік, похований у соборі Кентербері. Його син Крістофер Гіббонс (1615-1676) органіст Chapel Royal, також мав ступінь D.MUS. Оксфорду. Учні Орландо Гіббонса: Джон Блоу, Пелхем Хамфрі, Генрі Перселл.

Орландо Гіббонс писав переважно церковну музику – без супроводу (a cappella), і в супроводі інструментів (консорта, органу). В Short Service Гіббонс розвивав поліфонічний стиль Тавернера, Талліса, Бьорда. Музика Гіббонса демократична, пластична, образна, значно випереджає Г.Перселла. Ряд творів Гіббонса зберігаються в рукописах.

Хоча за життя Гіббонс вважався церковним композитором, нині частіше виконується його світська музика. В інструментальній галузі писав твори для клавесина (вірджинала) – фантазії, танцювальні п'єси, варіації – і для віольного консорту. У вокальній – мотети і мадригали.

Серед виданих творів Гіббонса: 6 п'єс для вірджинала – у Parthenia; збірка 5голосних мотетів, мадригалів для голосу і віоли, найвідоміший знаменитий "Срібний Лебідь \The Silver Swanne". Понад 40 гімнів, деякі у формі консорт-пісень – для голосу з супроводом. Консорт-пісня "The Cryes of London \Крики Лондона" – чудовий твір

на 5 голосів і 5 віол, який імітує вуличні крики лоточників і продавців Лондона тих часів.

Хорову музику вирізняє віртуозне володіння контрапунктом у поєднанні із дивовижним талантом Гіббонса до створення мелодій. До сьогодні існує близько 45 його п'єс для клавішних, більшість з яких – поліфонічні фантазії і танцювальна музика. Гіббонс – найвидатніший органіст-вірджиналіст свого часу. Він вніс 6 п'єс у збірку *Parthenia*, де був наймолодший учасник. Фантазії і танці демонструють володіння 3-4голосним контрапунктом. Фантазії – складні форми, багаточастинні, мультисекційні, часто тематично наслідувальні, імітаційні. Мелодика – майже безмежного розвитку простих ідей: Пavana *d moll*, Пavana і Гальярда лорда Солсбері. У ХХ ст. знаний канадський піаніст Гленн Гулд (Glenn Herbert Gould, 1932-1982) відстоював музику Гіббонса, назвав своїм улюбленим композитором. Гулд писав про гімни Гіббонса: "з тих моїх підліткових років ця музика... переїхала мене глибше, ніж будь-який інший звуковий досвід, про який я можу згадати". В інтерв'ю Гулд порівнює Гіббонса з Бетховеном і Веберном: "...Як Бетховен в квартетах, або Веберн будь-коли, Гіббонс – митець упертого зобов'язання, в галузі клавіатури, принаймні, його твори працюють краще в уявленні і пам'яті, або на папері, ніж коли їх можна виконати". Жоден з виконавців не задовольняв Гулда і не був у змозі протистояти внутрішньому враженню музики вищої краси Гіббонса, для якої не вистачає засобів відтворення у втіленні його ідеальних уявлень.

Більшість творів Гіббонса опублікована після смерті. Його музика – перехідна між ренесансним Бьордом та раннім бароковим Перселлом.

Мистецтво англійських вірджиналістів розвиває техніку варіювання фактури і створення обертів-прикрас. Нотні збірки найчастіше містять варіації-граунди на популярні побутові мелодії: запозичення з музичних джерел було характерною рисою XVI-XVIII ст., принцип варіювання стає головним у композиції, де головне значення має поняття "граунд" у всіх сенсах: 1) остинатна лінія баса; 2) основа – на остинатній опорній лінії; 3) техніка варіювання; 4) назва п'єс.

Характерним є звернення вірджиналістів до побутових жанрів, назву яких є у підзаголовках багатьох п'єс: "Домп", "Мориска", "Вольта". Танцювальні жанри представлені "старою парою танців" – пavana і гальярда, і "новими" – алеманда і куранта. Зустрічаються народні танці (хорнпайп, жига, раунд, маска) і світські (сарабанда, менует, гавот, рігодон, буре), що широко використовуються. Проте, всі ці п'єси ще не утворюють циклу, вони існують як самостійні закінчені мініатюри.

Популярність музики для вірджинала вимагала і більш "мобільного" її поширення. 1612 у Лондоні видано друковану збірку п'єс "славних майстрів" В.Бьорда, Дж.Булла і О.Гіббонса під назвою "Парфенія, або Дівочі роки першої музики". Ця назва символічна і в дусі часу, в ній відображено реальне відчуття молодості мистецтва вірджиналістів. Саме англійські музиканти, клавірна школа яких утворилася в XVI ст., могли пишатися першими перемогами в галузі клавірної музики. Саме в Англії у творчості вірджиналістів зародився клавірний стиль письма і було покладено творчі і виконавські засади

репертуару для клавішних струнних інструментів. Це була перша в світі клавірна школа !

### **Література до підрозділу**

1. Гетьман В.В., Гудкова Л.А. Становление клавирных школ Англии и Франции. В кн.: В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии \ сб. ст. XXXVI междунар. научно-практ. конференции. Новосибирск, 2014.: nika-m19@bk.ru
2. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник в 2-х тт. Т.1.[Текст] /Т.Н. Ливанова. М., Музыка, 1983. 533 с.
3. Музыкальная культура и искусство Великобритании. Ч. IV. История английской музыки. [Текст] / Сост. М.А. Андреева. Павловск, 2013. 41 с.
4. AngloMania: Tradition and Transgression in British Fashion," Metropolitan Museum of Art (2006), exhibition brochure, p. 2.
5. Brett P., Kerman J., Moroney D. William Byrd and his contemporaries. Berkeley : University of California Press, 2007. ISBN 978-1-409-40088-2
6. Cole, Suzanne. Thomas Tallis and his Music in Victorian England. Woodbridge, UK : Boydell, 2008.
7. Cott, Jonathan, and Gould, Glenn. 2005. Conversations with Glenn Gould, p. 65. University of Chicago Press. ISBN 978-0-226-11623-5
8. Foster, Michael W. Morley, Thomas (b. 1556/7, d. in or after 1602). Michael W. Foster in Oxford Dictionary of National Biography, online ed.,Oxford: OUP, <http://www.oxforddnb.com/view/article/19292> (accessed 18.XI.2014)
9. Harley J. The world of William Byrd : musicians, merchants and magnates. Farnham: Ashgate, 2010, ISBN 978-1-409-40088-2
10. Taylor, Miles (2004). "Bull, John (supp. fl. 1712-)" . Oxford Dictionary of National Biography. Oxford University Press. Doi :10.1093/ref:odnb/68195.
11. The University of Reading Library featuring: Thomas Morley, A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke. London, 1597.
12. Harper, John. "Gibbons, Orlando" John Harper in Oxford Dictionary of National Biography, Oxford :OUP,2004.Onlineed., <http://www.oxforddnb.com/view/article/10598>. November16,2014.

**Вірджинальна книга Фітцвільяма** \Fitzwilliam Virginal Book – збірка клавірної (переважно вірджинальної) англійської музики епохи Єлизавети I та Джейкоба, одне з головних джерел інструментальної англійської музики пізнього Ренесансу та раннього Бароко. Назва збірки йде від імені віконта Фітцвільяма, який в 1816 заповів цю колекцію рукописів Кембриджському університету. Зараз вона зберігається в музеї Фітцвільяма\*) в Кембриджі. Слово virginals не обов'язково позначає якийсь конкретний тип клавірних інструментів і може означати будь-який налаштований тогочасний клавір.

\*) Річард ФітцВільям, 7-й віконт ФітцВільям (1745-1816) з Маунт-Мерріон, Дублін, Ірландія, і Фітц-Вільям-Хаус в парафії Річмонд в графстві Суррей, Англія, був дворянином у п'єрстві Ірландії, благодійник і музичний антиквар, що заснував Фітцвільяма музей в Кембриджі з заповітом бібліотеки і художньої колекції. Він – значний забудовник Дубліна, член парламенту від Вілтона (не перешкоджало його ірландському п'єрству) з 1790 до його смерті.

Переписувачі спочатку ніяк не назвали книгу, а право власності на цей рукопис аж до початку ХУІІІст. невідоме. Fitzwilliam Virginal Book увібрала в себе більшість колекцій клавірної музики, що були зібрані виконавцями та викладачами того часу. Рукопис добре збережений, можливо, через складнощі набору нотного тексту, що перешкождали друкуванню такої великої кількості клавірної музики в часи пізнього Ренесансу, і лише з появою гравіювання музичних пластин почали публікуватися і клавірні п'єси. Першим відомим прикладом цього є знаменита "Парфенія \Parthenia", надрукована 1611.

У рукописі містяться твори, датовані 1562-1612, Джона Булла, Вільяма Бьорда, Орlando Гіббонса, Джайлза Фарнебі (51 з 52 відомих творів), Томаса Талліса, Мартіна Пірсона \Martin Peerson (1571-1651).

Континентальних композиторів представляє англійський композитор в еміграції Пітер Філіпс, музика якого є аранжуваннями церковних творів, мадригалів і шансонів. Інші іноземні композитори збірки – великий Ян Пітерсон Свілінк \Jan Pieterszoon Sweelinck, невловимий Йеган Ойстермаєр \Jehan Oystermaeyre та видатний клавірист Бароко Джованні Піккі \Giovanni Picchi. Існує 298 творів, які включають УІІІ варіацію "Treg. Ground", також Ground Х'ю Астона (Hugh Ashton's Ground з My Ladye Nevells Booke) як окрему частину. Як в багатьох клавірних рукописах того часу, п'єси написані не для певного інструмента, більшість щасливо звучать на всіх сучасних клавірах, включаючи вірджинал, клавесин, клавикорд і камерний хорган. Багато творів короткі, мають веселі та незабутні назви, зокрема "Поклади кинджал, Джемі \Put Up Thy Dagger, Jemy", "Новий Са-Ху \The New Sa-Hoo" та "Захват Кводлінга \Quodlings Delight" Фарнебі; "Ніхто не Гігге \Nobody's Gigge" Фарнебі; "Порошок Пакінгтона \Pakington's Pownde", "Ірландський дамп \The Irishe Dumpe" (анонім); "Привид \The Ghost" і "Граф Оксфордського марша \The Earle of Oxford's Marche" Бьорда; "Ковбаса Бролса \Worster Braules" Томкінса; "Слізна павана \Lachrymae Pavan" Дауленда в аранжуванні Джайлза Фарнебі та Вільяма Бьорда.

Видавництво Breitkopf & Härtel 1899 опублікувало рукопис у 2-ох томах (видання Мейтленда Сквайра \edition Maitland Squire) з коротким коментарем, недорого та доступне. Мікрофільмове факсиміле включено до музичних колекцій Кембриджської бібліотеки (Research Publications 1991). У 2020 видавництво Lyrebird Music опублікувало тритомне видання під редакцією відомих англійських музикантів Джона Баксендейла \Jon Baxendale та Френсіса Найтса \Francis Knights.

Ріхард Штраус використав кілька добірок із клавірної книги Фітцвільяма у своїй опері 1935 "Мовчазна жінка \Die schweigsame Frau" і цитував їх. Вони з'являються в ритуальних моментах, забезпечуючи атмосферу в сцені шлюбу 2 акту і в сцені суду 3 акту.

Перший запис добірок з антології зробив у 1964 музикознавець, клавесиніст, органіст Дж.Пейн \Joseph Payne (1937-2008). Випущено Vox Vox (Vox Records) бокс-сет з трьох пластинок, де Пейн грає половину – на клавесині (інструмент Еріка Герца \Eric Herz) і половину – на органі: як правило, п'єси з більш помірним темпом і довгими тривалостями виконуються на органі<sup>6</sup>.

Найважливіший англійський композитор Бароко **Генрі Перселл** \Henry Purcell (1659-1695) створив музику, що охоплює широке поле: церкву, сцену, придворні і приватні розваги широких кіл. Перселл

---

<sup>6</sup> Тітаренко Любов Сергіївна. Фітцвільямова вірджанвільна книга як жанрова антологія англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII ст. Дисертація 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ – 2020. Національна музична академія України. УДК 78.089.7 (410) ФК:780.616.3| "155/160"(043.5).



народився у лондонському Вестмінстері в родині музикантів, його батько Генрі Перселл-старший, як і старший брат батька Томас, були членами Королівської капели\Chapel Royal. Перселл-старший співав на коронації Карла II під час реставрації Стюартів. Після смерті батька 1664, хлопчиком опікувався дядько Томас і як член Chapel Royal він домігся прийому туди і Генрі. Спочатку Генрі навчався у декана капели Генрі Кука\Henry Cooke (пом. 1672), а потім у його спадкоємця Пелхама Хамфрі\Pelham Humfrey (пом. 1674). Генрі був хористом до мутації голосу в 1673, коли став помічником органіста Дж.Хінгстона\ John Hingston (1612–1683) і королівським охоронцем інструментів.

Вважається, що Перселл почав складати музику в 9 років, але дати його творів, незважаючи на проведені дослідження, часто невідомі. Імовірно, що англійська пісня "Солодка тиранія, тепер... у відставку \Sweet tyranness, I now resign" була написана ним у дитинстві. Після смерті Хамфрі Перселл продовжував навчання у видатного органіста-композитора Джона Блоу\John Blow (1649-1708). Генрі відвідував Вестмінстерську школу і у 1676 був призначений копіїстом абатства Вестмінстера. Найперший антем Перселла псалом Різдва "Господи, хто може сказати\Lord, who can tell" написаний 1678. Перселл писав пісні і антими для Chapel Royal. З листа Томаса Перселла відомо, що були твори, написані спеціально для видатного баса, члена Chapel Royal, улюбленця короля, Джона Гостлінга\John Gostling (1644-1733), що мав незвичайний бас за діапазоном і могутністю. Найпомітніший антем "Ti, що спускаються в море на кораблях\The that go down to the sea in ships" на честь позбавлення короля Карла II від аварії корабля. Гостлінг поєднав вірші Псалтирі у формі антима і просив Перселла покласти їх на музику. Цю найважчу для виконання п'єсу починає пасаж по всьому діапазону голосу Гостлінга: від верхнього ре 2 октави вниз (!).

У 1679 Блоу, органіст Вестмінстерського абатства з 1669, залишив цю посаду на користь свого учня Перселла. З цього моменту Перселл писав здебільшого церковну музику. Однак, він створив дві важливі речі для сцени: музику для Theodosius Натаніеля Лі\Nathaniel Lee і Virtuous Wife Томаса д'Урфі\Thomas d'Urfey. 1680-88 Перселл написав музику для 7 п'єс. 1689 – камерна опера "Дідона і Еней\Dido and Aeneas", важлива віха історії англійської театральної музики, написана на лібрето ірландського поета Наума Тейта\ Nahum Tate (1652-1715) і поставлена за участю Дж.Пріста\Josias Priest, хореографа театру Дорсет Гарден\Dorset Garden Theatre. Дружина Пріста утримувала пансіон благородних дівчат в Челсі, де була поставлена опера. Іноді вона називається першою англійською оперою, хоча зазвичай першою називають оперу Блоу "Венера і Адоніс" (1683). Як і у творі Блоу, дія відбувається не у розмовних діалогах, а у речитативах італійського стилю. Обидва твори тривають не більше години. За життя Перселла "Дідона і Еней" не потрапила на театральну сцену, хоча була популярна в приватних салонах. Вона багато копіювалася, але тільки одна арія була надрукована вдовою Перселла в збірці "Британський Орфей\ Orpheus Britannicus", твір залишався в рукопису до 1840, коли його опублікувало товариством старовинної англійської музики\Musical

Antiquarian Society під редакцією композитора і теоретика сера Дж.А. Макфаррена\George Alexander Macfarren (1813-1887). Сюжет "Дідони і Енея", заснований на "Енеїді" Вергілія, дав змогу Перселлу написати безперервне музичне оформлення театрального тексту, за єдиної нагоди створити музику, що виражала почуття всієї драми.

Незабаром після одруження (1682) Перселл стає органістом Chapel Royal, по смерті органіста професора Е.Лоу\Edward Lowe (1610-1682). Пост Перселл отримав, не залишаючи посади в абатстві. Тоді ж його призначено одним з 3х органістів Королівської капели. Він зберіг усі офіційні посади протягом правління Якова II і Вільгельма III і Марії II.

1683 Перселл надрукував 12 сонат. Наступними роками створював церковну музику, оди для короля, його сім'ї та інші твори; 2 чудових антеми для коронації короля Якова II. У 1694 він написав один з величних творів – ода на День народження королеви Марії\Queen Mary "Прийдіть, сини мистецтва\Come Ye Sons of Art" на тексти Н.Тейта.

У всіх галузях творчості Перселл виявляв захоплення досягненнями минулого, поєднуючи його з готовністю вчитися у сьогодення, особливо у сучасників з Італії. Пильність розуму збудила його винахідливість таланту, що відмічає одного з найвизначніших композиторів Англії всіх часів, і одного з найоригінальніших у Європі – Генрі Перселла.

Згодом Перселл відновив зв'язки з театром, написавши музику до трагедії Драйдена\John Dryden (1631-1700) "Тиранія Любові\Tyranick Love". Тоді ж склав музику, яка стала такою популярною, що лорд Вортон\Wharton використав її у своєму Ліллібулєро\Lilibulero (Lilli Burlero) швидкий військовий марш, популярний у рік "Славної революції" (1688). Тоді ж Перселл з волі короля написав антем "Блаженні, хто боїться Бога\Blessed are they that fear the Lord", а трохи пізніше – музику п'єси д'Урфі "Перевага дурня\The Fool's Preferment". У 1690і він пише музику ряду п'єс для актора Томаса Беттертона\Thomas Betterton. 1691 написав оперу "Король Артур\King Arthur" на лібрето Драйдена (театральний шедевр), 1692 – "Королеву фей\The Fairy Queen" за мотивами "Сну в літню ніч" Шекспіра. Потім "Королева індіанців\The Indian Queen" (1695), пісні до версії шекспірівської "Бурі". У "Королеві індіанців" персонажі не співали, а вимовляли слова ролі: дія рухалася не речитативами, а діалогами. Арії виконували професійні співаки, роль яких у драматичній дії – мінімальна.

До дня Св.Цецилії в 1694 Перселл написав "Te Deum" і "Jubilate Deo". Це перший англійський "Te Deum", що має оркестровий супровід, він виконувався щорічно в соборі Св.Павла Лондону до 1712, після чого чергувався з Генделівським "Utrecht Te Deum and Jubilate" до 1743, коли обидва твори були замінені "Dettingen Te Deum" Генделя.

На поховання королеви Марії 1694 Перселл створив антем і 2 елегії. Він написав музику та пісні для "Комічної історії Дон-Кіхота" Т.д'Урфі, багато церковної музики, оди, кантати. Інструментальної камерної музики набагато менше, клавірна музика складається з сюїт для клавесина і органних п'єс. За останні роки Перселл написав 42 п'єси.

Перселл помер 1695 в zenіті кар'єри у своєму будинку на Marsham Street у Вестмінстері. Вважається, що йому було 35 років. Причина смерті незрозуміла, за однією з версій, – від туберкульозу. Заповіт його починається так: "В ім'я Господа, Амінь. Я, Генрі Перселл, джентльмен, за станом тіла будучи небезпечно хворий, але у світлому розумі та твердій пам'яті (слава Всевишньому), справжнім заявляю свою останню волю та заповіт. Залишаю моїй коханій дружині Френсіс\Frances Purcell все моє рухоме та нерухоме майно...".

Перселл похований поряд з органом у Вестмінстерському абатстві. Музика, яку він написав для похорон королеви Марії, прозвучала і на його похороні. Його повсюдно оплакували як "найбільшого майстра музики". Після його смерті керівництво Вестмінстера вшанувало його, одногосно висловившись за безкоштовне надання місця для поховання у північному боці абатства. В епітафії написано: "Тут лежить Пёрселл, Еск., який покинув цей світ і пішов у блаженне місце, єдине, де тільки його гармонія може бути перевершена".

У Перселла та його дружини Френсіс було шість дітей. Дружина, син Едвард (1689-1740), дочка Френкі пережили його. Опублікувала роботи композитора дружина: збірка 2 книги "Британський Орфей\Orpheus Britannicus", друковані 1698 і 1702. Едвард Перселл у 1711 став органістом церкви StClement Eastcheap в Лондоні, йому наслідував син Едвард Генрі (пом. 1765). Обидва поховані в церкві StClement біля органу. Даніель Перселл, молодший брат Генрі, теж був композитором, він дописав музику фіналу "Королеви індіанців" після смерті Генрі.

Значення Перселла було високо піднесено сучасниками. Його друг Джон Блоу написав "Оду на смерть Генрі Пёрселла\An Ode, on The Death of Mr. Henry Purcell" на слова співавтора Джона Драйдена. Музичний супровід заупокійної служби Вільяма Крофта написаний 1724 у стилі "великого Майстра". Крофт зберіг супровід Перселла до "Thou knowest, lord" і з того часу ця музика звучить на всіх офіційних похоронах країни. Згодом поет і священик Дж.М.Хопкінс\Gerard Manley Hopkins (1844-1889), написав відомий сонет "Генрі Перселл".

Перселл вплинув на композиторів англійського музичного Ренесансу поч.ХХст., особливо на Б.Бріттена\Benjamin Britten (1913-1976), який поставив "Дідону і Енея", і чий твір "The Young Person's Guide to the Orchestra" побудовано на темах "Абделазара" Перселла. Арія "I know a bank" опери Бріттена "Сон у літню ніч" створена під впливом арії "Sweeter than Roses" Перселла.

Єпископальна церква США відзначає 28 липня як день Перселла, а також Баха і Генделя у літургічному календарі. Видатний піаніст-віртуоз Ігнац Фрідман\Ignaz Friedman (1882-1948) в інтерв'ю 1940 казав, що ставить Перселла вище за Баха і Бетховена. 1836 в Лондоні заснований Клуб Перселла\Purcell Club для сприяння виконанню музики Перселла, перселлівське товариство публікує редакції його робіт. У Вестмінстері 1994 встановлено бронзовий пам'ятник Перселлу.

У 2009 Піт Таунсенд, лідер англійського рок-гурту The Who, заснованого в 1960х, заявив, що гармонії Перселла вплинули на музику гурту: Won't Get Fooled Again (1971), I Can See for Miles (1967). Музика

процесії похорону королеви Марії) перекладена синтезатором Венді Карлосом і 1971 використана у фільмі "Заводний апельсин" С.Кубрика. Ця музика використана у фільмі 1995 "The Young Poisoner's Handbook". Культовий виконавець нової хвилі Клаус Номі\Klaus Nomi (1944-83), регулярно виконував "Холодну пісню" з "Короля Артура" протягом усієї кар'єри, починаючи з 1981, його останній виступ перед смертю від СНІД – виконання п'єси з симфонічним оркестром у Мюнхені 1982. Пісню Генія Холода Перселл написав для баса, контрастенори усього світу виконують її в пам'ять Номі. Стінг записав арію "Наступна зима настає повільно\Next winter comes slowly" з "Королева фей" в альбомі 2009 "If On a Winter's Night". 2003 шведський блек-метал-гурт Marduk записав Blackcrowned на мелодію фільма "Заводний Апельсин".

У німецькому фільмі 2004 "Бункер" повторюється музика плачу Дідони, супроводжуючи кінець III Рейху. Саундтрек з фільму "Гордість та упередження" 2005 містить танець "Листівка Генрі Перселлу". Це версія теми з "Абделазара", створена італійським піаністом і кінокомпозитором Даріо Маріанеллі\Darío Marianelli (нар.1963). Фільм 2012 "Королівство повного місяця" має версію "Абделазара" Бріттена, створену 1946 для "The Young Person's Guide to the Orchestra". Pet Shop Boys випустили сингл Love Is a Bourgeois Construct 2013, що включає одну з тем "Короля Артура". Олівія Чені\Olivia Chaney випустила перекладення There's Not a Swain (Z 587) на CD 2015 The Longest River.

\*)Твори Пёрселла каталогізовані 1963 Ф.Циммерманом\Zimmerman). Їх позначення за каталогом – з літери Z (прізвище укладача). Вокальні твори у розташовані за алфавітом, а не за хронологією, оскільки датування багатьох творів є сумнівними або невідомими.

\* \* \*

Англійська клавірна школа зародилася раніше інших європейських клавесинних шкіл Європи, її розквіт викликаний інтенсивним економічним та культурним розвитком Англії XVI ст., але передусім політично-релігійними пертурбаціями суспільного життя Британії часів Тюдорів – короля Генриха VIII та великої королеви Єлизавети I. З переходом країни від римо-католицького до англіканського обряду церква спростила проведення церковної служби, відкинувши розкіш оздоблення, до якої спочатку віднесли соборні органи. Клавірна музика в англіканській країні почала розвивати вірджинал як британський різновид клавесину. В Англії вірджинальне мистецтво розквітло на поч.XVIст. До кінця "золотого віку" королеви Єлизавети (часів Шекспіра) виникла творча школа англійських вірджиналістів, починаючи з Томаса Талліса\Thomas Tallis (1505-1585), органіста і придворного вірджиналіста. Найбільші представники цієї школи: Вільям Бьорд (1543-1623), Джон Булл (1562-1628) і Орландо Гіббонс (1583-1625). Їх твори склали I друковану збірку (1611-12) клавесинних п'єс "Парфенія, або Дівочі роки першої музики, яка була коли-небудь надрукована для верджиналу\Parthenia or the Maidenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls". Обкладинка зображує вірджиналістку, що застосовує аплікатуру у перекладанні довгих пальців через короткі.

Вірджинальне мистецтво було настільки поширене в Англії, що, за збереженими даними, клавесини стояли навіть у перукарнях, щоб

відвідувачі могли граючи проводити час в очікуванні черги, а також у бакалійних та аптечних лавках, що сприяло їх демократизації.

Один із відомих творів Бьорда – варіації на популярну пісеньку "Насвист візника", цю п'єсу Антон Рубінштейн виконував в Історичних концертах як типовий зразок староанглійського вірджинального мистецтва, малоконтрастні варіації з акордовою важкою фактурою. Мелодії Пьорселла пов'язані з популярними побутовими інтонаціями, багато прикрашеними оздобленнями і мелізмами. Він зберігав демократизм традицій попередників, одночасно розвиваючи стиль клавірної музики, його фактура – взірць чистого прозорого письма.

Своєрідний тип англійських варіацій, поширений того часу, – т.зв. граунди. Як у чаконах і пасакаліях, у граундах повторювалася протягом усієї п'єси одна незмінна фігура (остинатний бас, звідси й назва "граунд, що англійською означає "основа", "грунт"). Чудовий зразок цього стилю лірична п'єса "Новий Граунд" Пьорселла – вже не побутовий танець, а поетична картинка. До цієї п'єси цілком застосовні слова Ромена Роллана, який порівнював музику Перселла з тонкими мінливими нюансами весняного сонця крізь туман<sup>7, 8,9</sup>

Говорячи про англійську клавірну музику і про розвиток музичної культури Британії взагалі, не можна обійти увагою великого Георга Фрідріха Генделя, видатного виконавця на клавірних інструментах, ушлявленого своїми імпровізаціями у виконанні експромтом складних поліфонічних форм – подвійна фуга (!), в чому він, не знав собі рівних, за спогадами сучасників. Один із найвизначніших музикантів в історії **Георг Фрідріх Гендель** \Georg Friederich Handel\ \англ. George Frideric Handel (1685-1759) – британський композитор Бароко німецького походження. Його творчий доробок включає 42 опери, 25 ораторій – серед яких "Месія" зі всесвітньо відомим хором "Алілуя"; духовна музика, кантати, оркестрові, камерні та клавірні твори.

Гендель народився в один рік з Й.С.Бахом і Д.Скарлатті. Єдиним джерелом про молодість Генделя є біографія "Спогади про життя покійного Джорджа Фредеріка Генделя", опублікована 1760 в Лондоні теологом Дж.Майнварінгом\John Mainwaring, який схоже, отримав інформацію про ранні роки в прямих розмовах з Генделем. Однак, пізні біографи довели, що хронологія подій, які він описує, неправильна. Оскільки сам Гендель скупі розповідав про свою молодість, знання про його життя залишаються фрагментарними. За словами Майнварінга, батько Генделя Георг, був хірургом за професією і прагнув для свого сина юридичної кар'єри, вороже ставився до його музичних інтересів. Мати Доротея\Dorothea Taust (1651-1730), правнучка видатного лютеранського теолога і філолога Йоганна Олеаріуса\Johannes Olearius (1546-1623), присвятила себе домашнім

---

<sup>7</sup> Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. Части 1 и 2. 2-е изд. доп. – 1988. – 415 с.

<sup>8</sup> Лобанова М. Н., Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: «Музыка», 1994. ISBN 5-7140-0393-4.

<sup>9</sup> Сикорская Н. Основные аспекты исполнительского стиля Барокко: опыт обобщения с позиции современной науки и практики / Н.Сикорская // Науковий вісник Національної музичної академії України: Старовинна музика – сучасний погляд. Кн.6. Вип.109-К 2014С.115-134.]

обов'язкам, вихованню та навчанню своїх дітей, де музиці надано багато місця, як і у домі її батьків. Незважаючи на опір чоловіка, вона заохочувала музичний талант сина Георга Фрідріха<sup>10</sup>. Вщух опір батька лише під час візиту до герцога Саксон-Вайсенфельського в замок Ной-Аугустусбург. Гендель, якому на той час ще не було і 8 років, грав на органі в присутності герцога, який відразу розпізнав талант хлопчика і переконав його батька дозволити Георгу Фрідріху навчатися музики.

Після повернення в Галле Гендель став учнем Ф.В.Цахау\Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), композитора та музичного керівника Ранкової церкви Богоматері\Marktkirche Unser Lieben Frauen. Стиль композицій Цахау характеризується широким простором, а також (хори кантат) захоплюючим контрапунктом. Не тільки Гендель підхопив і майстерно обробив тематизм Цахау, але і Й.С.Бах, який претендував на пост наступника Цахау. Гендель отримав базову композиційну та інструментальну освіту в Цахау, і 9 років почав "складати церковні п'єси з [вокальними] голосами та інструментами". Під час навчання Гендель написав партію арфи до кантати Цахау.

У 1698 Гендель подорожував зі своїм батьком до Бранденбурзького двору в Берлін. Курфюрст Фрідріх III, герцог Магдебурзький, був вражений здібностями 12-річного хлопчика і запропонував батькові фінансувати музичну освіту сина в Італії, після завершення, отримати посаду при берлінському дворі. Однак, батько Генделя не прийняв пропозицію. Пруський король Фрідріх Вільгельм I, надзвичайний шанувальник Генделя, його син Фрідріх II, сам композитор і флейтист, марно намагалися отримати автографи Генделя після його смерті.

У Галле 1701 зупинявся Г.Ф.Телеман, щоб познайомитися з паном Георгом Фр.Генделем, який уже був відомим на той час"<sup>11</sup> Як повідомляє Телеманн, це призвело до конструктивної та продуктивної співпраці між музикантами, яка тривала усе життя.

1702 Гендель вступив до щойно заснованого в Галле університету \Universität in der Ratswaage in Halle, щоб вивчати право у Крістіана Томасіуса\Christian Thomasius, який першим читав лекції німецькою та сприяв припиненню полювання на відьом. 13.III.1702 Гендель зайняв пост органіста в соборі Галле\Hallenser Dom на термін 1 рік, оскільки кантора Лепоріна\Leporin було звільнено. Це посада залишилася єдиною традиційною музичною позицією в його житті (!). Як писав англійський музикознавець Ч.Барні\Charles Burney, сам Гендель пізніше сказав: "Тоді я писав як біс, переважно для гобоя, який був моїм улюбленим інструментом"<sup>12</sup>

Влітку 1703 Гендель вирушив до Гамбурга, де під керівництвом Р.Кайзера\Reinhard Keiser 1678 відкрито I німецький оперний театр Gänsemarkt, що став магнітом для молодих музикантів. В оркестрі театру Гендель спочатку грав на скрипці, потім на клавесині. Він

---

<sup>10</sup> John Mainwaring: G.F.Händel, Nach Johann Matthesons deutscher Ausgabe von 1761. Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich 1987, S. 65.

<sup>11</sup> Georg Philipp Telemann: Autobiographie, hrsg. von Johann Mattheson, S. 358 (bei Wikisource).

<sup>12</sup> Christopher Hogwood: Händel. Insel Verlag, 2000, ISBN 3-458-34355-5, S. 31.

подружився з композитором, диригентом, співаком Й.Маттезоном\ Johann Mattheson, що згодом напише знамениті теоретичні праці: "Нововідкритий оркестр\Das Neu-Eröffnete Orches" (1713), "Ідеальний капелмейстер\Der vollkommene Kapellmeister" (1739) і "Музичний Лексикон або Брама честі\Musikerlexikon Grundlage einer Ehren-Pforte" (1740). У серпні 1703 Маттезон і Гендель разом вирушили у Любек до відомого органіста Д.Букстехуде\Dieterich Buxtehude, посада якого у Marienkirche була вакантною, оскільки той хотів піти у відставку через похилий вік. Але жоден із них не подав заявку, бо згідно з традицією, успішний кандидат мав одружитися з старшою донькою Букстехуде.

У кінці 1704 посеред виконання опери Маттезона "Клеопатра" Гендель і Маттезон зіткнулися. Гендель не дозволив автору зайняти місце диригента, коли Маттезон, відмовившись від ролі Антонія на сцені, забажав повернутися на своє керівне місце за клавесином. Суперечка призвела до дуелі на мечях перед оперою на Генземаркті<sup>13</sup>. "Це могло б стати дуже нещасним для нас обох, якби Боже керівництво не було таким милостивим, що мій клинок розлетівся на шматки, вдарившись об металевий гудзик на пальто мого супротивника" (Маттезон). Після цього між ними були напружені стримані стосунки. Пізніше, незважаючи на прохання, Гендель не дав Маттезону жодних біографічних даних для його "Брами честі". Маттезон теж у своєму німецькому перекладі Майнварінга біографії Генделя постійно надавав принизливі коментарі з ненависницькою позицією щодо Генделя.

У Гамбургу 08.01.1705 була виконана перша опера Генделя "Альміра". Так Гендель втрутився в пролом опери Кайзера, який утік до Вайсенфельса, щоб уникнути кредиторів, і який не міг опублікувати тут свою готову однойменну оперу, оскільки Гендель отримав замовлення написати її за його відсутності. Однак Кайзер повернувся до Гамбурга на прем'єру і додав власний епілог до опери Генделя. Зустріч з Райнхардом Кайзером мала вирішальне значення для розвитку композиційної стилістики Генделя. Мелодії та ідеї Кайзера супроводжували його протягом життя і з'являються в багатьох творах. Він запозичав з опер Кайзера, багато партитур були в його багажі.

Гендель неодноразово відхилив пропозиції покровителів про поїздку до Італії (ймовірно і від Медічі), він поїхав туди за власний кошт 1706. Натхненний уроками контрапункту Цахау та винахідливістю мелодій Кайзера, він почав вивчати італійський спосіб музичного письма. Навчання Генделя тривало 4 роки: він зупинявся у Флоренції, Римі, Неаполі та Венеції... Навесні 1710 виїхав на батьківщину.

З тих часів збереглося багато анекдотів, зустрічі з А.Кореллі та А.Лотті, з Алессандро і Доменіко Скарлатті. Гендель прославився тут як "Il Sassone\Саксонець". Коли Д.Скарлатті почув, як Гендель у масці інкогніто грає на клавесині на Венеційському карнавалі, він вигукнув: "Це знаменитий саксонець, або диявол!". Майнварінг розповідає, що між Кореллі та Генделем існувала різниця думок щодо виконання

---

<sup>13</sup> Martin Trauner: Georg Friedrich Händel – Gute Geschäfte und ein „Halleluja“. (mp3-Audio; 20,5 MB) In: BR2-Sendung radioWissen. 2013, abgerufen am 24. Januar 2023.

подвійних нот: кажуть, що Гендель нетерпляче вихопив скрипку з руки Кореллі, щоб продемонструвати, як він хотів виконати потрібне. Кореллі, люб'язна людина, сказав: "Ma, caro Sassone, questa Musica è nel Stylo Francese, di ch'io non m'intendo\Але, мій любий Саксоне, ця твоя музика написана у французькому стилі, якого я взагалі не розумію"<sup>14</sup>. І Гендель склав нову увертюру в італійському стилі, щоб догодити Кореллі.

Меценатами і покровителями Генделя були італійські кардинали П'єтро Оттобоні і Бенедетто Памфілі, який написав текст опери "Il Trionfo". Гендель також створив знаменитий Dixit Dominus, Serenata Aci, Galatea e Polifemo", численні хоріві та сольні кантати. Свою пізнішу світову славу він отримав саме в Італії.

У відповідь на гучну прем'єру опери "Agrippina" у Венеції 1709 Гендель отримав запрошення до двору курфюрста Георга Людвіга у Ганновер. Тоді ж Чарлз Монтегю\Charles Montagu, граф Манчестер, запросив його до двору Англії. Гендель з рекомендаційним листом до принца Карла Нойбурга спочатку повернувся в Інсбрук, який залишив 09.III.1710. А влітку 1710 прибув до Ганновера (після Галле), де через кілька днів йому запропонували посаду капельмейстера. Він прийняв пропозицію, отримавши запевнення, що йому дозволять відлучки на тривалий час. Незабаром він скористався цією можливістю: наприкінці року поїхав до Лондона. Невідомо, як довго Гендель планував залишитися в Англії, спочатку він пробув у Лондоні рік, вичерпавши свій максимум відпустки.

Королівський театр у Хеймаркеті\Haymarket (Театр королеви\Queen's Theatre) відкрився за 5 років раніше. Саме тут Гендель мав перший великий успіх прем'єрою опери "Rinaldo" 24.II.1711. Після закінчення сезону Гендель повернувся у Ганновер, прийнявши запрошення у Дюссельдорф до пфальцграфа Йоганна Вільгельма, що дав листа з вибаченнями, у якому він жалкував, що затримав Генделя. Опинившись там, Гендель написав серію вокальних дуетів і "багато п'єс для голосів та інструментів" (Mainwaring) для принцеси, пізніше королеви Британії, Кароліни Бранденбург-Ансбахської.

За кілька місяців Гендель попросив курфюрста дозволу повернутися у Лондон, і отримав його "за умови, що він повернеться. 1712 він знову в Лондоні, де провів решту життя і став найвизнанішим найвідомішим музикантом країни. Спочатку Гендель провів рік у багатого любителя музики на ім'я Ендрю Барн Елмс\Barn Elms, графство Суррей. Ще 3 роки він жив у графа Барлінгтона\Burlington на Пікаділлі в Лондоні. Написав 4 італійські опери та утрехтські Te Deum і Jubilate, на замовлення королеви Анни, за що отримав довічну пенсію (200 фунтів на рік). Гендель значно подовжив відсутність при ганноверському дворі. А у жовтні 1714 курфюрст був коронований як король Великої Британії та Ірландії Георг I в абатстві Вестмінстера Лондону. Пізніше Гендель створив і подарував королю від свого імені знану "Музику на воді", що вперше прозвучала у фестивалі на Темзі

---

<sup>14</sup> John Mainwaring. G.F.Händel, Nach Johann Matthesons deutscher Ausgabe von 1761 ... Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich 1987, S.65.



1717. Король подвоїв його платню, і Гендель став учителем музики принцес.

1716 Гендель ненадовго поїхав з королем у німецькі землі, відвідав родичів у Галле та Ансбаху. Тут познайомився зі своїм однокурсником студентських днів у Галле – Й.К.Шмідтом\Johann Christoph Schmidt (1683-1763), який поїхав з ним до Лондона і став його секретарем, бухгалтером і музичним помічником до смерті. Потім цю функцію взяв на син Шмідта – Джон Крістофер Сміт\John Christopher Smith(1712-1795), що відзначився як композитор і аранжувальник творів Генделя.

У цей час Гендель створив Страсті Ісуса\Passion Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus (1719), на вірші популярного поета ранньої німецької Просвіти Б.Г.Брокеса\Barthold Heinrich Brockes. Цей текст також був покладений на музику Р.Кайзером, Й.Маттезоном, Г.Ф.Телеманном, Й.С.Бахом.

Повернувшись у Британію 1717, Гендель став на службу до графа Карнарвона\Carnarvon, герцога Чандоса\Chandos. В нього збирався прогресивний гурток літераторів, до якого входили відомі поети: драматург Джон Гей\John Gay (1685-1732), автор "Опери жебраків" (1728); один з великих авторів класицизму Олександр Поуп\Alexander Pope (1688-1744), найбільш цитований англійський письменник після Шекспіра. Твори Генделя, які він написав для резиденції Кеннон\*) у Еджвері\Cannons in Edgware: 11 гімнів Чандоса\Chandos Anthems, I версія "Esther", англійська версія "Acis and Galatea" (текст Дж.Гея). Імовірно, Гендель закінчив Сюїти клавесинних п'єс\Suites de Pièces pour le Clavecin (I зб. опублікована 1720), куди включена знаменита Арія і варіації "Гармонічний коваль\The Harmonious Blacksmith\Der harmonische Grobschmied"; мотив, за не дуже достовірним переказом, почутий композитором від одного коваля. Саме цю п'єсу грав і записав С.Рахманінов, на неї ж написані Й.Брамсом op.24 чудові, дуже складні "Варіації та fuga на тему Генделя", що користуються неабиякою популярністю у концертуючих піаністів.

\*)Назва місцини Cannons (Canons) програмна – герцог Чандос і його оточення виразили, що йдеться про встановлення мистецьких\музичних стандартів: лат. canon, гр. κανόν, нім. canon = стандарт, керівництво, правило).

Навесні 1719 почалася підготовка нової оперної трупи для абонементу в Королівському театрі Королівської музичної академії\Royal Academy of Music – з Генделем (музичний керівник) і Й.Я. Гайдеггером\Johann Jacob Heidegger (адміністративний директор). Перша, успішна опера Генделя "Radamisto" виконана 27.IV.1720. Окрім Генделя, в Академії працювали Дж.Бонончіні\Giovanni Bononcini та А.Аріості\Attilio Ariosti. Громадськість розкололася на партії, які підтримували або Генделя, або Бонончіні. Спочатку виступи Бонончіні були успішнішими, ніж Генделя, домінування якого стало відчутним у III сезоні. В наступні роки він написав найпопулярніші свої опери "Giulio Cesare", "Tamerlano", "Rodelinda".

Гендель мав звичай імпровізувати на клавирі в операх під час диригування. З органними імпровізаціями він виступав із величезним успіхом під час концертів, які були новим явищем у музичному житті. Вони призначалися не для придворної аудиторії, а для широких кіл

слухачів. "Коли Гендель приступав до гри, – згадує сучасник, – панувала тиша, всі сиділи, затамувавши подих, і здавалося, завмирало саме життя. Зазвичай Гендель починав вільною прелюдією, довгою та урочистою, з повною та густою гармонійною тканиною; Прелюдія була зрозумілою і давала враження великої простоти. Потім йшов концерт, що виконувався Генделем з таким розумом, впевненістю та вогнем, що ніхто не міг з ним зрівнятися. Його дивовижне володіння інструментом, велич і шляхетність стилю, повнота гармоній оркестру, що контрастує з виразними соло органу, тривалі каденції, що підтримували вухо в приємному очікуванні, справляли чудове враження"<sup>15</sup>.

Виниклі за нових умов музичної практики органно-клавірні твори Генделя – переважно концерти – нові у своєму стилі. За словами Р.І. Грубера, їх новизна у тому, що "Гендель вивів орган з культових рамок, широко і різноманітно використовував у світському плані, зберігши властивості масового впливу"<sup>16</sup>.

Концерти Генделя відрізняються мужньою простотою, епічною широтою, фресковою манерою. Один з кращих органно-клавірних концертів Перший g moll'ний – найчастіше виконується на естраді та у навчанні. Він починається урочистим вступом, далі – швидка активна частина. Невелике Adagio, скорботна патетична інтерлюдія соліста пов'язує I ч. з рухливим енергійним фіналом. Порівнюючи з d moll'ним Концертом Баха, партія соліста у концертах Генделя менш розвинена, в деяких місцях лише намічена цифровим басом. Розрахована на імпровізаційний хист соліста, вона вимагає при вивченні текстового доопрацювання для концертного виступу.

В доробку Генделя 20 органно-клавірних концертів, чимало з них – перекладення власних оркестрових концертів та інших композиторів. Значна частина клавірної спадщини – сюїти: I збірка має 8 сюїт, опублікована в 1720; II – 9 сюїт у 1733. Підбір п'єс певною мірою випадковий, мабуть тому, що Гендель не призначав їх до публікації (II збірка видана без відома автора). У Генделя є твори у вигляді окремих фрагментів сюїт. 1735 опубліковано 6 фуг для органу або клавіра (деякі написані в улюбленій ним формі подвійної фуґи). Історично цікавими є обробки уривків з опер Генделя, зроблені його учнем Бабелем. Це один із перших зразків оперних транскрипцій для клавіру, що дають уявлення про існувану тоді практику перекладень.

У сюїтах Генделя зустрічаються не лише традиційні для цього жанру танці, але і фуґи та п'єси в стилі сонат Скарлатті. У деяких сюїтах танцювальні номери повністю відсутні; є цикли, на кшталт концертів, де чергуються Adagio і Allegro. Привертає увагу часте використання в сюїтах варіаційних форм (варійовані арії, сарабанди, гавоти, чакони), що, мабуть, було даниною традиціям вірджинального мистецтва. На зв'язок з англійською клавесинною музикою натякнув і сам автор: для циклу Чакони з 62 варіаціями він використовував тему, яку варіював Перселл. Мелодія дещо змінена, чому вона і набула

<sup>15</sup> Роллан Ромен. Г.Гендель. М., 1934. 2е изд. М., 1984, с.54.

<sup>16</sup> Грубер Р.И. Гендель. Л., 1935. с.87.

монументального, "генделівського" відбитка; проте спорідненість обох тем безсумнівна.

Через високі гонорари співаків, оперна трупа театру була дуже фінансово обтяжена: сьогодні дивуються, як вона взагалі могла функціонувати! Оренда театру, оркестр, співаки, імпресаріо, декорації та костюми... Сам Гендель отримував 1000 фунтів стерлінгів за написання та копіювання опери, він писав 2 опери за сезон. Згодом, смаки публіки схилилися до легших і політично сатиричних англомовних вистав: приголомшливий успіх Дж.Гея\John Gay та Й.К.Пепуша\Johann Christoph Pepuschs 1728 в "Опері жебраків\The Beggar's Opera" був симптоматичним; родзинкою стала пародія на популярний "Марш хрестоносців" з "Рінальдо" Генделя, що співають жебраки, злодії та шахраї. Ця опера стала зразком "Тригрошової опери\Die Dreigroschenoper" Б.Брехта\Bertolt Brecht і К.Вайля\Kurt Weill. Після сезону 1727/28 Оперну академію було розпущено. Особисто Гендель від провалу Академії матеріально не постраждав.

У той час у Генделя було добре фінансове становище, з його власна музика процвітала. Пенсія від англійської корони становила лише близько чверті його доходу. Він займався продажем квитків і нот; вмів й обережно витрачав свої статки, наприклад, інвестуючи в державні облігації Банку Англії, (часом заробляв еквівалент до одного мільйону євро на рік) [--Mark C. Schneider: Barocker Musikunternehmer. In: Handelsblatt. 14. April 2009 (Nr. 71), S.13]. Гендель також купив будинок на Лоуер Брук Стріт\Lower Brook Street біля Ганноверської площі\Hanover Square, де жив до своєї смерті. 1727 Гендель став англійським громадянином згідно зі спеціально розробленим для нього законом.

Після розпуску оперної академії Гендель заснував нову компанію разом з Й.Я.Гайдеггером\Johann Jacob Heidegger (імпресаріо) – II оперну академію. Нова трупа відкрилась 2.XII.1729, керівник – Лотаріо\Lotario, але досягла лише помірною успіху. Згідно з повідомленням преси, Гендель мав отримати ступінь почесного доктора університету, від якого відмовився з невідомих причин. Однак успіх опери "Аталія" в Оксфорді жодним чином не змусив Генделя відмовитися від застарілої італійської опери. Конкуруюча оперна компанія Н.А. Порпори\Nicola Antonio Porpora відкрила 1733 Оперу шляхетства (Нобілітська опера\Opera of the Nobility) в театрі Лінкольна\Lincoln's Inn Fields Theatre, перед чим викрала весь ансамбль співаків Генделя. Виникла руйнівна конкуренція. Гендель переїхав до новозбудованого Ковент-Гарден\Covent Garden Theatre [--Dieses Theater brannte 1808 komplett ab. Die Augsburgische Ordinari Postzeitung (AOP) berichtet, dass dabei etliche „ungedruckte Originalstücke von Händel und andern großen Komponisten“ vernichtet wurden. Vgl. AOP, Nro.253, Freytag, den 21. Okt., Anno 1808, S.1, als Digitalisat.] і керував оперною компанією (III оперна академія) сам і на власну фінансову відповідальність. [--Mark C. Schneider: Barocker Musikunternehmer. In: Handelsblatt. 14.April 2009 (Nr. 71), S.13]. Незважаючи на занепад компанії, тоді він створив "Ariodante" та "Alcina", які разом з "Orlando" є одними з найважливіших опер. У 1737 відбулося банкрутство, але суперники також збанкрутували і були розпущені. Гендель переніс інсульт із симптомами паралічу, але швидко одужав під час

перебування в Аахенських термальних джерелах у Буртшайді та працював зі своєю колишньою продуктивністю.

З 1739 на передній план поступово у творчості Генделя вийшла ораторія. 1742 Гендель в Дубліні виконав прем'єру ораторії "Месія \Messiah" на користь боргів в'язнів і лікарень для бідних. Навіть пізніше в Лондоні Гендель залишив доходи від постановок "Месії" бідним і безправним. Після цього він більше не писав опер: 1743-1752 безперервна серія ораторій, більшість на теми Старого Завіту, світські музичні драми "Геркулес" і "Семела", обидві сьогодні ставлять на сценах і вважають англійськими операми. Невдовзі він охопив широкі верстви населення своїми переможними ораторіями після якобітського повстання 1745, серед яких "Іуда Маккавей \Judas Maccabaeus", що разом із "Месією" стали найпопулярнішими творами його життя.

У Лейпцигу Кореспондентське товариство музичних наук \Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften, засноване 1738 музикознавцем, математиком і лікарем Л.К.Міцлером \Lorenz Christoph Mizler, 1745 обрало Генделя почесним членом, серед яких були Телеман і Бах. (Останнім мав бути Леопольд Моцарт бл.1755, але товариство розпалося). Влітку 1750 Гендель їздив до Німеччини, попередньо написавши заповіт. Під час поїздки карета потрапила в аварію і він був серйозно поранений. 1751 складає ораторію "Jerhta", коли з'явилися ознаки сліпоти – у хорі "Які темні, Господи, постави Твої", Гендель перервав роботу, зазначив у партитурі німецькою: "Біс приїхав 13.II.1751, не дозволив йти далі через ослаблення мого лівого ока. Так що не розслабляйся!". Далі цей вислів закінчується максимою Поупа з "Нарису про людину" (1734): "Що б не було, те правильно", яка стає предметом бурхливих суперечок. Пізніше гегелівська максима: "Усе, що є, є розумним" переосмислена учнем Гегеля Г.Гейне як "Усе, що розумне, має бути". З численними перервами та великими зусиллями Гендель завершив свою роботу через кілька місяців.

У 1754 Гендель нарешті віддячив своєму другу Телеману, любителю квітів, коробкою цибулин екзотичних рослин, подякувавши за інтервальну теорію Neues Musikales System (Музична бібліотека Міцлера за 1752). Телеман ділить кожен тон 4 рази на мінімум, мінор, мажор і максимум, але його нова система зустріла різке неприйняття через появу фортепіано: сучасники віддавали перевагу поміркованій темперації. Гендель вибірково використовував цей 4складовий підрозділ в італійських кантатах (1706-09) і в ораторії "Il Trionfo".

Гендель переніс кілька невдалих операцій на очах, в останні роки іноді трохи прозрівав, але після 1752 практично нічого не бачив. Однак, він продовжував брати участь у виконанні ораторій, грав свої органі концерти між актами, частково імпровізуючи; складав нові арії, переробляв старі. Йому допомагав вірний Дж.К.Сміт-молодший, його учень, що диригував виконанням ораторій в останні роки життя. (Гендель залишив йому свої партитури). За тиждень до смерті Гендель грав на органі у "Месії". У квітні 1759 він планував пройти лікування, але не встиг. 14 квітня помер у своєму будинку на Брук стріт. Залишив від 2 до 6 мільйонів євро у цінних паперах (залежно від конвертації).

20.IV.1759 його поховали в абатстві Вестмінстеру, але бажання тихого поховання не здійснено: були присутні 3000 скорботних.

Ще за життя Гендель користувався в Англії статусом класика. 1738 на його честь у Воксхолл Гарденс\Vaughall Gardens споруджений пам'ятник роботи Рубіяка\Roubiliac натуральної величини. 15.VII.1762 у Вестмінстері – гробниця Генделя, спроектована Рубіаком. Мемуари Майнварінга про життя Генделя опубліковані 1760, вважаються його першою біографією, перекладені німецькою Маттезоном. На відміну від багатьох музикантів (Бах чи Телеман у Німеччині) Гендель не був забутий в Англії після смерті. Його слава значною мірою базувалася на його ораторіях, і перш за все – Messiah. 100річчя Генделя святкували у Пантеоні та Вестмінстерському абатстві, відбулася триденна служба за участю понад 500 музикантів, виконали Месію, інші ораторії та оркестрову музику. Церемонія вшанування започаткувала традицію аж до 1791 і набувала гігантських масштабів: 1000 музикантів.

Ентузіазм щодо Месії досяг і Німеччини: 1772 вперше диригував М. Арне\Michael Arne, через 3 роки К.Ф.Е.Бах. Ф.Г.Клопшток\Friedrich Gottlieb Klopstock завершив свою епічну поему "Месії\Der Messias", 1773, і німецький переклад твору Генделя опубліковано 1775. Й.А. Гіллер\Johann Adam Hiller першим оновив інструментарій і змінив твір 1786 для Берліна. У Відні у концертах барона ван Світена\Gottfried van Swieten 1788-90 В.А.Моцарт розширив, змінивши інструментовку 4х ораторій і Messiah, щоб адаптувати до свого часу, він ставився до оригіналу Генделя з більшою повагою, ніж Гіллер. Крім того, у своєму Реквіємі Моцарт використав контрапункти і теми з Похоронного гімну та Месії Генделя. Коли Гайдн почув ораторії Генделя у Лондоні, він, глибоко зворушений, надихнувся для своєї ораторії "Створення світу\Die Schöpfung". Бетховен надихався Генделем.

На поч.ХІХст виникла традиція виконувати Messiah на Різдво. Мендельсон аранжував ораторії для практичного використання.

Фестивали Генделя проводилися в Лондоні (після 1857) кожні 3 роки 1859-1926 у Кришталевому палаці, брали участь близько 4000 хористів і близько 500 оркестрантів. Захід переріс у демонстрацію англійської національної гордості. У Німеччині на 100річчя смерті Генделя велика спільна акція німців і британців встановила пам'ятник Генделю на батьківщині в Галле на ринковій площі навпроти його Баптистерію. Серед інших в урочистостях взяв участь Франц Ліст .

Німеччина відродила повністю забуті опери Генделя. 1920 історик мистецтва Оскар Хаген\Oskar Hagens поставив кілька опер в Геттінгені, німецькі версії поширилися в театрах всією країною. По світу йдуть вистави опер Генделя, сценічні реалізації його ораторій. Це вражає доводить актуальність його творів для сучасного музичного театру, а також сучасного сприйняття найширшими колами.

1942 вийшов британський фільм "Великий Гендель\Der große Händel", де Вілфрід Лоусон\Wilfrid Lawson грав роль Генделя.

Більшість опер Генделя було випущено на диску після 1985. У 2016 всі опери доступні на CD. [--Paul Ingendaay: Arien gab es nur als Zugeständnis, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 13/2016 vom 16. Januar 2016, S. 1218]

Музика Генделя культивується сьогодні в Німеччині на додаток до концертів і театральних вистав на трьох фестивалях: Міжнародному фестивалі Генделя в Геттінгені, Фестивалі Генделя в Галле, Фестивалі Генделя в Карлсруе, який з 1985 організовує Badisches Staatstheater у співпраці з Товариством Генделя та Міжнародною академією Генделя.

Лютеранська церква вшановує Генделя разом з Бахом і Шютцем у День пам'яті 28 липня (в річницю смерті Баха). [--28. Juli im Ökumenischen Heiligenlexikon20]

Перша спроба повного видання творів Генделя зроблена 1787-97 у Лондоні С.Арнольдом\Samuel Arnold, було видано 36 томів, потім скорочено через померлих передплатників, так що майже всі опери та значна частина вокальної камерної музики відсутні. Видання на основі автографів Англійського товариства Генделя 1843-58, було припинено після 12 хороших творів. Повне видання в 94 томах, яке Фрідріх Хризандер\Friedrich Chrysander публікував у 1858 – спочатку під егідою Німецького Товариства Генделя в Лейпцигу, співзасновником якого він був – слід вважати новаторським досягненням. Він використовував диригентські партитури Генделя (режисерські), частково в автографах. Було 6 додаткових томів з творами інших авторів, чий матеріал використовував Гендель. Лише один том ПЗТ та два додаткових томи були додані Максом Зайффертом у 1902. Незабаром виявилось, що це вже не відповідає сучасним стандартам, оскільки не було варіантів чи обґрунтувань редакторських рішень; 1958 вирішено створити нове ПЗТ з критичним звітом – Hallische Handel Edition (ННА). Роботи планується завершити у 2023. Довідник робіт Генделя (НВВ), складений Берндом Базельтом, був опублікований у 1978 як частина ННА у довіднику Генделя . Charles Burney: A general history of music: ... Vol. 4. London 1789, S. 669, Nachdruck der Cambridge Library Collection, 2011, ISBN 978-1-108-01642-1.

## **Частина 2. ІТАЛІЙСЬКЕ КЛАВІРНЕ МИСТЕЦТВО**

### **Витоки та розвиток італійської клавірної школи**

Новітні дослідження італійської музики Відродження доводять, що в XIVст. Флоренція була колыскою того вокально-інструментального стилю, який знаходився в тісному контакті зі світською поезією. І якщо великий Данте свідчить про те, що музичні інструменти його часу занесені до Італії з Ірландії, то цим підтверджується гіпотеза, висловлена Ледерером\Josef Horst Lederer (нар. 1944), про те, що флорентійське нове мистецтво зросло на англійській народній поліфонії. [--Браудо Е.М. Всеобщая история музыки. Т. 1. До конца 16 столетия. Пг., 1922.] Найважливішим музичним центром Італії тоді була Флоренція – перший з культурних центрів Ренесансу. У цьому місті, з яким пов'язаний розквіт образотворчого мистецтва, в місті Петрарки і Боккаччо, розквітло і музичне життя. Коли у Франції XIV-XV ще споруджувалися готичні собори, Італія вже створила стиль архітектури Ренесансу. У музичному житті Флоренції на зорі Відродження головну роль грає вокальна лірика і жанрова пісня-сценка. Це перший розквіт ліричної і жанрової музики в Італії, представлений такими формами, як мадригал, балата, качья. [--Т. Ливанова. Епоха Возрождения Arts nova в

Италии. Франческо Ландини. Глава из книги "История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник" в 2х тт. Т.]

У флорентійській бібліотеці Laurenziana зберігається дорогоцінний рукопис, т.зв "Кодекс Скварчіялуппі" на ім'я італійського органіста XVст., що склав збірку світських творів флорентинських майстрів XIVст. Це розкішний рукопис, розподілений за авторами, де початковий аркуш кожної нової п'єси прикрашений витонченим мініатюрним портретом самого автора. Видатний флорентійський органіст ХУ Антоніо Скварчіялуппі зібрав твори італійських музикантів ХІУ-початку ХУст.: Джованні да Фіренца, Паоло да Фіренца, Джакопо да Болонья, Герарделло, Франческо Ландіно та ін.

Найвизначніший майстер Ars nova Франческо Ландіно, ушлавлений органіст, про якого легенда розповідає, що коли він в саду грав на своєму маленькому ручному органі, птахи збиралися послухати його музику, щоб навчитися гарно співати. Однак, лише деякі його твори збереглися – мадригали і балати. В своїй балаті "Про музику" він іде за традиціями мотету, коли доручає кожному з 3х голосів особливий текст, що не заважає зберігати загальний задум композиції.

Характерний, улюблений жанр флорентійської школи – музично-поетичний мадригал (тоді великий 2-3голосний вокальний твір, де інструменти могли виконувати нижні голоси), немов розширена пісня вільної тематики. Фактура мадригала простіша, ніж фактура мотету, і менш поліфонічна, верхній голос, мелодія – носій ліричного відчуття, він перемагає стилі багатоголосся. Поряд з лірикою цікаві також багатоголосні жанрові пісні, з яких вирізняється Качья (Полювання).

З розвитком світської музичної культури в епоху Відродження надзвичайно зросло значення інструментальної музики в побуті. У "Декамероні" згадуються віола і лютня, а портатив, псалтеріум, арфу і різні духові постійно зображають художники раннього Ренесансу. Зв'язки між вокальною та інструментальною музикою дуже міцні: ці галузі побутової музики ще не розмежовуються.

До ХІУ ст. належать перші зразки органної музики, що дійшли до нас в спеціальних записах 1330х – табулатурах (англійського походження), і свідчать про самостійність інструментального стилю. Значна участь інструментів у багатоголоссі ХІУ-ХУст. стала основою гіпотези, що музика раннього Ренесансу має інструментальну природу навіть у таких вокальних жанрах, як італійський мадригал або французький мотет з розвиненою рухливою мелізматикою мелодії. Можливо, ці твори навіть виникли як інструментальні (передусім органні) обробки простих пісенних мелодій, хоча збереглися не в табулатурах і з текстами. [--Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года, М.,1949]. Пісенні форми призначалися для змішаного вокально-інструментального виконання, коли на долю інструментів припадала значна роль у вигляді прелюдій, інтерлюдій і постлюдій. Розрізняється 4 типи композицій: 1) пісні, в яких вокальна мелодія проходить в нижньому голосі, а верхній виконує контрапунктичний орнамент; 2) композиції, в яких вокальний наспів у верхньому голосі пригнічується рясною колоратурою інструментів; 3) п'єси-канони двох голосів з підтримкою баса інструментом; 4) композиції без тексту,

парафрази народних пісень і танцювальних наспівів. Ці одноголосні мелодії були популярні, згодом їх розробили багатоголосно музиканти (Флоренції) для виконання солістами чи хором у супроводі.

Письменники XIVст. детально розповідають про засоби супроводу інструментів цих пісень у флорентійській музиці. Супровід виконували на одному або кількох інструментах: мадригали Джованні ді Фіренца супроводжує арфа, балати Ландіні – 3 смичкових інструменти, інші співи – лише віола. Згодом акомпануючими стають лютня і духові, далі орган у вигляді невеликого переносного портативу\organetto або позитиву, що становиться на підлозі. Такі ручні органи грали велику роль в музиці XIIIст. як акомпануючі і відрізнялися м'яким, приємним звуком. В епоху Треченто\Trecento інструментальна музика після багатоголового панування хорової поліфонії несподівано розквітає, і лише на основі інструментальної музики XIVст., передусім органної, можна пояснити подальший розвиток хорового стилю а capella в пізнішому мистецтві англійців і нідерландців. Переворот, здійснений музикою флорентійського Треченто, полягає, передусім, у звільненні вокальної поліфонії від обов'язкового cantus firmus хоральної мелодії.

Музичне мистецтво Треченто виробляє дивовижне враження свіжості, немов би юності нового стилю, що тільки виникає. Воно, мабуть, не спирається на великі професійні традиції попереднього часу, в усякому разі ці традиції не простежуються як конкретні і виразні. Музика італійського Ars nova, ймовірно, ввібрала традиції давнього музикування, що були міцні в країні. Звідси її органічність, природність, сила і ясність впливу. Існують, втім, припущення про вирішальний приклад Франції вже для ранніх італійських майстрів. Деякі дослідники посилаються на поетико-музичний досвід трубадурів Провансу, нібито засвоєний авторами італійських балат Треченто. Інші виділяють значення французької поліфонії XIII-XIVст., що надала зразки для італійського багатоголосся. Однак музика Ars nova в Італії якраз приваблива і сильна своєю чисто італійською природою і своїми відмінностями від французького мистецтва того ж часу. --Ливанова Т. Глава из книги "История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник" в 2-х тт. Т. 1. М., Музыка, 1983. с. 116-125.

Перший італійський композитор, що перекладав вокальні п'єси для клавирів та імпровізував на їх матеріалі, – сліпий флорентійський органіст Франческо Ландіні. Невелика кількість його творів залишилася невиданою, і зберігається у паризькій бібліотеці. Ландіні є генієм флорентійського Відродження, яскравим діячем Ars Nova, вершиною dolce stile nuovo, в ряду з великими Петраркою і Бокаччо. **Франческо Ландіно** або Ландіні\Francesco Landini (1325-1397) народився у Ф'єзоле, поблизу Флоренції в сім'ї художника Якопо ді Ландіно (відомого як Якопо дель Казентіно, учень Джотто). Франческо втратив зір у 6 років після віспи і отримав прізвисько Francesco Cieco \Чьєко (сліпий), пізніше він знайшов інше – Francesco degli Organi!, зважаючи на його талант органіста, оскільки був не лише музикантом-віртуозом, але ще вправно лагодив і майстрував органи. Франческо здобув різнобічну гуманітарну освіту: знав граматику, філософію, мистецтво, поезію, навіть астрологію; вчився музики у флорентійських



майстрів і згодом перевершив усіх своїх сучасників-музикантів Італії. Впродовж всього життя він служив органістом у кафедральному соборі Слоренцо Флоренції. Окрім органу, він досяг надзвичайних успіхів на лютні, флейті, арфі, скрипці і чембало, а також у співі.

Ландіні помер у Флоренції, похований в церкві Слоренцо; на його могильній плиті позначена дата: 2 вересня 1397. Сліпий флорентієць, що прекрасно грав на портативі, став символом усього, чим характерна і приваблива музика раннього Ренесансу. Таким він змальований на надгробному камені церкви Слоренцо із зворушливою епітафією: "Його музика – юність і чистота, здатна перемогти варварство і смерть. Його музика – життя, сповнене любові".

До нас дійшло 155 творів незрячому музиканту: двоголосні балати (танцювальні пісні), мадригали, качьї (мисливські пісні) та ін. Його твори відрізняються пластичною, виразною мелодією, їх він диктував учням і помічникам. Збірка творів Ландіні була виявлена лише в 1939.

Франческо Ландіні зараховують до вершин музичного мистецтва раннього флорентійського Відродження. Його твори включаються зараз у концертні програми багатьох виконавців і колективів.

Найвидатніший музикант італійського Ars nova Франческо Ландіні був композитором, органістом, поетом, співцем, виготівником інструментів. За словами флорентійського хроніста Джованні Віллани\Giovanni Villani (1274-1348), він рано почав займатися музикою: спочатку співати, потім грати на органі і струнних, "щоб цією втіхою полегшити жах вічної ночі". Музичний розвиток його йшов з дивною швидкістю і вражав близьких: він чудово вивчив конструкцію багатьох інструментів "начебто бачив їх очима, винаходив нові зразки і вдосконалював старі". Якщо у наші часи він відомий як чудовий композитор, то за життя згадувався як "прекрасний музикант, який співав і грав на інструментах, перш за все на своєму улюбленому переносному органі, а музикою чарував і людей і живність". Не ставши ще композитором (почав писати музику після 1364), Ландіні був коронований як поет острова Кіпр: коронація відбулася на фестивалі музики і поезії Венеції в присутності Петрарки (ймовірно, 1364).

Життя і діяльність Ландіні пов'язані з Флоренцією, де він працював на посаді священика і органіста церкви Слоренцо. На його творчості відбилися традиції релігійного і світського музикування, що втілили гуманізм, широту і еkleктику того часу. У 1380х слава Ландіні-композитора затьмарила успіхи всіх його італійських сучасників. У рукописних збірках "Codex Faenza", складених о тій порі, містяться 23 твори Якопо Болонського\Jacopo da Bologna, 19 – Джованні Флорентійського\Giovanni da Firenze, 9 – Магістра Пьєро\Maestro Piero, по 5 – Герарделло Флорентійського\Gherardello da Firenze і Донато Флорентійського\Donato da Cascia, 2 – Бартоліно з Падуї\ Bartolino da Padova і, поряд – 86 композицій Франческо Ландіні !

Відомо, що у Флоренції Ландіні багато спілкувався з поетами, створював музику на тексти поета і романіста Франко Саккетті \Franco Sacchetti (1332-1400), сам писав вірші, брав участь як рівний у вчених дискусіях гуманістів, серед яких був фундатор італійського гуманізму Колуччо Салютаті\Coluccio Salutati (1331-1406). В зв'язку з

цим дуже цікавий фрагмент з "Вілли Альберті" А.Н.Веселовського, де міститься аналіз і виписки зі свідочств очевидців. Тут описані події, що стосуються 1389. У товаристві, яке зібралось на віллі Il Paradiso\\ Райська, Ландіні серед представників партії пополан, цінителів Данте та італійської поезії, читав латиною свої вірші на захист 7 вільних мистецтв, а потім присутні співали і танцювали під його гру на органі. У спогадах наведені імена Бартоліно з Падуї\Bartolino da Padova і Нікколо з Перуджі\Niccolò da Perugia, що додає оповіданню конкретики і достовірності. [-А.Н. Веселовский Il paradiso degli Alberti, Scelte di curiosita litterarie. Bologna: 1867-69 (Вилла Альберти, новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV-XV веков, М., 1870; магистерская диссертация), изнач. итал. переиздан рус].

У деяких джерелах Ландіні називають учнем і послідовником Якопо Болонья\Jacopo da Bologna, композитора і теоретика Ars nova. Проте, оскільки немає даних про перебування Якопо у Флоренції, не кажучи вже про навчання ним Франческо, ця версія є маловірогідною. Також флорентійська школа музики стояла осібно, а саме її вихованцем є Ландіні (!). Онучатим племінником Франческо Ландіні є впливовий філософ-гуманіст Кристофоро Ландіно\Cristoforo Landino (1424-1498), важлива постать італійського Ренесансу.

Твори Ландіні є невід'ємною частиною фестивалів музики середньовічної і ренесансної. Вокально-інструментальні ансамблі і симфонічні оркестри часто включають в свої програми аранжування композитора. Оскільки композиції Ландіні мають чималі труднощі для виконання, нерідко при складанні аранжувань його твори значно спрощують. Візитівкою Ландіні у наш час вважається його двоголосна балата "Ecco La Primavera!\ \От і Весна!"

Серед відомих ансамблів, що виконують музику Ландіні,— Micrologus, Anonymous 4, La Reverdie, Alla Francesca, Hortus Musicus та ін. [-Fiori A. Francesco Landini. Palermo: L'epos, 2004].

Найвагомішою частиною музичної спадщини Ландіні є балати, що сягають найбільшої виразності. Любов музиканта до мелодії особливо відчутна в його двоголосних балатах, висвітлюється у ритмічній і гармонічній плавності голосів. Музика Ландіні вишукана і завжди відповідає поетичному тексту, автором якого часто був він сам. Третій голос, використаний іноді як інструментальний тенор, слугує гармонічною опорою всієї композиції. Відрізняється триголосна балата "Perche di novo sdegno – Vendetta far dovrei – Perche tuo serv'e\ \Через нове обурення – я повинен помститися – тому що твій слуга", де кожен голос має свій особливий текст. Завдяки ніжно емоційному звучанню і ліричній виразності триголосна балата "Gran plant'agliocchi" є одним з найчарівніших творів епохи Trecento.

Венеція дала групу композиторів, які внесли великий вклад у розвиток ранньої клавірної музики. Перший представник – видатний композитор-органіст Антоніо Скварчіялупі\Antonio Squarcialupi. А далі музиканти з Нідерландів: знаменитий Адріан Віларт і органіст Якоб Буус, автор клавірних п'єс. До ранньої венеційської школи належить Андреа Габріелі і його племінник Джованні, що писали для органу і клавіру; органіст-композитор Клаудіо Меруло, що багато писав для

клавіру. А клавірист-педагог Джироламо Дірута написав першу школу гри на клавірі (!) з прикладами сучасних йому композиторів.

Композитор-органіст **Антоніо Скварчіялупі** \Antonio Squarcialupi (1416-1480) був найвідомішим органістом Італії сер.ХУ. Він народився у Флоренції, де мав прізвище Джованні і працював м'ясником; до сер. ХУст. взяв ім'я Скварчіялупі, відомої родини Тоскани, можливо, щоб замаскувати своє нешляхетне походження. Майже все життя, мабуть, провів у Флоренції. Навчався імовірно, в органістів Джованні Маццуолі \Giovanni Mazzuoli або Giovanni degli Organi (1360-1426), що звали "Giovanni da Firenze", учня Ф.Ландіні, а також у органіста і будівника органів Маттео Прато \Matteo di Pagolo da Prato (1391-1465).

Скварчіялупі отримав посаду органіста в Орсанмікеле \Or San Michele Флоренції 1431, але залишався там лише 2 роки, перейшовши працювати у знаменитий собор СМарія Фіоре \Santa Maria del Fiore, де працював до кінця життя. У храмі він відзначений епітафією і бюстом.

Органістом Скварчіялупі був при дворі Лоренцо Медічі і колегою Гійома Дюфаї \Guillaume Dufay (1397-1474); є численні хвалебні згадки про нього в ХУ ст.: відомий щоденник Луки Ландуччі \Luca Landucci (1436–1516), де його порівняно фігурою зі скульпторами Донателло.

Жоден твір Скварчіялупі не зберігся, але він визнаний в історії музики, окрім слави органіста, тому, що дав своє ім'я знаному "Кодексу Скварчіялупі \Squarcialupi Codex", документу, яким він володів (але не склав !), і який є найбагатшим джерелом музики Італії ХІУст.. [-Kurt von Fischer, "Antonio Squarcialupi", in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie. London, Macmillan Publishers Ltd., 1980. ISBN 1-56159-174-2].

Знаменитий фламандський музикант, засновник венеційської школи **Адріан Вілларт** \Adrian Willaert (1490-1562) народився в Брюгге, навчався в Парижі у Жана Мутона \Jean Mouton (1459-1522); жив у Римі і Феррарі, працював кантором хору при дворі угорського короля Людовика, оселився у Венеції, де отримав місце органіста і капельмейстера \maestro di cappella собору СМарко \Basilica di San Marco. З цього почався вплив нідерландської школи на італійську музику. Вілларт вважається фундатором всесвітньо відомої Школи Сан Марко \Scuola Grande di San Marco, він створив багато духовної хорової музики, ввів знаменитий антифонний спів: форма двохорна і багатохорна, що стане основою венеційської школи. Писав мадригали, віланели, вілоти та ін., де велику увагу звертав на експресію музики.

Замолоду Вілларт поїхав до Парижу, ймовірно, вивчати право, але замість цього почав вчитися музики: зустрів Жана Мутона, головного композитора Французької королівської капели, земляка Жоскена Дебре, і вчився у нього. 1515 Вілларт поїхав до Риму. Анекдот вказує на обдарованість молодого музиканта: він із здивуванням виявив, що хор Папської капели співає один з його творів (імовірно, частини мотету Verbum Bonum) і ще більше здивувався, визнавши, що вони думали, ніби це написано великим Жоскеном; коли Вілларт повідомив співцям їх помилку – що насправді автор він – хор відмовився співати знову. Стиль раннього Вілларта дуже схожий на Жоскена: поліфонія гладка, голоси збалансовані, часто використовують канонічні імітації.

У 1515 Вілларт вступив на службу до кардинала Іпполіто д'Есте \Ippolito d'Este у Феррарі, який багато подорожував, і Вілларт поїхав з ним до Угорщини та Польщі. Коли Іпполіто 1520 помер, Вілларт ступив на службу до герцога Альфонсо у Феррарі, 1522 був вже на придворній посаді в капелі герцога, а з 1525 служив у Мілані. Але найзначніше його призначення і одне з найвизначніших в історії музики було обрання його maestro di capella \капельмейстером собору Сан Марко у Венеції. Музика там тоді ледь жевріла за його попередника Пьетро де Фоссіса \Pietro de Fossis (1491-1525), та Венеційський дож А.Грітті \Andrea Gritti доклав зусиль для призначення Вілларта на пост, і незабаром у СМарко все змінилося. З 1527 до своєї смерті 1562 Вілларт зберігав посаду головного маестро і першого органіста СМарко протягом 35 років !

За словами Дж.Царліно \Giuseffo Zarlino, Вілларт – винахідник антифонного співу, з якого розвинувся polychoral-стиль венеційської школи: два хори, по одному з кожного боку головного вітваря СМарко, забезпечені органами. Вілларт розділив хор надвоє, застосовуючи їх антифонно чи одночасно, писав і виконував твори для двох хорів, що чергуються. Саме ця інновація знайшла миттєвий успіх і вплинула на розвиток нового методу. Тепер у Венеції домінує композиційний стиль кількох хорів і органів, встановлений Віллартом. 1550 він опублікував псалми sprezzata (антифонні обробки) – перші polychoral-роботи школи СМарко. Останні дослідження показують, що Вілларт не першим винайшов антифонну polychoral-методу. До Вілларта робив це Домінік Фіно \Dominique Phinot (1510-1556); а Йоханнес Мартіні \Johannes Martini (1440-1498) використовував її навіть в кінці XV. Але polychoral-обробки Вілларта були першими, що стали широко відомі та популярні, дуже впливові та багато наслідувані. Наступники Вілларта – Роре, Царліно, А.Габріелі, Донато, Кроче – культивували саме цей стиль. Традиції форм музичного письма, створені Віллартом у СМарко, були продовжені музикантами, що працювали там ще у XVIIст.

З усієї Європи приїжджали до Вілларта музиканти вчитися, слава про його вимогливість, кваліфікацію, високі стандарти органної гри, співу і композиції збирала у Венецію кращу молодь багатьох країн. Під час роботи у Феррарі Вілларт придбав впливових друзів і контакти (сім'я Сфорца \Sforza в Мілані), що поширювало впливу його репутації в Європі, і, як наслідок, імпорту музикантів із зарубіжжя до північної Італії. Документи двору Ferrarese називають Вілларта Adriano-Cantore.

Він був видатним вчителем, серед учнів: Кіпріано де Роре \Cipriano de Rore, його наступник на СМарко; Костанцо Порта \Costanzo Porta, Джозеффо Царліно \Giuseffo Zarlino, Андреа Габріелі \Andrea Gabrieli, Нікола Вічентіно \Nicola Vicentino, Франческо Віола \Francesco Viola. Орландо Лассо \Orlandus Lassus також вважається стилістичним нащадком Вілларта. Одним з найвідоміших музикантів був його учень-друг з півночі Кіпріано де Роре, і школа СМарко процвітала ще у XVIIст. на чолі з обома Габріелі \Gabrielis. Вілларт також, мабуть, вплинув своїми композиціями і на молодого Палестрину \Palestrina.

Ці музиканти стали основою венеційської школи, яка мала величезний і рішучий вплив на стилістичні зміни початку Бароко.

Вілларт залишив велику кількість творів: 8 мес, більше 50 багатохорних гімнів і псалмів, 175 мотетів на канонічні і вільні тексти латиною, близько 60 французьких шансонів, більше 70 італійських мадригалів та інструментальні ricercares. Твори церковних жанрів, створені за фламандськими методами, затвердилися як важлива частина венеційського стилю. Окрім духовної музики для СМарко він писав світські мадригали і вважається мадригальним композитором I рангу. Вілларт розробив жанр канцони (світська поліфонічна пісня) і ричеркару\ricercare, що стали попередниками сучасних форм інструменталізму. Він першим широко застосовував хроматики у мадригалі, а також ввів стиль, який продовжувався до кінця мадригал-періоду, віддзеркалюючи емоційні якості тексту і, так точно, чітко і різко, як тільки можливо, наголошуючи значення найважливіших слів. [--Adriani Willaert Opera omnia, ed. H. Zenck and others // Corpus mensurabilis musicae. Vol.3 // Rome, 1950.]Вілларт активно експериментував в галузі контрапункту і гармонії, музичної декламації і ритму. У загадковому (неоднозначно розшифрованому) мотеті на гумористичний текст Горация " Чому пияцтво не розрізняє\Quid ebrietas non dissignat" (1519) обходить послідовно тональності квінтового кола, через незвичайні тональності далеких кіл спорідненості, керуючись дидактичним завданням – навчити музикантів співу в натуральному строї.

Вершина творчості Вілларта – пізні мотети, масштабні композиції, зразки запаморочливої поліфонічної техніки 1559 і 1568 у збірці "Нова музика\Musica Nova". 6- і 7голосні мадригали цієї збірки, на повні тексти сонетів Петрарки "Книги пісень Канцоньєре\Il Canzoniere", є зразками деталізованого слідування\трактування поетичному тексту. Стилїстика їх близька мотетам, але рясне використання віртуозної імітаційної поліфонії утруднює сприйняття поезії, що розспівується.

Один з найуніверсальніших композиторів Відродження Вілларт писав музику майже у всіх стилях і формах. Сила особистості і центральне становище maestro di capella на СМарко зробило його найвпливовішим музикантом між Жоскеном і Палестриною. Своєю популярністю він зобов'язаний духовній музиці. Співу і chanzoni franciose (подвійні канонічні шансони) опубліковані 1520 у Венеції.

-- Ave Regina caelorum Ля-мажор. А. Willaert\виконання Capilla Flamenca. 1993.

--Ренессанс-polyfonie в Брюгге: Пісенник Zeghere Ван Мале. Capilla Flamenca.

Eufoda 1155. Містить записи А. Willaert.

--Canticum Canticorum. Хвала любові: Пісня Пісней в епоху Відродження. Capilla Flamenca. Eufoda 1359. Містить записи "Ave Regina caelorum" А. Willaert. 2003.

Розмежування музики на церковну і камерну (світську) почалося в сер.ХУІст. Самий ранній приклад камерної музики є у "L'antica musica ridotta alla moderna\\Стародавня музика зведена до сучасної" Н.Вічентіно (1555). Майже через сто років у Венеції (1635), а потім у Відні органіст Дж.Аррігоні\Giovanni Giacomo Arrigoni публікує світські вокальні "Камерні концерти\Concerti da camera". Тоді ж і почалися у колах мадригалістів пошуки нових хроматичних звучань в проведенні мелодичних ліній і у зіставленні гармонічних послідовностей.

Особливо багато уваги присвятив цій проблемі в теорії і практиці **Нікола Вічентіно**\Nicola Vicentino (1511-1576). Навчався Нікола у

Венеції, де отримав ґрунтовну поліфонічну школу, називав себе учнем Вілларта. Працював у кардинала Іпполіто д'Есте у Феррарі (тоді центрі музичних експериментів) і у Римі, де навчав музики сім'ю герцога Ерколе. Наприкінці 1540х його репутація як теоретика і композитора зросла, її зміцнив друк книги мадригалів 1546 (Венеція). У Римі 1551 він взяв участь в одній з найвідоміших подій теорії музики XVIст. – у публічних дебатах із співчим Папської капели португальцем Вісенте Лузітано\Vicente Lusitano (1520-61), який вважав, що для існування і пояснення сучасної музики вистачить діатоніки. Вічентіно відстоював поряд з діатонікою хроматику та енгармоніку; діатонічну музику з додаванням хроматизмів (його "musica partecipata e mista\музика спільна і змішана") він справедливо вважав повсякденною практикою Італії. Дебати були зовсім не схожі на дискусії сучасних музикознавців, вони більше нагадували переможну боротьбу за нагороду з колегією суддів, які присудили перемогу і приз 2 золотих дукати Лузітано. Вічентіно продовжив свої експерименти і створив архіченбало, яке могло б відтворювати музику, що він описав у публікаціях. Від нього залишився лише один клавійний інструмент, що використовує 31 ноти в октаві: "Clavemusicum Omnitonum Modulis Diatonicis Cromaticis et Enearmonicis", його побудовав Віто Трасунтіно\Vito Trasuntino з Венеції 1606 для виконання композицій діатонічних, хроматичних та енгармонічних (експонується у Музеї Музичної бібліотеки Болоньї).

Згодом Вічентіно з Риму повернувся до Феррари, потім переїхав у Сієну. У 1563 він maestro di capella кафедрального собору Віченци, повернувшись до рідного міста, але вже 1565 прийняв посаду в Мілані. 1570 він мав зв'язки з баварським двором Мюнхену, хоча ніколи туди не їздив. Помер у Мілані від чуми 1575-76, точна дата смерті невідома.

1546-1572 Вічентіно опублікував 5 книг мадригалів (збереглися перша і остання). 1555 вийшла його теоретична робота "Стародавня музика пристосована до сучасної практики\L'antica musica ridotta alla moderna prattica", де піднімаються питання складного контрапункту – рухливого і оберненого. Композиторський досвід автора та ідеї, їм висунуті, дозволили йому назватися "винахідником нової гармонії" (титул У книги). Він аргументував свої положення відносно ренесансних ідей теоретичними міркуваннями ретроспективного аналізу, посиляючись на розуміння хроматизму давніх греків, його твори свідчать про пошуки нових засобів виразності через подолання традиційних меж діатоніки. Вічентіно це позначає в інтонаційному строї мадригалів і мотетів, що надає їм особливого звукового відтінку.

Хоч Вічентіно був відомий композитор (2 книги мадригалів та мотетів) у гармонічно витонченому стилі, велику славу здобула його теоретична праця. В Італії 1550х почався сплеск інтересу до хроматичної композиції, яка була частиною руху "musica reservata", що мотивований дослідженнями історії давньогрецької музики. Кіпріано Роре і Орландо Лассо писали музику, яку неможливо співати разом, не маючи визначеного регулювання висоти інтервалів хроматики. Теоретики атакували проблему і експериментували – Вічентіно.

Проте, оригінальність звучань, різко відчутна спочатку, в решті приводить до нової монотонії. Вічентіно йде за античним розумінням

тетрахордової хроматики згори вниз: мі – до дієз – до бекар – сі – ля – фа дієз – фа бекар – мі) і проводить рух усіма 5 голосами. Виникають химерні, дивні звучання: голоси йдуть то півтонами, то малими терціями. Композитор мріяв відродити античний енгармонізм, для чого створив особливий інструмент – "аркіорган\archiorgano".

Нікколо Віцентіно, за освітою лікар, намагався поєднати медичні уявлення тих часів про кровообіг людини з музичною практикою: додаткові клавіші різних розмірів, вбудовані в звичайний клавесин і пофарбовані у темно-малиновий і світло-червоний кольори, виконують функції музичних вен і артерій. Альтерація – за принципом судинної компенсаторної дистонії, додаткова педаль – гіпотензивний засіб.

Аркічембало використовувався у XVI-XVIIст., наслідуючи три роди давньогрецької музики – діатоніку, енгармоніку, хроматику, а також для гри в тональностях з багатьма знаками альтерації. Інструмент мав 3 системи струн, де кожна відповідала одному з старовинних ладів; октава налічувала 19 звуків, клавіатур/мануалів було 6. Віцентіно побудував по одному аркічембало у Римі і Мілані, а також аркіорган. Ідея була актуальною – інструменти, близькі за конструкцією, робив К. Лейтон у Бельгії Universalclavicymbel 1585: 18 звуків в октаві (описано М.Преторіусом в його "Syntagma musicum" (1624); В.Трансунтіно в Італії 1606: 31 звук в октаві; 1640 Дж.Доні спростив конструкцію аркічембало, зменшивши, зокрема, число мануалів до трьох.

Аркічембало (архічембало\archicembalo, гр. ἀρχή - головний та іт. cembalo клавесин) – старовинний італійський клавішно-ударний інструмент, різновид клавесина, сконструйований композитором-клавіристом і теоретиком Нікола Віцентіно і описаний в трактаті "L'antica musica ridotta alla moderna prattica" (1555). Аркічембало не набув поширення, жоден інструмент не зберігся. Проте є декілька його реконструкцій у Болоньї та Берліні на описах і малюнках Віцентіно.

--Koczirz A., Zur Geschichte des Luython'schen Klavizimbels, в кн.: "SIMG", IX, Lpz., 1907-08.

--Kinkel-dey O., Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrh., Lpz., 1910; Dupont W., Geschichte der musikalischen Temperatur, Kassel, 1935.

--Юрій Парс ("Из прошлого музыкально-акустических систем"): пропонує найвідоміші приклади розробок їх варіантів. --Парс Ю.Н. Акустические знания в системе музыкального образования Очерки. Рязань, "Литера М", 2010. 336 с.

Джозеффо Царліно на поч. XVIст. встановив 16 ступенів в октаві, Нікола Віцентіно 1546 – 31 ступінь, Міхаель Преторіус 1619 описує систему з 19 звуків; Марен Мерсенн 1636 дає 2 системи: одна з 31 ступенів октави, інша з 26; Г.Б.Доні 1635 пропонує 20 ступенів, Ніколас Меркатор 1725 – 53 ступені, Й.Г.Нойдгардт 1718 – 24 ступені. До цього слід додати, що в різні часи з'являлися інструменти, які могли безпосередньо під час гри переналаштовувати окремі звуки, ставити розщиплені клавіші на звичайній 12клавішній основі. В XIXст., після повного затвердження 12ступеневого рівномірно-темперованого ладу, з'явилися: 40ступенева П.Томпсона у 1863, 78ступенева Пула у 1867, 32ступенева Г.Гельмгольца, 36ступенева Г.А.Аппуна і Енгеля, 53ступеневі Р.П.Бозанкета у 1875 и Ш.Танакі у 1890.

--Риман Гуто. Акустика с точки зрения музыкальной науки [Katechismus der Akustik] (Перевод с нем. Н. Кашкина). М., 1898. 145с.

--Г.Ріман\Hugo Riemann. Історія музичної теорії IX-XIX століть 1898\Geschichte der Musiktheorie IX – XIX. Jahrhundert, 1898, с. 51-80.

У ХХст. пошуки тривали. Найвідоміші – теоретичні розрахунки і художні експерименти чеського композитора-теоретика Алоїса Хаби\Alois Hába (1893-1973), який пропонував 1/4-, 1/3-, 1/6 і 1/12-тонові системи і досліджував можливості використання їх в теорії музики [--Когоутека\Kohoutek 1976, с. 99-103].

У 1920і були відомі досліди зі створення системи у 24 звуки в октаві (чвертитонова) – А.М.Авраамова і Г.М.Римського-Корсакова, а також 17- і 29ступенева темперація А.С.Оголевца 1941, 22ступенева (21ступенева, так як 22я щабель – це октава), П.П.Барановського і Е.Е.Юцевич 1956, 72ступенева Е.А.Мурзіна 1960, 84ступенева Д.К.Гузенко 1962. Цікавою здається концепція П.Н.Мещанінова 1980: 108-ступенева темперація, яку можна використовувати на сучасних синтезаторах, щоб створити "добре темперовану сонорність" [див.: Соколов 1992, с. 84; також Мещанінов, Холопов 1982]. Та далі теоретичних міркувань і експериментів справа не йшла, жодна з систем не ввійшла у художню практику. Теоретичні аналізи різних систем (один з аналізів провів П.Н.Зімін, науковий співробітник МГК Лабораторії музичної акустики) показали, що найкращою могла бути 53ступенева рівномірна темперація, запропонована на поч.ХVІІІст. Меркатором і втілена в реальні інструменти кінця ХІХст. Бозанкетом і Танака; система дозволяє в різних тональностях дуже точно відтворювати інтервали чистого, піфагорова і рівномірно-темперованого строю -- Ю.М. Рагс. Концепція зонної природи музичного слуху. Шляхи становлення, розробка проблеми і подальший її розвиток // Н.А.Гарбузов - музикант, дослідник, педагог. 1980, с. 15-16).

Франко-фламандський композитор-органіст Ренесансу **Якоб Буус**\Jacob Buus або Жак Бюс (1500?-1565), досвідчений автор шансонів, один з перших членів венеційської школи, що почав писати ричеркари. Буус, ймовірно, народився в Генті 1500, хоча деталей його раннього життя мало, як у більшості музикантів того часу. Він або вчився, або починав кар'єру у Франції, зв'язки з якою підтримував усе життя, де опублікував свою першу chanson (1538, Ліон). За 3 роки Буус поїхав до Венеції, вигравши конкурс на пост II органіста СМарко, і почав працювати разом з органістом бр. Джованні Армоніо\Fr. Giovanni Armonio (1475-1553). Тоді Вілларт побудував на СМарко одну з вражаючих шкіл Європи, поступаючись лише Папській капелі Риму. Буус залишався в СМарко до 1550, коли поїхав у Францію, ніби не виплативши борги, проте є припущення, що він став протестантом. 1543 він присвятив збірку шансонів кальвіністці герцогині Феррари, а 1550 послав у Відень книгу протестантських шансонів ерцгерцогу Фердинанду. Згодом поїхав до Відня служити Габсбургам, і залишався там до кінця життя, ігноруючи благання Венеції про повернення.

Буус мав дуже великий вплив на розвиток інструментального ричеркару (прямого попередника фути), де контрапункт використовує можливості франко-фламандської поліфонії: збільшення, зменшення, інверсії, і т.д. Він писав церковну музику: співи і духовні шансони протестантського обряду (не для виступів в католицькій Венеції!). Співи – в стилі Ніколя Гомберта, традиційні імітації щільної текстури.



До венеційської школи належить композитор фламандського походження **Чипріано де Роре** \Cipriano de Rore або Кипріан де Роре (1515?-1565), учень і друг А.Вілларта. Служив капельмейстером 1547 у герцога Феррари. 1559 працював у Маргарити Пармської в Брюсселі, 1561 і 1564 служив у Фарнезе в Пармі. 1563-4 капельмейстер СМарко.

Центральна частина спадщини де Роре: мадригали 4 і 5 голосів на вірші Петрарки, Аріосто, менш відомих і анонімних поетів. У 1542 він опублікував їх 66 в 10 збірках, загальною кількістю близько 120. У ранніх мадригалах Роре відчувається вплив Вілларта. Музична мова і техніка зрілих мадригалів поєднує вишукану фламандську поліфонію і стильові риси італійського мадригала XVIст.: звукообразальність, хроматика, риторика. Найвідоміший "Очерети звук приносять \Salami sonum ferentes" на вірші латиною поета-гуманіста, реформатора університету Феррари Дж.Б.Пінья \Giovanni Battista Pigna, зразок "антикізації", типової для Ренесансу стилізації античності, як привід для експериментів в гармонії, ритмі, фактурі. Цикл з 11 частин "Діва прекрасна \Vergine bella" на вірші "Книги пісень" Петрарки, є по суті грандіозним гімном Богородиці. Відомі мадригали: "Anchor che col partire" на вірші А.д'Авалоса \Alfonso d'Avalos, 2частинний "Mia benigna fortuna" на вірші Петрарки, "Da le belle contrade oriente", зразок експериментальної гармонії "О сон \O sonno" 1557 на вірші поета, дипломата, Флоренції, інквізитора Дж.Каза \Giovanni Della Casa. Роре написав більше 50 мотетів: "Infelix ego \О, я нещасний!" на текст знаменитого роздуму Савонароли перед смертю; 2 магіфікати, 5 мес, багатоголосні обробки псалмів, духовні пісні латиною, шансони. Нідерландські цінителі ставили його в один ряд з Орландо Лассо.

Перший всесвітньо відомий представник венеційської школи, що вплинув на поширення цього стилю в Італії і Німеччині, композитор-органіст Ренесансу Андреа Габріелі був учнем Адріана Вілларта. Андреа – дядько видатного Джованні Габріелі. Діяльність **Андреа Габріелі** \Andrea Gabrieli (1532-1585) тісно пов'язана з Венецією і її музичними традиціями. Більше 20 років він служив співчим у знаменитому СМарко; з середини 1560х постійно виступав як органіст, а незадовго до смерті став I органістом собору. Він – дитя венеційської школи, що культивувала барвистий, життєрадісний, емоційно повнокровний стиль вокально-інструментального багатоголосся на відміну від суворої, майже містичної відчуженості римської школи. А.Габріелі писав великі церковні меси, псалми, мотети; створив 200 мадригалів, багато працював в інструментальній музиці: канцони, ричеркари і т.п.

Подробиці раннього життя Габріелі схематичні: ймовірно, він був родом з Венеції (приход Geremia), можливо, в дитинстві навчався на СМарко у Вілларта. На початку 1550х провів певний час у Вероні, спілкуючись з композитором-реформістом maestro di capella В.Руффо \Vincenzo Ruffo (1508-1587). Руффо опублікував мадригал Габріелі 1554, а Габріелі писав музику для Академії Веронезе \Academia Veronese.

Габріелі був 1555-7 органістом в Каннареджо \Cannaregio, коли невдало пробувався на пост органіста СМарко. 1562 він їздив до Франкфурту на Майні і Мюнхену, де познайомився і подружився з Орландо Лассо, одним з найвидатніших музикантів, що писав світські

пісні французькою, італійською, німецькою, а також духовну музику латиною. Ці музичні стосунки виявилися надзвичайно плідними для обох, і Габріелі забрав з Баварії до Венеції нові ідеї, де за короткий час створив багато музики, чисто інструментальної в тому числі, чого у Лассо ніколи не було. Нарешті 1566 Габріелі був обраний органістом СМарко, найпрестижнішу з музичних посад північної Італії, яку зберіг до кінця життя. Тоді він вже мав репутацію одного з кращих музикантів Європи. Працюючи в унікальному акустичному просторі собору СМарко, він зміг розвинути грандіозний урочистий polychoral-стиль concertato-ідіом, що був надзвичайно впливовим, і певним чином визначав початок Бароко в музиці. Його обов'язки на СМарко окрім гри на органі і супроводу богослужінь включали композицію, він писав багато музики для церемоній, урочистостей і значних історичних подій: зокрема, для святкування перемоги над турками в битві при Лепанто (1571), для офіційного візиту князів з Японії (1585) і т.д.

Ранній стиль Габріелі зобов'язаний Ч.Роре, його мадригали мають тенденції середини ХУІст. Але вже в перших творах – гомофонна фактура кульмінацій провіщує великий концертний стиль пізніх років. Під впливом зустрічі з Лассо його стилістика сильно змінилася.

Габріелі був універсальним і плідним композитором, написав велику кількість творів, духовних і світських, музики для окремих груп голосів і інструментів, чисто інструментальних п'ес, здебільшого для величезного резонансного простору СМарко. Його роботи: 100 мотетів і мадригалів, багато інструментальних п'ес. На СМарко, Габріелі почав відходити від фламандського контрапункту, що домінував у ХУІ ст., застосовуючи звучну велич змішаних інструментальних і вокальних колективів, що звучали у величній базиліці антифонно. Його музика часто має повтори фраз з різними комбінаціями голосів, і хоча інструменти детально не вказані, він ретельно формував контрасти фактури, звучність рухливих розділів, визначаючи унікальний венеційський стиль concertato для музикантів наступних поколінь.

В кінці своєї кар'єри він прославився як вчитель, серед учнів: племінник органіст і клавесиніст Джованні Габріелі, теоретик музики і педагог священик Лодовіко Цакконі, органіст і клавірист Ганс Лео Гаслер, який приніс polychoral-стиль concertato до Німеччини, та інші.

Священик **Лодовіко Цакконі** або Дзакконі\Lodovico Zacconi (1555-1627); в миру – Джуліо Чезаре\Cesare на прізвисько Пезаріно\ Pesarino, був співцем, органістом, теоретиком, педагогом, виступав як клавесиніст і лютніст. Народився в Пезаро, став ченцем-августинцем у Венеції, висвячений на священика. Навчався у церкві ССтефано \San Stefano 1577 і протягом 6 років вчився у Андреа Габріелі контрапункту. У 1584 Цакконі прийнятий співаком у СМарко; проте, відхилив цю позицію; тоді ж познайомився із Царліно, видатним теоретиком школи СМарко. 1585 Цакконі служив у музичному закладі Граца ерцгерцога Карла, до його смерті 1590. Згодом приєднався до капели герцога Баварії Вільгельма, якою керував Орландо Лассо. Цакконі повернувся до Італії 1596. Далі працював пріором у Пезаро, проповідником та адміністратором в Італії і на Криті. 1612 приїхав у

Пезаро, де пробував до самої смерті і став настоятелем монастира в Пезаро, публікуючи свої твори під ім'ям "Пезаріно\Pesarino".

Цакконі писав вокальну та інструментальну музику. Головні теоретичні праці: I – *Prattica di musica* \Музична практика (pt 1-2, Venezia 1592-1622; в серії "Biblioteca musica Bononiensis", sez. 2, № 1-2, Bologna 1967), трактат присвячений аналізу музичної практики, вченню про контрапункт, композиціям на *cantus firmus*, класифікації музичних інструментів; II – *Canoni musicali proprii e di diversi autori co'le loro divisioni partiture e narrazioni et interpretazioni...* \Музичні канони власні та різних авторів з їх підрозділами, оповіданнями та інтерпретаціями (рукопис бл.1621) розглядає різновиди канонів, розподіл голосів, способи виконання контрапунктів, тощо.

Найстаріше джерело італійської органної музики, що дійшло до нас, т.зв. "Кодекс Фаенци\Codex Faenza" (1420), де представлена церковна і світська музика у двоголосному викладі, "майже завжди призначена для виконання на органах в Піфагорійському строї (тобто з чистими квінтами і однією-двома неймовірно широкими терціями)". Нещодавно знайдені лише окремі твори із спадщини великого сліпого композитора-органіста XIVст., флорентійця Франческо Ландіні. До нас дійшло дуже мало музики кінця XVст., хоча відомо, що тоді органи поширилися в Італії, де почалося органобудування, створювалися прекрасні за звуковими характеристиками інструменти. Один з них, побудований 1471 в базиліці SPetronio Болоньї майстром Лоренцо да Прато, існує у відреставрованому вигляді сьогодні, на ньому грають концерти і роблять записи видатні музиканти. У соборі SMarco Венеції був чудовий інструмент кінця XV, що не зберігся, – орган, побудований 1489 майстром Фра Урбано. У ті часи до кандидатів на пост органіста SMarco пред'являлися надзвичайно високі вимоги, які свідчать про високий ступінь розвитку органного мистецтва. Передбачається, що органна музика існувала не лише у вигляді імпровізацій: приблизно з 1520х, з виходу в світ 1523 збірки I книги ричеркарів, мотетів і канцон МаркАнтоніо Кавационі\Marco Antonio Cavazzoni (?1490-?1560) починається 150річний розквіт органно-клавірної музики, основні ідеї, жанри і форми Бароко розквітли і поширилися за межі Італії, що сильно вплинуло на все європейське музичне мистецтво.

#### **Література до підрозділу**

1. Бурундуковская Е. Итальянское органное искусство до Фрескобальди // Искусство и образование, № 2, 2008. С. 4–11
2. Бурундуковская Е. Органное творчество венецианских композиторов 2-й пол. XVI- начала XVII века // Старинная музыка, №4 2008. С.12–20
3. Бурундуковская Е.В. Органно-клавирная культура Италии XVI-XVII веков \дисс.доктор искусствоведения\Казань, 2009, 336 с.
4. Браудо Е.М. Всеобщая история музыки. Т. 1. До конца 16 столетия. Пг., 1922.
5. Веселовский А.Н. Il paradiso degli Alberti, Scelte di curiosita litterarie. Bologna: 1867-69\Вилла Альберти, новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV-XV веков, М., 1870; магистерская диссертация (изнач. итал. переиздан рус).
6. Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века \Старинная музыка, №18 (45).С.82-83.

7. Ливанова Т.И. История западноевропейской музыки до 1789 года. Ars NOVA в Италии. М., 1949.
8. Решетняк Л. 8 очерков о феномене палиндрома... Ракоход в трактатах и учебниках композиции и контрапункта XVI-XIX. Л.Решетняк. /I – net/
9. Adriani Willaert. Opera omnia, ed. H.Zenck and others // Corpus mensurabilis musicae. Vol.3 // Rome, 1950.
10. Artusi G.M. Delle imperfettioni della moderna musica \ Артузи Дж.М. Диалог О несовершенствах современной музыки. Venezia, 1600.
11. Di Francesco Cieco et altri musici fiorentini. - In: Villani F. Le vite d'homini illustri fiorentini. Firenze, 1847, p.46.
12. Fiori A. Francesco Landini. Palermo: L'epos, 2004
13. Musica Nova Adriani Willaert . 1568
14. Riemann Musiklexikon. Leipzig, 1882; рус. перевод с дополнениями Ю.Д.Энгеля с 5-го нем. издания под назв. «Музыкальный словарь». М., 1901. с. 51—80.
15. Lederer Josef-Horst. Lorenzo Penna und seine Kontrapunkttheorie on WorldCat Graz, Univ., Diss., 1970, OCLC 20051095 .
16. Lederer Josef-Horst. In Ludwig Finscher (ed.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Second edition, personal section, volume 10 (Kemp – Lert). Bärenreiter/Metzler, Kassel among others. 2003, ISBN 3-7618-1120-9 [1].

Оцінюючи репертуар органу, що склався в XV-XVIст., пам'ятаємо про різне призначення п'єс для нього. На великому органі – позитиві – в церкві виконували канцони, ричеркари, токати, прелюдії; на малому – портативі – в обстановці світського музикування принципово можна виконувати будь-які з цих форм, а також спеціально для нього створені обробки шансонів і твори на їх теми: варіації, тіентос. Окрім того, репертуар органу вже поєднувався в XVIст. з репертуаром клавесину як чисто світського інструменту: багато творів призначалися просто "для клавішних", що характерно для Іспанії Антоніо Кабесона.

Про органіста і клавесиніста одночасно, про їх загальні завдання і відмінності йде мова у великому методико-теоретичному трактаті, що вийшов з венеційської школи: "Трансильванец, або Діалог про дійсний спосіб гри на органі і клавішних інструментах... " (2 ч.: 1597, 1608). Автором цієї праці був **Джироламо Дірута** \Girolamo Diruta (1554-1610), справжнє ім'я Джироламо Манчіні \Girolamo Mancini, органіст, педагог, теоретик, композитор пізнього Ренесансу венеційської школи, став знаменитим через свій трактат, а також через вклад у розвиток новаторської техніки гри на клавішних. Він народився у Деруті \Deruta біля Перуджі \Perugia, 1574 – він ченець францисканського монастиря Корреджо \Correggio. Вчився музики у А.Габріелі і К.Меруло, знайомий з Дж.Царліно та К.Порта (теж францисканець) і мабуть, вчився у кожного з них. Меруло згадує Деруту в рекомендаційному листі 1580х, як одного з своїх найкращих учнів.

Назва діалогу "Трансильванець \Il Transilvano" (pt 1-2, Venetia, 1593-1609) пов'язана з тим, що в ньому бере участь мешканець Зібенбюргена (Семигір'я Трансильванії), який у Венеції хоче отримати знання з гри на клавірі. 1593 виходить I ч. теоретично-практичного трактату дослідження клавішних музичних інструментів "Transilvano"; із заголовку випливає, що автор працював тоді органістом у Соборі Кюджі \Chioggia. В трактаті викладаються відомості про орган і

клавесин, про особливості звуковидобування на кожному з них (!), тобто індивідуальну систему гри, апікатуру, прикраси, перекладення вокальних творів і т.д. Дірута наводить безліч прикладів з Меруло, А. і Дж.Габріелі, Бель'Хавера, Гуамі, Луцацкі, Романіні, Банкєрі, власних. Така практична спрямованість книги з посиланням на сучасників була характерною для методико-теоретичних робіт Ренесансу. Дірута виражає цю тенденцію в її найкращому і найчистішому вигляді.

Взагалі, саме з проблемами органу, гри на ньому, творів для нього в XV-XVIст. пов'язано безліч теоретичних робіт, що спираються на практику творчих шкіл Німеччині, Іспанії, Італії, починаючи від Конрада Паумана\Konrad Raumann (1415-1473) і закінчуючи Дж. Дірутою. З цього багатства матеріалу необхідно виділити проблему професійних навичок і всеосяжності обов'язків органіста.

Хороший органіст, окрім усього іншого, має вільно виконувати будь-який поліфонічний твір за партіями співецької книги, що стоять перед ним на пюпітрі (партитур тоді не було, і керівник капели мав лише вокальні партії). У цих умовах перекладення для органу хорової багатоголосної п'єси (або органне виконання за партіями) виконувало функцію, аналогічну пізнішому клавіраусцугу. На практиці німецькі органісти, наприклад, складають партитури поліфонічних вокальних творів для своєї зручності: замість усіх партій, поставлених нарізно перед очима органіста одна над одною, стали підписувати їх одна під одною. Мало того, коли партії виявилися на одній вертикалі, а текст перестав визначати метроритмічні акценти в кожному з голосів, гостро відчулася необхідність в проведенні тактової риски\межі, що сполучатиме всі партії знизу доверху. Раніше всіх її провели саме *органісти* в своїх партитурах, тоді як у поліфонічному вокальному викладі кожен голос все ще сприймався як мелодично самостійний.

Цікаво, що ця практична інновація викликала спочатку серйозні заперечення з боку авторитетних музикантів, що захищали честь і професійну гідність майстра-органіста. Видатний іспанський органіст Х.Бермудо\Juan Bermudo в "Книзі роз'яснення музичних інструментів \Libro llamado declaracion de instrumentos musicales" (1555), в основі якої лежать прогресивні переконання, докладно висловився про органіста та його здібності у зв'язку з перекладеннями вокального багатоголосся. Бермудо стверджував, що справжній фахівець має обов'язково виконувати поліфонічні вокальні твори за партіями співецької книги, як би не було важко: на те він і володіє майстерністю. За партитурою з тактовими рисками (Бермудо вважає їх варварством !) грає лише малодосвідчений органіст. Що ж до табулатури (цифрової або літерної), то грати за нею має лише дилетант – занадто просто !

Однак, всупереч цим ригористичним установкам (зрозумілим для музикантів, вихованим у поліфонічній традиції), все-таки майбутнє належало партитурам. Гра органіста за партіями мала не лише свої труднощі, а і слабкості: технічна складність зведення багатьох партій (їх могло бути 8-12 і більше) загрожувала затулити найважливіше художнє завдання – охоплення цілого. До кінця XVIст. з'явилися перші видання партитур багатоголосних п'єс. Спочатку це були клавірні перекладення вокальних творів: 1577 видана в партитурі збірка Pore

4голосних мадригалів "для виконання на клавішних інструментах". А у повних партитурах вже надруковані мадригали Джезуальдо.

Надалі практика органістів як майстрів перекладення привела до ще більшого спрощення завдань: після перших партитур з'явилися видання одних органних басів, за якими органісти мали виконувати багатоголосні твори. Баси не були спочатку навіть цифровані: вважалося, що цифрування здорожчує видання, а органістам правила композиції відомі, і вони можуть проставити цифри самі від руки; так і робили, фактично зводячи партитуру до простого гармонічного цифрування. А баси вокального багатоголосся були реальними басами твору, а не лише партією нижнього голосу; то були найнижчі звуки партитури в будь-якій партії, аж до сопрано, якщо нижче за нього не звучав жоден голос (!). При цифруванні такого баса позначалися лише гармонічні співзвуччя, ясна вертикаль, але голосоведення віддавалося на волю органіста, його таланту і досвіду. Це означало переважний інтерес до гармонії – і зневагу до поліфонії; наслідуючи органістів, що перекладали вокальні твори, принцип виписування лише баса засвоїли і ті музиканти, що не прагнули послідовно-поліфонічного викладу, фіксуючи записом мелодію верхнього голосу і басу як партії супроводу.

Так робив, наприклад, **Лодовіко В'ядана** \Lodovico Grossi da Viadana в своїх духовних концертах (1602). Тоді і автори перших опер Якопо Пері \Jacopo Peri, Джуліо Каччині \Giulio Caccini, Еміліо Кавальєрі \Emilio de' Cavalieri почали цифрувати бас в партії супроводу, що відповідало їх новим мистецьким устремлінням – від поліфонії до монодії з супроводом. Такий бас отримав назву цифрованого басу, basso continuo, генерал-басу. Basso continuo – означає постійний, безперервний бас як виписана послідовність найнижчих звуків твору. Генерал-бас визначений в сенсі – основний, головний бас гармонії.

Виникнення такого способу запису від практики органістів, прийнятого і розвиненого спочатку в Італії, а незабаром і в інших країнах, відобразило переворот музичної стилістики. Basso continuo немов ігнорував поліфонічні закони (відводив їм другорядну роль) і виявляв лише гармонічні основи супроводу мелодії. Тактова риска стверджувала значення вертикалі: гармонію співзвучь на противагу лінійній поліфонії. До появи цих зовнішніх ознак музичного запису, підготовлених внутрішнім зломом розвитку стилю, привела музична практика XVIст., її явні і приховані гомофонно-гармонічні потенції.

До органних жанрів у венеційців належать: ричеркар \ricercar, канцона \canzone, фантазія \phantasia, токато \toccata. Абсолютно чітких кордонів між трьома першими формами немає, багато в чому схожі ричеркар і канцона, частково імітаційністю примикає до них фантазія. Токата стоїть осібно від них через специфіку викладу чисто інструментального та імпровізаційну манеру. Зв'язки з поліфонією вокальної композиції, її тематизмом, характером і діапазоном партій, найвиразні – в канцоні, назва якої вказує на вокальне першоджерело.

Один з останніх композиторів венеційської школи органіст, клавесиніст, лютніст **Джованні Піккі** \Giovanni Picchi (1571?-1643) мав великий вплив на розвиток і розподіл форм інструменталізму, які

лише з'являються: сонати і канцони, а також він – єдиний венецієць свого часу, який створював танцювальну музику для клавесину.

Про раннє життя Піккі відомо мало, дата народження 1571-2 виведена із запису про смерть 1643, де йдеться, що йому був 71 рік. Перше документальне свідчення незвичне: малюнок на титульному аркуші підручника танців "Nobilta di Dame" Фабріціо Карозо\Marco Fabritio Caroso від 1600, де він змальований як лютніст. 1607 Піккі – органіст венеційського собору СМарія Глоріоза\Santa Maria Gloriosa dei Frari, з 1623 до смерті був органістом багатого і найпрестижнішого венеційського братства Scuola di San Rocco. 1624 Піккі запропонував себе на пост II органіста СМарко, але обрали Джованні Пьетро Берті\Giovanni Pietro Berti (1590-1638).

З музики Піккі збереглися лише інструментальні твори. Одна клавесинна токата входить у "Fitzwilliam Virginal Book\Вірджинальну книгу Фіцуїльяма" (як це сталося, невідомо – в збірку увійшли твори лише англійських авторів, італійської музики дуже мало) і 3 *passamezzi* – у рукописі Туріну. Піккі публікує танцювальну збірку для клавесину 1619: *Intavolatura di balli d'arpicordo*, видає 1625 колекцію з 19 канцон\Canzoni da sonar. Його опубліковані 8 танців для клавіру включені в *Intavolatura di balli d'arpicordo* (Венеція 1618, II вид.1621); *canzonas* і сонат в *partbook*-формі *Canzoni da sonar* (Венеція 1625). У присвяті *Intavolatura* до читача Піккі обіцяв: "4 книги танців я друкуватиму, коли побачу, що ця I книга приємна публіці". Більше однієї книги не збереглося, і про реакцію громадськості можна лише здогадуватися. Окрім *raduana* і великомасштабних *passamezzo* і *saltarello* вона включає кілька незвичних танців: *ballo alla polacha* і *ballo alla ongaro*.

Його клавесинні танці поділяються на 3 види: танці в тридольному розмірі, парні танці в тридольному розмірі *saltarello* і п'єси з *basso ostinato*. Більшість п'єс з *ostinato* мають малюнок танців *romanesco*.

Свої канцони Піккі створював в різних видах інструментального письма, що мало виняткову важливість для пізніших форм, таких як концерт. Зокрема, чітко визначені концертіно, рітурнелі і каденції, наслідуючи та розвиваючи практику Дж.Габріелі і музикантів його покоління. Найбільш інноваційні – п'єси концертіно, які визначили майбутню музику Бароко, передують А.Кореллі. Піккі писав варіації, що зберігають структуру теми, ефекти *echo*, оркеструючи їх для різних інструментів, включав скрипки (віоли), фаготи і тромбони в одній п'єсі. Терміни канцона і соната у Піккі взаємозамінні, він називає одну п'єсу в різних збірках по-різному, оскільки у ті часи термінологія ще не усталена, і автори називали твори, не дотримуючись суворих правил. Розподілення форм у назвах почнеться лише на початку XVIIст.

У багатьох жанрах світської і церковної музики працював видатний **Клаудіо Монтеверді**\Claudio Giovánni António Monteverdi (1567-1643), чия новаторська творчість знаменує перехід до Бароко. Найвизначніші його мадригали і опери (опера "Орфей" виконується і в наші дні). Наостанок він поставив шедеври: 1641 "Повернення Улісса\Il ritorno d' Ulisse in patria", 1642 "Коронація Поппеї\L'incoronazione di Poppea", що вважається кульмінацією його творчості, поєднуючи трагічно-романтичні і комічні сцени: мелодику відрізняють чуттєвість

і теплота, а для виконання потрібен невеличкий оркестр і хор. Довгий час ці опери існували лише як історичний факт, але з 1960х "Коронація Поппеї" знову увійшла до репертуару найбільших оперних сцен світу.

Клаудіо Монтеверді народився в Кремоні у родині Бальтазара Монтеверді, лікаря, аптекаря, хірурга. У дитинстві Клаудіо навчався у М.А.Інджен'єрі\Marc'Antonio Ingegneri, maestro di cappella Собору Кремони, брав участь у виконанні літургійних співів, згодом вчився в університеті Кремони. Перші збірки (мотети і мадригали) вийшли 1582 і 1583; за ними – збірка Зголосних канцонет (1584) і 2 книги 5голосних мадригалів (1587; 1590). 1590-1612 Монтеверді працював в Мантуї при дворі Вінченцо Гонзага спочатку як співчий і гамбіст, а з 1602 як капельмейстер і музик-директор. 1613 він переїхав до Венеції на пост maestro di cappella СМарко, відновивши професійний рівень хору та інструменталістів (капела була жалюгідною за його попередника Дж.Ч. Мартіненго\Giulio Cesare Martinengo). З 1632 Монтеверді – священик .

Багато мадригалів набули популярності задовго до їх друкування. Ці композиції викликали напад гніву теоретика музики Дж.М. Артузі\Giovanni Maria Artusi, каноніка з Болоньї, що критикував прийоми композиції Монтеверді потоком отруйних статей і книг (1602-12). Композитор відповів у передмові до У збірки мадригалів і – вустами свого брата Джуліо Чезаре – в "Dichiarazione\Роз'ясненні", що 1607 було додатком до збірки "Scherzi musicali\Музичні жарти". В ході полеміки до введені поняття "prima pratica\перша практика" і "seconda pratica\друга практика", старий поліфонічний і новий монодичний стилі.

Головна особливість композицій Монтеверді – поєднання (навіть в одному творі) імітаційної поліфонії пізнього Ренесансу і гомофонії як досягнення Бароко. Брати Монтеверді прихильні seconda pratica: згідно їх декларації в музиці панує поетичний текст, що підкоряє всі елементи музичної мови, перш за все, мелодію, гармонію, ритм; а текст виправдовує будь-які нерегулярності. "Монтеверді відстоює права почуттів і свободи в музиці. Незважаючи на протести захисників правил, він розриває пута, якими музика себе обплутала, і хоче, щоб надалі вона слідувала лише велінням серця" – сказав Р. Роллан.

У новому стилі монодії писав **Бартоломео Барбаріно**\Bartolomeo Barbarino (1568?-1617?), композитор-органіст, віртуозний співець (фальцет), відомий як "Il Pesarino". Народився, можливо, у Фабріано\Fabriano. Перша згадка 1593, коли він співав альтом у церкві СКаза\Basilica della Santa Casa в Лорето. 1602 він – в Урбіно, де служив Джуліано Ровере\Monsignor Giuliano della Rovere (майбутній Папа Юлій II) і герцогу Урбіно. 1602-05 працював органістом собору Пезаро, потім служив у єпископа Падуї. Працював в різних місцях, постійно підвищуючи популярність. 1608 він їздив до Венеції на фестиваль СРокко\San Rocco, очевидно, вже був дуже відомим і вважався одним з найшанованіших гостей. Англійський письменник і мандрівник Т.Коріат\Thomas Coryat (1577-1617) описує його виступ: "Із співців було троє таких чудових, що я думаю майже ніхто у Християнському світі не зрівняється з ними, особливо один, у кого був такий чудовий і неможливо солодкий голос, що я думаю ніколи не було кращого співця в світі ... Спочатку я думав, що він кастрат, і якби він був їм, це



зменшило б частину мого захоплення, але він не був – ще прекрасніше". [--Coryat's Crudities: Hastily gobled up in Five Moneth's Travels, London, 1611].

Майже вся музика Барбаріно створена в монодійному стилі на принципах Дж.Каччині\Giulio Caccini (1551-1615), композитора, співака, теоретика вокального мистецтва, у використанні віртуозного голосу з акомпанементом basso continuo. Незвично часто Барбаріно позначає інструменти супроводу: клавесин, лютня, теорба. Остання збірка – книга мадригалів для 3х голосів у супроводі генерал-басу (1617). Барбаріно опублікував 2 книги мотетів і 13 церковних п'єс у Венеції; 5 книг мадригалів і 1 книгу канцонет, більше 150 творів. Він часто створював для сольного голосу 2 різні версії: одну з багатим орнаментом для дуже складного виконання (ймовірно, власного), і також спрощену версію, призначену для менш здібних співців (!).

"Треба грати, не дотримуючи такту – так само, як виконуються мадригали, – згідно відчуттям або сенсу слів". Це написав у передмові до I книги токат, виданої 1615, найбільший італійський музикант XVII, органіст-клавірист, композитор **Джироламо Фрескобальді**\Girolamo Frescobaldi, лат. Hieronymus Frescobaldus (1583-1643). Він народився у Феррарі, з дитинства мав чудовий голос, співав у хорі церкви. Першим вчителем Фрескобальді був його земляк Ф.Міллевілле \Francesco Milleville (1577-1643), що навчив хлопчика початковим крокам органної (клавірної) гри. Серйозну музичну освіту Фрескобальді отримав у Флоренції, де органна гра досягала вищого піку розвитку, і де його вчителем був знаменитий Луццаско Луццаскі\Luzzasco Luzzaschi (1545-1607), разом з яким він працював при феррарському дворі і пройшов вчення на хроматичному аркічембало Вічентіно.

Фрескобальді у 14 років став органістом Accademia della Morte di Ferrara. На нього вплинув К.Джезуальдо\Don Carlo Gesualdo da Venosa (1566-1613), який тоді перебував у Феррарі. Луццаскі (йому присвячені "Каприччі") навчав Джироламо майже до 20 років, юнак періодично виїжджав виступати на запрошення як органіст-клавірист і співець, володар прекрасного голосу. Коли Фрескобальді виповнився 21 рік, його запрошено до Риму співцем і органістом Конгрегації, що отримує назву Академії СЧечилія\L'Accademia de S Cecilia. 1607 він їздить до Швейцарії, Люксембургу, Бельгії, а 1608, відвідавши Антверпен, де видано I зошит мадригалів, повертається до Риму. Тут отримує пост органіста Собору СПетра\Basilica di San Pietro і влаштовується в Римі назавжди, покидаючи його лише на кілька місяців у поїздках.

Молодий Фрескобальді прийнятий під патронат знатної родини Бентівольо у Феррарі. Гвідо Бентівольо\Guido Bentivoglio, якому була обіцяна посада при дворі папи, взяв Фрескобальді з собою в Рим: 1607 музикант призначений органістом базилики СМарія Трастевере\SMaria Trastevere, зареєстрований як "органіст Джироламо\Girolamo organista". Фрескобальді 1607-08, супроводжуючи папського нунція Бентівольо, відвідав Фландрію. Можливо, в Брюсселі він зустрічався з Пітером Філіпсом і Петером Корнетом. Там видана збірка мадригалів. До Риму його повернув брат Гвідо Енцо, ватиканський чиновник, для призначення органістом капели Джулія собору СПетра\Cappella Giulia di San Pietro, посада, яку обіймав до смерті. Він також працював

членом домашньої музики Енцо. З 1608 служив органістом собору SPetra, за винятком 1615 (в Мантуї), і 1628-34 (у Флоренції).

Ще до 30 років Фрескобальді досягає вершин слави, користується величезною популярністю як органіст і композитор. До нього їдуть вчитися музиканти з багатьох країн, серед його учнів Фробергер, Грассі, Батіфері. Виконавське мистецтво органіста і чудовий дар імпровізатора створили йому небувалий авторитет і славу. Коли він грав на органі у соборі SPietro, 30 000 людей збиралися його слухати і були глибоко вражені та приголомшені музикою органіста.

Крім того, слава його продовжувала зростати; він брав різні зобов'язання, зберігаючи посади у Ватикані та у сім'ї Альдобрандіні; працював на Медичі у Флоренції 1628-34. Його твори цього часу: 2 книги "Arie musicali", що охоплюють строфічні пісні, наскрізні композиції мадригалів та п'єси у стилі recitativo. Повернувшись до Риму, він відновив гру в SPietro, а також обійняв пост у кардинала Франческо Барберіні\Francesco Barberini та з'явився у знаменитому Ораторії Крочіфіссо\Oratorio del Crocifisso під час Великого посту; видатний французький скрипаль і гамбіст-віртуоз Андре Могар\André Maugars (1580-1645) прокоментував його майстерні імпровізації на великопостних виставах 1639. У 59 років Фрескобальді захворів і помер у Римі серед хаосу останніх років папства Урбана VIII Барберіні. Могила, що носить його ім'я і вшановує його як одного з батьків італійської Музики, існує в церкві 12 Апостолів\XXII Apostles Риму.

Фрескобальді був видатним композитором, передусім у створенні органної музики, хоча він писав багато і для клавесина, і для вокалу. Вживання церковних ладів і сучасної тональності (мажору і мінору), ставить його на кордоні музичних епох – давньої і нової. Твори його – перехід від строгої хорОВОЇ поліфонії XVIст. до нових прогресивних форм, зіграли велику роль у розвитку принципів інструментальної музики. Перші 5голосні мадригали видані в Антверпені 1608, тоді ж в Мілані видані Fantasie a due, tre, quarto voci. Далі: Ricercari e canzoni francese; 2 книги Toccate e partite d'intavolatura di cembalo. Найбільш популярні сьогодні – його "Музикальні квіти\Fiori musicali" 1635.

Найзнаменитіший музикант свого часу Джироламо Фрескобальді помер 1643, кілька церков претендували на поховання маестро, останнім притулком видатного композитора став Храм StApostoli.

Твори Фрескобальді справляли особливо сильне враження в його власній інтерпретації: він був чудовим імпровізатором. Його вплив відчули багато сучасників – органістів і клавесиністів. Він не обмежувався органом, будучи з юності чудовим виконавцем на чембало, постійно писав для нього музику для. Фрескобальді працював у Римі, залишаючись одним з найвидатніших і впливових музикантів. Порівнюючи мистецтво Фрескобальді з церковною або оперною музикою Риму, можна переконатися, що твори великого органіста не обмежені характером і рамками римської школи. У передмові до однієї з книг токат він рекомендував не дотримуватися строго метра і темпу, а уповільнювати чи прискорювати рух, як це робиться в мадригалах, згідно з відчуттям, що виражається. Він допускав навіть, що в токатах можна зіграні не всі пасажі і не всі розділи – на розсуд виконавця (!).

У місцях найбільш експресивних або технічно ефектних радив темп уповільнювати (залежно від смаку), щоб досягти враження на публіку.

Творчість Фрескобальді не обмежена п'єсами для органу і клавіру, хоча це головна частина його спадщини. Він писав вокальну музику – мадригали і церковні хори. Серед інструментальних п'єс є канцони для тріо-складу: 2х високих інструменти – скрипки – і basso continuo. У збірці Fiori musicali є ричеркар "з обов'язковим співом п'ятого голосу без інструменту", тобто окрім 4х голосів на органі, ще один голос (без слів) повинен виконуватися вокально. Зв'язки інструментальних п'єс з вокальною традицією у Фрескобальді вже не такі, як у попередників і сучасників: не пориваючи із строгим стилем вокальної поліфонії а саррелла, у ричеркарах і канцонах він відходить у бік інструменталізму, широко розвиненого і орієнтованого на вплив "нової музики" XVIIст.

Вибір інструментальних жанрів у Фрескобальді досить широкий: від танців, варіацій на вокальні мелодії, партит для чембало – до чакон, пасакалій, канцон, ричеркарів і органних токат (твори призначені для обох інструментів). Тобто від музики домашнього побуту і світського кола – до церковно-концертної, "вченої", поліфонічної, великих форм. Але головним стає не розмежування жанрів, а їх збагачення – запліднення традиційно-поліфонічних світськими методами формоутворення. В його сучасників не немає настільки багатого схрещування різних форм, їх синтезування, переростання одних в інших, певних гібридних утворень на шляху до класичної фуги і майбутнього сюїтно-сонатного циклу. Все, що було підготовлене його попередниками, він зміг сміливо реалізувати, знайшов творчі рішення об'єднання досягнень різних шкіл. Його значення в європейській клавірній музиці можна порівняти із Монтеверді у вокальній.

Широке вживання хроматизмів дозволило Фрескобальді вводити сміливі гармонії, що збагачували його твори. П'єси для органу і клавесину – фантазії, токати, капричо, прелюдії, партити, ричеркари, гальярди – і зараз являють великий інтерес і виконуються на роялі. [--М.Ю. Міркін. Краткий биографический словарь зарубежных композиторов. Советский композитор.М.,1969, 265с.]

Спогади сучасників повні захоплених відгуків про Фрескобальді як про неперевершеного виконавця-імпровізатора. Француз-віолініст Могар\Maugars писав: "небезпідставно відомий органіст користується такою великою славою в Європі. Не дивлячись, що друковані твори дають свідоцтва його здібностей, треба послухати, як він імпровізує токати, повні тонких і вражаючих знахідок, щоб мати думку про його глибоку майстерність. Він зразок для всіх наших органістів, і треба приїхати до Риму, щоб послухати його". Словник Гербера називає Фрескобальді "батьком справжнього органного стилю". [--Ernst Ludwig Gerber. Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler. 1792].

Фрескобальді видав 8 збірок п'єс, де прослідковується його еволюція виконавця і композитора. Інновації тематизму і варіювання поєднуються з сміливими експериментами в гармонії: він часто застосовує дисонанси, які, за виразом сучасників, "обпалюють пальці", для ефекту драматичної виразності – раптові модуляції, затримання, хроматизми ("12 фантазій" Антверпен,1608).

Великий інтерес представляють вимоги, які Фрескобальді пред'являє до виконання: у передмові Збірки токат і партит "Al Lettore" (1614) звучить справжній маніфест, що стверджує манеру виконання, яка через століття отримає назву *tempo rubato* ! Свої теоретичні положення він виклав 1624 у вступі до збірки капричо, частково їх повторивши 1635 у найвідоміших "Fiori musicali". М.С.Друскін пише: Фрескобальді стверджує, що його п'єси вимагають вільного ритмічного фразування, не регульованого межами такту. Він порівнює їх з виконанням мадригалу, де прискорення і уповільнення темпу залежить від змісту тексту, рекомендує давати розширення руху на початку і в кінці великих періодів; ясно відмежовувати розділи форми, пам'ятаючи про художню єдність п'єси; виразно виголошувати орнаменти: останню ноту прикраси або пасажу затримати, перш, ніж іти далі. Вимагає артикульованого, а не механічного виконання пасажу: якщо в обох руках пасажі, то попередню ноту призупинити треба, щоб потім зіграти з великим блиском; нарешті, вводить прийом ритмічної прикраси, який пізніше отримає найменування "ломбардної манери": перетворення рівних тривалостей 16х у ноти пунктирного ритму, де "не перша, але друга 16а повинна мати крапку".

Як виконавець та імпульсивний музикант Фрескобальді тяжіє до нового стилю, що вже ствердився у вокальній музиці. Як композитор він підноситься останньою вершиною органної традиції, що минає. Він не пориває з нею, хоча привносить багато нового: розвиток мотиву, варіаційність, тональна fuga. У цій подвійності розкривається своєрідність його творчості, де сплавлені елементи загостреного суб'єктивізму і логіки, глибокого ліризму і драматизму. Фрескобальді-виконавець мав винятковий талант – дар імпровізації, а мистецтво церковного органіста отримало у нього концертний розмах. Про цей новий імпровізаційний стиль писав і сам маєстро. Інтонаційна свіжість, емоційна безпосередність і фрескова велич його музики не залишали байдужим нікого, що у консервативному таборі викликало недружні відгуки. Дуже різко відгукувався музикознавець, гуманіст, літератор Дж.Б.Доні \ Giovanni Battista Doni (1595-1647) у листуванні з М.Мерсенном 1640: називає Фрескобальді людиною "дуже грубою, нездібною зрозуміти слова, які рідко зустрічаються у плебейській мові... Вся вченість його розміщена в кінчиках пальців". З відтінком зневаги Доні пише, що Фрескобальді вигадує "фантазії, танці і подібні п'єски". Такий відгук він дає на захоплення Мерсенна, що ставить Фрескобальді в ряд з найбільшими сучасними композиторами, Л.Маренціо \ Luca Marenzio (1553-99) і К.Монтеверді.

Джироламо Фрескобальді – один з найважливіших композиторів клавірної музики пізнього Ренесансу і раннього Бароко. Його роботи – кульмінація розвитку органної музики ХУІІІст., вони вплинули на багатьох музикантів, в їх числі Й.Я.Фробергер, Г.Перселл, Й.С.Бах.

Джироламо народився у Феррарі в заможній сім'ї, його батько Філіпп був органістом, як органістами стали Джироламо і його зведений брат Чезаре. Джироламо вчився у видатного Л.Луццаскі \ Luzzasco Luzzaschi, знаменитого мадригаліста і органіста герцога Альфонсо д'Есте. Хоча клавірна музика Луццаскі сьогодні майже

невідома (більшість загублена), джерела свідчать, що він – талановитий композитор і виконавець, один з небагатьох, хто міг писати для аркічембало Н.Вічентіно і грати на ньому. Джироламо швидко здобув популярність, був вундеркіндом: у 14 років він – органіст релігійного братства. Впливове місто Феррару відвідували відомі музиканти, тут працювали К.Монтеверді, К.Меруло, К. Джезуальдо, Дж.Доуленд, О.Лассо, – і всі впливали на музичні смаки юного музиканта.

Він поступив на службу до багатой впливової родини Бентівольо і вирушає до Риму, де стає органістом базіліки Santa Maria in Trastevere. У 1607-8 він супроводжує Бентівольо в подорожі до Фландрії, де знайомиться з музикантами Брюсселя і Антверпена, випускає тут свою I збірку мадригалів на 5 голосів, що закінчує період його становлення.

Під час закордонної поїздки він був обраний органістом собору в Римі і відкликаний до Італії. Дорогою Фрескобальді зробив зупинку в Мілані для випуску музичної антології, до якої увійшли твори Луццаскі, Меруло і Дж.Габріелі. У жовтні 1608 він повернувся до Риму і почав виконувати обов'язки органіста, цю посаду з перервами він займав до смерті. 1613 Фрескобальді одружився з Орсоле дель Піно, у них було п'ятеро дітей. 1615 вийшли 2 книги токати і збірка ричеркарів. На додаток до обов'язків у СП'єтро і роботі на кардинала Фрескобальді займався викладанням, інколи працював в інших церквах. 1615-28 – найпродуктивніші роки творчості: інструментальні п'єси (токати, ричеркари, каприччіо, канцони) видані кількома збірками. 1628 собор СП'єтро дозволив Фрескобальді покинути Рим, він поїхав у Флоренцію до Фердинандо Медичі самим високооплачуваним музикантом країни.

Джироламо повернувся до Риму 1634, викликаний Папою Урбаном VIII. Він продовжив працювати в соборі СП'єтра, а також став служити сім'ї Барберіні, що було дуже почесно, в цей час там працював знаменитий Й.І.Капсбергер\Johann Hieronymus Kapsberger (1575-1651). Фрескобальді 1635 опублікував одну з найкращих своїх збірок – літургійні органні твори "Музичні квіти\Fiori musicali", що впливали на композиторів 2 століття. Й.С.Бах – палкий прихильник її, частини Fiori musicali включені в знаменитий трактат "Gradus ad Parnassum"(1725) Й.Й.Фукса\Johann Joseph Fux, який вивчали органісти ще і у XIX ст.

Перевидання старих колекцій Фрескобальді вийшло 1637, і більше він не публікувався, хоча після його смерті, син Доменіко випустив ще 2 книги батька. Джироламо Фрескобальді помер 1 березня 1643 в Римі після хвороби і був похований у базиліці Santi Apostoli.

Слова "Італія" і "орган" навіть для музиканта-фахівця пов'язані перш за все з ім'ям Джироламо Фрескобальді. Та мистецтво геніального феррарця виникло не на пустому місці. Італійська органна традиція нарахувала декілька віків до його народження. Безперечно, творчість Фрескобальді є кульмінацією органно-клавірного мистецтва Італії. Імовірно, слідом за "бахоцентристською" тенденцією європейського Бароко Фрескобальді часто нарікають "італійським Бахом". В. Апель \Willi Apel (1893-1988) вважає, що історичне положення Фрескобальді протилежне бахівському, пов'язаному з попередниками багатьма нитками, тоді як прослідкувати його вплив у творчості музикантів наступних поколінь на перший погляд дуже складно. "Не так у випадку

Фрескобальді! Через учнів і захоплених прихильників його вплив на творчу діяльність сучасників і послідовників був глибоким і довгим; але зараз нелегко визначити, де саме він брав матеріал, на якому його талант зміг так пишно розквітнути." [--Бурундуковская, Елена Викторовна. Органно-клавирная культура Италии XVI-XVIIвв \ \дисс. Д-р искусств-ия \ \336с.]

Надзвичайно важливим вважається прослідкувати шляхи розвитку органно-клавірної культури Італії ХУІ-ХУІІст., коли тут, раніше, ніж в інших країнах, почався перехід від ренесансного мислення до барокового, коли саме і конкретно у творчості яких музикантів, стався цей перехід і де знаходяться витoki цієї емоційно насиченої манери клавірного письма, його сміливої неординарності. Стиль, який широко застосовував Фрескобальді, "durezza e ligature \ \жорстокість і затримання") вперше з'являється у неаполітанських органістів А.Майоне\Ascanio Mayone (1565-1627) і Дж.М.Трабаччі \Giovanni Maria Trabacci (1575-1647). Таким виразом італійці називали невідповідності дисонанси, а затримання підготують ці дисонанси. Тому цей стиль можна назвати "дисонантним", він став характерною ознакою епохи клавірного Бароко від перших зразків на межі ХУІ-ХУІІст. і до найвищих бахівських одкровенень. [--Бурундуковская.]

Мистецтво Бароко зароджується на рубежі ХУІ-ХУІІ в усіх галузях художньої творчості – живопису, архітектурі, літературі, музиці – практично одночасно. Одним з найяскравіших проявів його стало виникнення опери. Барочні риси інструменталізму виявилися у багатохорних вокально-інструментальних поліфонічних творах венеційської школи на чолі з Джованні Габріелі. Клавірна творчість Джироламо Фрескобальді, безперечно, є також чи не найвидатнішим досягненням барочної інструментальної музики Італії. [--Бородин, Борис Борисович. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования..дисс.д-ра. иск-я Москва, 2006, 434с.]

Феномен інструментальної віртуозності формувався в процесі відокремлення виконавства як галузі самостійної музичної творчості і осмислення естетичної автономії продуктивної художньої діяльності. Сутність віртуозності визначає найвищий рівень виконавської майстерності, що розширює кордони можливого, має самостійну естетичну цінність, здатний перевтілювати об'єкт свого додатку. Поняття віртуозності має історичну мінливість, що віддзеркалює особливості відповідних епох. Ренесансний сенсуалізм сприяв виникненню естетичного типу віртуозності, прагнув гармонії задуму в особистості виконавця і виразного потенціалу інструментарію. Бароко висуває тип віртуоза, заснований на комплексі знань і практичних вмінь, необхідних музиканту для втілення широкого кола обов'язків. Він не пов'язаний з тенденцією інструментального мистецтва безпосередньо, тут можна знайти риси інструментальної нейтральності – Й.С.Бах, доцентрової\центрострімкої активності – Ф.Куперен) і відцентровою\центробіжної сили – Д.Скарлатті у прискоренні.

#### **Література до підрозділу**

1. Бурундуковская, Елена Викторовна. Органно-клавирная культура Италии XVI-XVII веков \ \дисс.доктор искусствоведения \ \336с.
2. Бурундуковская Е.И. Органно-клавирные сочинения Дж.Фрескобальди и вопросы их исполнения на органе: Дис. канд. искусствоведения. М., 1993.

- Березовская Л. Трактат Дж. Дируты «Трансильванец»: обучение органиста в контексте музыкальной теории и практики конца XVI начала XVII в.: Дипломная работа. Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1991.
- Березовская Л. «Трансильванец» Джироламо Дируты // Муз. академия, 1995, №3, с.195-203.
- Браудо Е. Клавикорд и клавесин. Петроград, 1916.
- Григорьева М. Хроматическая гармония Джезуальдо // Музыкаведение, 2005, №2.- С. 2-12.
- Катунян М. Basso continuo путь к новой музыке // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII-XVII вв.). Сб. трудов. Вып. 65 / Гос. муз.-пед. ин.-т им. Гнесиных. М., 1983. - С.96-113.
- Клишин А. Энармонические мадригалы Вичентино. Вопросы строя и высотной организации // Музыка и время, 2006, №4. С. 26-37.
- Конен В. Клаудио Монтеверди. М.: Советский композитор, 1971.
- Копчевский Н. Клавирная музыка: Вопросы исполнения. М.: Музыка, 1986.
- Коростелев В. Художественные идеалы западного христианства и некоторые особенности средневекового органостроения // Музыкальное искусство и религия. Сб. статей. М., 1994.
- Кравченко О. Модальная хроматика на рубеже XVI-XVII веков // Интернет-портал Московской консерватории «Российский музыкант 2.0». Musica theoricа. Вып. 9
- Кривицкая Е. История французской органной музыки. М.: Композитор, 2003.
- Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М.: Музыка, 1975.
- Лепнурм Х. История органа и органной музыки / Казан, гос. консерватория им. Н.Г. Жиганова. Казань, 1999.
- Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. 2-е изд. перераб. и доп. М.: Музыка, 1983.
- Лобанова М. Барокко: связь и разрыв времен // Советская музыка, 1981, №6.-С. 110-120.
- Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994.
- Панов. А. Терминология и регистровка в немецком органном искусстве барокко и галантного маньеризма / Казан, гос. консерв. им. Н.Г. Жиганова. Казань, 2003.
- Панов А. Практика немецкого органиста ХУП-ХУШ столетий в зеркале исторических документов: Дис. . докт. искусствоведения. М., 2006.
- Agazzari A. Del sonare sopra '1 basso con tutti li stromenti. Siena, 1607.
- Antegnati C. L'arte organica. Brescia, 1608; переизд. Bologna: Forni, 1971.
- Apel W. Neapolitan Links between Cabeson and Frescobaldi // Musical Quaterly. 1938. Oct.

## Італійські клавірні школи Бароко

Умовною точкою переходу від Ренесансу до Бароко можна вважати створення **Клаудіо Монтеверді** \Claudio Giovanni Antonio Monteverdi (1567-1643) речитативного стилю і послідовний розвиток італійської опери. Початок оперних вистав у Римі і особливо у Венеції означало визнання і поширення жанру. Все це було частиною великого процесу, який захопив усі мистецтва, і яскраво проявився в живопису і архітектурі, центром стає Італія, де значну роль у його поширенні відіграв католицизм. В епоху боротьби з Реформацією, католицька церква приділяла значну увагу впливу мистецтва, приваблюючи пишнотою і величчю архітектури, живопису і музики, що входили у супереч з аскетичним протестантизмом. В музиці церква вимагала лише, щоб вокальні тексти були розбірливі, це зажадало відходу від складної поліфонії до прийомів, де слова виходили на передній план.

Вокал став складнішим у порівнянні з акомпанементом, тому отримала розвиток гомофонія. Серед світських жанрів провідною стає опера.

Композитори Ренесансу детально опрацьовували кожну частину твору, майже не приділяючи уваги їх зіставленню. Окремо кожна частина звучала чудово, але гармонійний результат складання їх був, скоріше, справою випадку, аніж закономірності. Поява фігурованого баса вказувала на зміну в музичному мисленні – гармонічне "складання частин в одне ціле" так само важливе, як і мелодичні частини поліфонії самі по собі. Все більше поліфонія і гармонія виглядали, як дві сторони однієї ідеї благозвучності твору: у написанні – гармонічним секвенціям приділялася та ж увага, що і тритонам при створенні дисонансу.

Гармонічне мислення існувало і у композиторів попередньої епохи, наприклад, у Карло Джезуальдо \Don Carlo Gesualdo di Venosa (1561-1613), але в епоху Бароко стає загальноприйнятим. Необхідно додати, що термін "гармонія" вживається в значенні "об'єднання звуків у співзвуччя та їх закономірне чергування", тобто акордово ієрархічна, тональна гармонія. До тональної гармонії існувала т.зв. "модальна гармонія", заснована на ладах, які не мають відмінностей у звуковому складі, позбавлені централізованого тонального тяжіння. Сучасний теоретик Роберт В.Вієнпал \Robert W.Wienpahl дослідив понад 5000 творів 1500-1700, і склав таблицю переходу від модальної до тональної гармонії, де видно, як тональна гармонія вже в період раннього Бароко – в кінці ХУІст. практично витісняє модальність Ренесансу.

Зріле Бароко відрізняється від раннього поширенням нового стилю і посиленням поділу музичних форм. З'явилася можливість потокового друку музики, що привело до розширення аудиторії і розповсюдження обмінів між центрами музичної культури.

В теорії музики зріле Бароко визначається фокусування композиторів на гармонії, а також на спробах створити стрункі системи музичного навчання. У подальші роки це призвело до появи безлічі теоретичних праць. Чудовим зразком подібної діяльності є праця пізнього Бароко "Gradus ad Parnassum", опублікована у 1725 Й.Й. Фуксом \Johann Joseph Fux (1660-1741), що систематизувавши теорію контрапункту, практично до кінця ХІХст. була найважливішим посібником вивчення контрапункту. На цей період припадає і "Грамматика п'їня мусикийского" (1677) українського композитора Миколи Ділецького (1630-1690), перший музично-теоретичний трактат, що докладно пояснює технічну суть лінійної нотної системи, партесної композиції і партесного співу. Композитори Бароко працювали в різних жанрах: опера, що з'явилася в пізньому Ренесансі, стала однією з головних форм Бароко, твори А.Скарлатті, Монтеверді, Генделя та ін; ораторія досягла піку розвитку у Й.С.Баха і Генделя; ці жанри обидва використовували музичну форму арії da capo.

В духовній музиці форми меса і мотета стали менш популярні, але кантаті приділяли увагу багато композиторів, у тому числі Й.С.Бах.

Сонати і сюїти були написані для сольних інструментів і камерних оркестрів. Розвинулися віртуозні форми сольного виконавства – токати і фуґи. З'явився жанр концерту в обох формах: для одного інструменту з оркестром і concerto grosso \кончерто грассо, де



невелика група соло-інструментів контрастує з повним ансамблем. Пишності королівським дворам додали і п'єси у формі французької увертюри, з контрастами швидких і повільних частин.

Твори для клавішних композитори часто писали для власної розваги або як навчальний матеріал. Це видатні твори Й.С.Баха, шедеври Бароко: "ДТК", "Гольдберг-Варіації", "Мистецтво фути".

Монтеверді стає найпомітнішою постаттю покоління музикантів, що відчули значення змін для світської музики. 1607 опера "Орфей" була віхою в історії музики, яка продемонструвала прийоми і техніки, згодом будуть асоціюватися з новою школою композиції – *seconda prctica*, на відміну від старої школи – *prima prctica*. Монтеверді писав і висококласні мотети в старому стилі (*prima prctica*), розвивав ідеї ренесансних мадригалістів Дж.Верта \Giaches de Wert (1535-1596) і Л. Маренціо \Luca Marenzio (1553-1599). Але саме твори, написані ним в новому стилі (*seconda prctica*), відкрили прийоми, відомі у пізньому Бароко. Поширював такі прийоми німець Генріх Шютц, що навчався у Венеції, і використовував нові техніки, коли служив у Дрездені.

Композитор і співець Бароко **Джованні Феліче Санчес** \Giovanni Felice Sances (1600-1679) народився в музичній сім'ї, його батько був співцем, віртуозний спів брата неодноразово згадувався в публікаціях. Музична кар'єра Санчеса почалася в Римі, де він з 9 років навчався музики і співу-сопрано в коледжі єзуїтів \Collegio Germanico. 1618 він – в Падуї, потім працює у Венеції при дворі дожа Ніколо Сагредо \Nicolo Sagredo, маркіз Піо Енео Обіцці \Pio Enea II degli Obizzi написав лібрето для його опери "Ерміона". 1636 за підтримки капелана і професора-математика В.Бонвічіно \Valeriano Bonvicino він їде у Відень тенором капели Фердинанда II. Його подальше життя і творчість пов'язані з Віденським двором: 1649 Санчес – помічник капельмейстера А. Берталі \Antonio Bertali (1605-69), регулярно працював з ним в італійській опері. Санчес писав духовні твори і камерну музику. 1669 він став на пост імператорського капельмейстера по смерті Берталі, де працював до смерті, похований в церкві Савгустина.

Санчес був одним з найвідоміших композиторів Європи. Він залишив великий обсяг творів, значна частина яких не дійшла до нас. Придворна капела виконувала його твори десятиліттями після смерті, і сьогодні ці твори виконують і записують аутентичні музиканти.

Композитор і музичний письменник **Марко Скаккі** \Marco Scacchi (1600-1681\7) народився в Галлезе \Gallese, Лаціо, навчався в Римі у Дж.Ф.Анеріо \Giovanni Francesco Anerio (1567-1630). Скаккі служив при польському дворі у Варшаві з 1626. Після того, як захворів, для лікування подагри повернувся до Італії, де зосередився на написанні теоретичних робіт. Він оселився в Галлезі, його учнем був композитор і теоретик А.Берарді \Angelo Berardi (1636-94), що цитує вчителя 1687 у своєму трактаті "Гармонічні документи \Documenti armonici". Скаккі підтримував контакти з італійськими музикантами (Р.Мікелі \R. Micheli), і з німцями (Г.Шютц \H.Schütz). Тісні зв'язки Скаккі з К. Фьорстером \Kaspar Förster диригентом з Гданська, викликали полеміку: конфлікт між Фьорстером та органістом П.Зіфертом \Paul Siefert, до якого приєднався Скаккі, став причиною його теоретичних

праць полемічного нахилу. Трактат 1643 "Музичне сито для критики Зіферта, або стислий огляд Псалмів\Cribrum musicum ad criticum Siferticum, seu Examinatio succinta psalmodum" звинуватив німецького консервативного клавіриста П.Зіферта\Paul Siefert (1586-1666) у хибах техніки композиції; спори продовжувалися роками.

Скаккі – універсальний композитор, писав в стилі антик меси, мадригали, священні концерти, опери. Вважаючи, що кожен жанр вимагає особливого стилю, Скаккі розробив свою систему класифікації робіт, що вплинула на подальші покоління, передусім через А.Берарді.

Композитор-трубач **Джироламо Фантіні**\Girolamo Fantini (1600-1675) був відомий за метод викладання на трубі, що став одним з перших в історії подальшої еволюції інструмента. Фантіні був гігантом серед сурмачів ХУІІст. Відомості про нього йдуть з 1626, коли почав службу у кардинала Сципіона Боргезе\Borghese в Римі. 1631 Фантіні – на посаді головного сурмача при дворі Фердинандо Медічі, великого герцога Тоскани. Проте, він їздив у Рим з Боргезе влітку 1634 і увійшов до історії, виступаючи в концерті труби і органу з Дж.Фрескобальді. Це імовірно був перший концерт труби і органу в музичній історії (!). Французький лікар і біограф музикантів П'єр Бурдело\Pierre Michon Bourdelot (1610-1685) писав видатному вченому Марену Мерсену\Marin Mersenne про Фантіні: "У супроводі Фрескобальді, Фантіні зіграв в усіх хроматичних тонах!". У 1638 Фантіні опублікував у Флоренції трактат про гру на трубі "Спосіб навчитися грати на трубі\ Modo per imparare a suonare di Tromba", що містить 8 сонат для труби і органу, кілька п'єс для труби і continuo, ансамблі. Фантіні розширює спектр природних труб, відомих Монтеверді, улюблених Луї Армстронга.

Фантіні зробив трубу, що була незначним інструментом лицарства або сигналів війни, зрозумілою на будь-який випадок; в перший раз музику написано спеціально для труби: балет\balletti, ricercate, сонати і танці, часто для виконання у супроводі органу\da eseguirsi con organo con'organo. Ці нововведення відкрили шлях для великих і видатних традицій барокової труби, що завершилися ХУІІІст.

Мало що відомо про Фантіні після 1638, але його відмітили у Флоренції 6 травня 1675, і він, ймовірно, помер після цього.

Важливий композитор, скрипаль, органіст **Мікеланджело Россі**\Michelangelo Rossi або Michel Angelo del Violino (1601-1656) народився у Генуї, вчився у свого дядька Леліо Рубеїса\Lelio de Rubeis в Соборі Генуї СЛоренцо\San Lorenzo. Бл.1624 Россі переїхав до Риму на службу кардинала Мауріціо\Maurizio Savoу, де він познайомився з мадригалістом Сигізмондо д'Індія\Sigismondo 'India (1582-1629), а також з видатним Дж.Фрескобальді. Нещодавно увагу науковців привернули 2 книги мадригалів Россі, які написані в цей період. Ці мадригальні твори Россі дуже хроматичні, як у експериментатора Карло Джезуальдо. Обставини звільнення Россі від служби у кардинала 1629, після перебування в Турині, неясні.1629-1632 він – органіст церкви СЛуїджі Франчезі\San Luigi dei Francesi. Перша відома опера Россі датується періодом римської служби, коли він перебував у свиті Таддео Барберіні\Barberini. Опера Россі "Erminia sul Giordano" показана на карнавалі 1633 в театрі Палаццо Барберіні (сам Россі грав

на скрипці на сцені як бог Аполлон). У 1634 Россі покинув Рим для служби герцогу Модени Франческо д'Есте. Опера Россі "Андромеда" вперше виконана у Феррарі 1638. Россі повернувся до Риму, 1649-55 він – "камерний музикант\cameriere extra muros" папи Інокентія X, проживав у палаці при дворі на Квіриналі. У Палацо Памфілі\Ramphili в колі спілкування Россі – німецький композитор Й.І. Капсбергер\Giovanni Girolamo Kapsberger (1580-1651), італійський гуманіст-енциклопедист, музикознавець Дж.Б.Доні\Giovanni Battista Doni (1595-1647), літератор, музикант-любитель, дипломат П'єтро делла Валле\Pietro della Valle (1586-1652). У ці роки Россі писав мадригали, мабуть, замовлені Кристиною Шведською для її коханця (кардинала) Дечо Аццоліні\Decio Azzolino. Пізні мадригали написані в застарілій стилістиці маньєризму (всі 5голосні без basso continuo, з багатою хроматикою). Лірична поезія в мадригалах традиційно домінує, часом зустрічаються незвичайні сюжети: мадригал "Поки з широкої громової прірви\Mentre d'ampia voragine tonante" описує драматичні враження поета від виверження Везувію 1531. Россі помер у Римі, похований в церкві С'Андреа Фратте\Sant'Andrea delle Fratte.

Хоча Россі прославився як видатний скрипаль, сьогодні його репутація ґрунтується передусім на клавірній музиці; збереглася збірка клавірної музики "Токати і куранти", опублікована в 1657. Високо цінуються 10 токат, найвідоміша №7 d moll (нині виконується на клавесині і на органі), в якій банальні секвенції йдуть з неймовірними "лінеарними" хроматиками. Стилістично близькі Дж.Фрескобальді, К. Дездеуальдо, Й.Я.Фробергеру, є важливою віхою клавірної літератури.

Композитор, співець, арфіст **Марко Мараццолі**\Marco Marazzoli (1602-1662) народився в Пармі, навчався на священика, з 1625 був співчим і священиком Пармського Собору. Він переїхав до Риму 1626 на службу до кардинала Антоніо Барберіні. У 1631 Мараццолі разом з іншими музикантами (Віталі і Ланді) супроводжував кардинала в офіційних подорожах. Мараццолі призначений особистим помічником кардинала 1637 і одночасно співає тенором в Папській капелі.

Мараццолі 1638 написав музику балету "La Piazza d'Orlando", інтермедію "Chi soffre speri" для карнавалу 1639 у Венеції; обидві п'єси виконані в Палацо Барберіні. Після 1640 він писав більше у Феррарі і Венеції. Повернувшись до Риму, написав оперу для карнавалу 1643. Отримав дозвіл від папи на поїздку в Париж з групою музикантів; працював при дворі Анни Австрійської, складаючи камерні кантати.

З 1655 Мараццолі працює у папи Олександра VII, для фестивалю кантат він написав багато кантат на 1-6 голосів з continuo. Олександр дав йому звання папського камерарія\cameriere, але чума зупинила музичне життя у Римі до 1660. Мараццолі, знаний арфіст, грав на позолочених "Барберіні-арфах\Barberini harp", для яких писав Дж.Ланфранко і які зберігаються в Museo degli Strumenti Musicali в Римі. Мараццолі серйозно постраждав в результаті нещасного випадку в Сикстинській капелі 25 січня 1662, помер наступного дня.

Оперний композитор, органіст **П'єтро Франческо Каваллі**\Pietro Francesco Cavalli, або Калетті-Бруні\Caletti-Bruni (1602-1676), працював органістом на С'Марко Венеції. Написав 41 оперу, "Язон\il

Giasone" – найуспішніша. Каваллі додав аріозному співу закругленість, виразність і красу; приділяв увагу гармонії, ритму, інструментовці та модуляціям. З духовних творів йому належать меси, псалми і реквієм.

П'єр Франческо Калетті-Бруні народився в Крема\Crema. Прийняв ім'я Каваллі\Cavalli, свого покровителя Федеріко Каваллі у Венеції. 1616 він став співцем на СМарко у Монтеверді, в 1639 – II органістом, 1665 – I органістом, а 1668 – maestro di cappella SMarco. Але тепер його пам'ятають за опери. Він почав писати для сцени 1639 ("Le nozze di Theti e di Peleo") після відкриття I публічного оперного театру Венеції, створив багато опер; його запросили 1660 у Париж, де він відродив оперу "Херхес\Ксеркс". 1662 – Париж знову, поставив "L'Ercole" в Луврі. Каваллі помер у Венеції у віці 73 років.

Каваллі був найвпливовішим композитором в жанрі опери XVIIст. у Венеції. На відміну від ранніх опер Монтеверді з придворним оркестром Мантуї Каваллі брав невеликий оркестр струнних і basso-continuo для муніципальних оперних театрів. Він писав мелодійні арії на популярні лібрето, пише у техніці речитатив-арія, іноді з розділом da capo. В його операх є сильні драматичні ефекти, великий музичний центр і гротесковий гумор (опери А.Скарлатті). Оперний стиль Каваллі – приклад безперервного музичного розвитку в одному жанрі у XVIIст. Опера була зовсім молодою, коли Каваллі почав працювати, і дозріла в популярний публічний спектакль у кінці кар'єри. Окрім опер, Каваллі створив Магніфікат у венеційському стилі\grand Venetian polychoral style; антифони\Marian antiphons, духовну музику консервативного стилю; панахиду на 8 частин; багато інструментальної музики.

В Італії XVIIст. більше 10 жінок-черниць публікували духовну музику. Композитор-співачка **Кьяра Маргарита Коццолані**\Chiara Margarita Cozzolani (1602-1676) своє доросле життя провела черницею в монастирі бенедиктинок СРадегонда\Santa Radegonda, через дорогу від Duomo Мілана. Тут вона стала ігуменею і писала музику. Маргарита народилася в багатій міланській родині і, можливо, отримала початкову музичну освіту у членів відомої сім'ї Ронйоні\Rognoni, вчителів музики. Як сестра, тітка і племінниці, Маргарита прийняла обітницю підлітком 1620, додавши Кьяра як своє духовне ім'я. Її 4 публікації з'явилися 1640-50. Вона – плідна органна композиторка, мала певні стилістичні риси у використанні послідовного перемикавання режимів. Її Sacri Concerti написані в Lombard-стилі; найвідоміший твір – Vespers\Вечірні (1650); Paschal Mass\Пасхальна меса (I видання "Primavera di fiori musicali"), втрачена.

У монастирі Santa Radegonda черниці співали під час великих релігійних свят, що привертало велику увагу мирян. Як настоятелька монастиря Кьяра захищала музику черниць, що піддалася нападкам архієпископа Альфонсо Літти\Alfonso Litta (1608-79), що монастир хотів реформувати, обмежуючи музичну практику черниць та інші контакти із зовнішнім світом. Коливання архієпископа додали упевненості доповіді каноніка-августинця Ф.Пічинеллі\Filippo Picinelli (1604-79) в "Ateneo dei letterati milanesi" (Мілан 1670), який виявив: "черниці СРадегонди обдаровані таким рідким і вишуканим талантом в музиці, що вони визнані кращими співачками Італії. Вони носять

одіяння св.Бенедикта, але здається, слухач бачить їх мелодійними білими лебедями, що наповнюють серця здивуванням, а дух співає їм хвалу. Серед сестер Донна Кьяра Маргарита Коццолані заслуговує найвищої похвали, Кьяра\буквально чиста\, але в ще більшій мірі Маргарита\буквально перлина\ – незвичайний і відмінно високий шляхетний [музичний] винахід..." [--Роберт Кендрік "Традиції міланської монастирської музики та священні діалоги К'яри Маргарити Коццолані", у Монсансі "Стіна повороту: жінки, релігія та мистецтво в ранньомодерній Європі" (у серії "Дослідження in Medieval and Early Modern Civilization) University of Michigan Press, 1992\--Robert Kendrick, "The Traditions of Milanese Convent Music and the Sacred Dialogues of Chiara Margarita Cozzolani", in C.A. Monson, ed., The Crannied Wall: Women, Religion, and the Arts in Early Modern Europe (in series Studies in Medieval and Early Modern Civilization) University of Michigan Press, 1992].

Донна Кьяра зникає з документів монастиря після 1676. Сучасні видання її повних збірок співів на 1-5 голосів з continuo вийшли 1998.

Високо цінуються твори Коццолані:1640 – I публікація "Primavera di fiori musicali\Весна музичних квітів". На жаль, жодної копії цього друку не залишилася, але колекції Concerti Sacri (1642) і Salmi op.3 (1650) збереглися на додаток до "Жарів священної мелодії\Scherzi di sacra melodia" (1648), де відсутнє continuo. Ці екстраординарні твори показують, що черниця Коццолані здатна співати з найвищим рівнем складності. Не дивлячись на ув'язнення в монастирі і віддалення від суспільного життя, Кьяра була знайома з музикою Монтеверді і, здається, контактувала з оперою та іншими видами монодій, враховуючи велике відчуття незалежності її вокальних ліній співів.

Після 1650 музика Коццолані не публікується. Деякі вчені пов'язують це з реформами архієпископа А.Літти сер.1660х, але до цього часу Кьяра мовчала в пресі біля 15 років, їй було близько 75 років, коли вона померла 1676-78?. Орден СРадегонди розпущений в кінці ХУІІІст. Хоча деякі документи з СРадегонди із згадкою Коццолані все ще існують, але рукописи її музики, як відомо, не збереглися.

Композитор-теорбіст **Бенедетто Феррарі**\Benedetto Ferrari (1603-1681) народився в Реджо Емілії\Reggio nell'Emilia. Дитиною і юнаком співав у хорі Німецького Коледжу Риму\Germanicum Collegium Romanum до 1618. Після цього працював при дворі в Пармі, де написав перші роботи (втрачені). Можливо, у1620х працює в Модені як співак і виконавець на теорбі, багато джерел згадують про віртуозну гру на ній. 1637 у Венеції відкрився перший громадський оперний театр СКасіян\Teatro San Cassiano оперою "Andromeda" Ф.Манеллі \Francesco Manelli (1595-1667). Спільно з Манеллі 1639 Феррарі поставив "Armida", він написав текст і музику для опер, представлених у Венеції: "La maga fulminata" (1638), "Il pastor regio" (1640). У 1641 в Болоньї поставив варіант "Il pastor regio", фінальний дует "Pur ti miro, pur ti godo" згодом повністю включив музику і текст Монтеверді в оперу "L'Incoronazione di Porrea". В кінці 1640х Феррарі працював при дворі в Модені і успішно поставив балет "La Vittoria d'Imeneo". Він 1651 поїхав у Відень служити імператору Фердинанду. Після повернення 1653 в Модену призначений придворним хормейстером. Його посада ліквідована 1662, але відновлена 1674, де він служив до своєї смерті.

Жодна з опер Феррари повністю не збереглася. Збережені ораторії і 3 книги монодій "Музичні варіанти співу соло\Musiche varie a voce sola" (Венеція 1633, 1637, 1641); вони відображають зміни стилю монодії у розвитку техніки речитативу (recitare cantando) вокального стилю, опери сер. ХУІІст., з характерною мелодією і чітким ритмом.

Композитор, органіст, педагог Римської школи **Франческо Фоджа** \Francesco Foggia (1603-1688) один з найвидатніших капельмейстерів Риму ХVІІст. Хлопчиком-сопрано співав 1611-3 в єзуїтському Коледжі Риму\Germanicum Collegium Romanum, отримав освіту у О.Каталані \Ottavio Catalani. Можливо, сім'я була у контакті Дж.Б.Наніно\Giovanni Bernardino Nanino (1560-1618), maestro di capella собору Слуїджі\Luigi dei Francesi. Потім Фоджа направили у Бонн до капели курфюрста Баварії Фердинанда. Після повернення 1622-6 вивчав контрапункт у двох учнів Наніно – А.Чіфрі\Antonio Cifra (1584-1629) і П.Агостіні\Paolo Agostini (1583-1629). Фоджа був улюбленим учнем Агостіні, після смерті якого одружився 1631 з його дочкою Еудженією.

З 1634 Фоджа служив у капелі СвМарії в Трастевере\StMary in Trastevere; 1646-61 він – maestro di capella патріаршої базиліки Сіюанна Латеранського\SGiovanni in Laterano. 1667 як музичний керівник базиліки СЛоренцо в Дамазо\San Lorenzo in Damaso видав збірку "Psalmodia Vespertina": Магніфікати, Маріан антифони, псалми. У 1677 призначений на пост маестро базиліки СМарія Маджоре\Santa Maria Maggiore у Римі, заступивши на посаді А.М.Аббатіні\Antonio Maria Abbatini (1597-1679); одночасно отримав дозвіл для свого сина Антоніо стати його помічником. З 1677 до смерті він був maestro di capella папської базиліки СМарія Маджоре, опублікував свою Offertoria (1681). Син Антоніо замінив батька на посту в СМарія Маджоре,

Франческо Фоджа – яскравий представник та спадкоємець традицій Римської школи. Його твори: меси, мотети, ораторії (латиною та італійською), літанії, псалми, канцони тощо. Твори Фоджа були відомі в Італії, Мюнхені та Відні.

Він був видатним педагогом, серед учнів: його син Антоніо Фоджа \Antonio Foggia (1650?-1707), що заступив його у СМарія Маджоре; композитор-органіст Джованні Баттіста Б'янкіні\Giovanni Battista Bianchini (пом. 1708); композитор, органіст, викладач, теоретик музики Джузеппе Оттавіо Пітоні\Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743).

Скрипаль-композитор **Марко Уччелліні**\Marco Uccellini (1603-1680) з аристократичної родини Forlimpopoli у Форлі, навчався в семінарії Ассізі\Assisi, мабуть, у відомого скрипаля-композитора Дж.Б. Буонаменте\Giovanni Battista Buonamente, maestro di capella Базиліки SFrancis Assisi. Обставини життя відомі погано. Він був в Модені музик-директором\Capo degl' instrumentisti при дворі Есте 1641-62 і собору Модени 1647-65. Потім служив maestro di cappella у Фарнезе в Пармі, де писав опери і балети, але нічого не збереглося.

Сьогодні він відомий своєю інструментальною музикою, з якої опубліковано 7 збірок скрипкових сонат. Уччелліні – один з видатних італійських скрипалів-композиторів ХVІІст. Його сонати для скрипки і continuo є внеском у розвиток ідіоматичного стилю (віртуозна гра, скачки, флажолети), технічних можливостей скрипки і її виразного

діапазону. Сонати Уччелліні, як італійські сонати ХУІІст., складаються з коротких контрастних частин (часто танців), що витікають одна з одною. Інновації Уччелліні вплинули на австро-німецьких скрипалів: Й.Г.Шмельцера\Johann Heinrich Schmelzer, Г.І. Бібера\Heinrich Ignaz Biber, Й.Я.Вальтера\Johann Jakob Walthe.

Композитор масштабних духовних творів **Ораціо Беневолі** \Orazio Benevoli (1605-1672) народився в Римі, батько – французький кондитер Робер Венуо\Rodert Venouot, італіанізований Benevolo. Ораціо навчався з 1617 в хорі школи церкви San Luigi dei Francesi, де вивчав граматику і латину, серед вчителів були барокові музиканти Римської школи Вінченцо Уголіні\Vincenzo Ugolini (1578-1638) і його небіж Лоренцо Ратті\Lorenzo Ratti (1589-1630). У 1623 ректори SLuigi в результаті реорганізації церкви закрили хор. Беневолі "grand enfant" школи отримав стипендію за хороші успіхи. Як досвідчений органіст він швидко знайшов місце, – maestro di cappella церкви vaticana di Santa Maria in Trastevere, а потім в церкві Ospedale di Santo Spirito in Sassia. Після смерті Уголіні 1638, Беневолі повернувся в SLuigi, запрошений зайняти місце вчителя, був на посаді до 1644, коли поїхав у Баварію керувати герцогською капелюю. 1646 він повернувся до Риму і був призначений у SMaria Maggiore, де пробув кілька місяців і вступив на пост у Cappella Giulia di San Pietro Ватикану, посада, яку зберігав до своєї смерті. У 1654, 1665, 1667 він – Опікун\Страж Ватикану у СЧечилія\Guardiano Vatican's Congregazione di Santa Cecilia.

Серед учнів Беневолі були: композитор, співець, теоретик музики Антімо Лібераті\Antimo Liberati (1617-92), з 1662 – співець і маестро Сикстинської капели\maestro di cappella Sistina Ватикану; композитор-органіст Ерколе Бернабеї\Ercole Bernabei (1622-87), з 1672 маестро Cappella Giulia SPietro, згодом – при баварському дворі у Мюнхені; композитор і диригент Паоло Лоренцані\Paolo Francesco Lorenzani (1640-1713) при дворі Луї ХІУ, з 1695 – maestro di Cappella Giulia в Римі.

Беневолі складав меси, мотети, магніфікати та інші церковні твори. Значна частина його слави композитора спиралася на 53 частини "Меси Зальцбурга\Missa Salisburgensis", що 1628 написані Беневолі у Зальцбурзькому соборі. Однак, сучасні джерела доводять, що ця Меса насправді належить німецькому музиканту Г.І.Біберу \Heinrich Ignaz Biber і датується не 1628, а 1682 !

Беневолі у своїх церковних творах використовує 4 і більше хорів – у polychoral-стилі, є роботи на 48 інструментальних і вокальних ліній. Багато творів демонструють масивність і колосальний стиль Бароко. 16 мес на 8-16 голосів вижили. Ці твори можна розділити на дві категорії, які знаходяться у протиріччі: ті, що продовжують традиції Римської школи, написані в стилі Палестрини, прагнуть гомофонії; інші – більш інноваційні, узгоджені соло і групи, солісти і оркестр, що характерно для нового polychoral-стилю венеційської школи.

Протягом життя і довго після смерті Беневолі вважався одним з найбільш гідних наступників Палестрини. Однак, він не опублікував жодного з великомасштабних творів, а менші (на 2-3 голоси) з'явилися в колекціях різних композиторів, опублікованих в Римі і північній Італії. Проте, його репутація і майстерність у polychoral-творах така,

що їм наслідували кілька поколінь. Один з його наступників у Cappella Giulia відомий Дж.О.Пітоні\Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743) мав десятки його робіт для 2х, 3х, 4х і би хорів і вивчав їх з учням як зразки\моделі жанру. Деякі з творів опубліковані 1950 музикознавцем і пресвітером Лоренцо Файнінгером\Karl Johann Feininger (1909-76), а інші залишаються розкидані по різних бібліотеках Європи.

Скрипаль-композитор **Антоніо Берталі**\Antonio Bertali (1605-1669) народився у Вероні і здобув ранню музичну освіту у композитора і теоретика Стефано Бернарді\Stefano Bernardi (1577-1637). З 1624 Берталі працював при дворі імператора Фердинанда у Відні. 1649 Берталі виграв у Дж.Валентіні\Giovanni Valentini (1582-1649) посаду продвального капелмейстера. Берталі приїхав до Відня 1624 як "Доблесний на скрипці\Valoroso nel violino" і незабаром йому доручено створення музики "на особливий випадок". Ставши придворним капелмейстером, він написав багато духовної музики, а також блискучі інструментальні сонати. Він успішно ставив опери на сцені театру імператора, працював при дворі єпископа в Кремсьє\Kremsier Моравії, архів якого зберіг багато його творів. Берталі користувався популярністю, особливо як композитор опери і балету. Теоретик К.Бернард\Christophe Bernard, згадує Берталі як приклад "розкішного стилю\stylus luxurians" або "театрального стилю". Помер у Відні.

Композиції Берталі написані в стилі північної італійської школи і включають опери, ораторії, багато літургійних творів і камерну музику. Опери визначаються традицією італійської opera seria. Майже половина робіт Берталі втрачена, копії, зроблені його сучасником – композитором з Моравії П.Й.Вейвановским\ Pavel Josef Vejvanovský, містяться у бібліотеці Відня\Hofbibliothek, бібліотеці Kremsmünster абатства і Кромейїз архіву. Важливе джерело робіт Берталі є віденський каталог Чіткої специфікації\Distinta Specificazione, що перераховує придворних композиторів Габсбургів і назви більше 2000 композицій.

Один з найзнаменитіших майстрів Римської школи **Джакомо Каріссімі**\Giacomo (Gian) Carissimi (1605-1674) ймовірно, ніколи не виїжджав з Італії. Він народився в Маріно\Marino, поблизу Риму, точна дата не відома. Син ремісника, мабуть, здобув хорошу музичну освіту: у 18 років зареєстрований хористом Собору Тіволі\Tivoli Cathedral, де вчився у maestri di cappella А.Б.Колонна\Aurelio Briganti Colonna, А.К.\Alessandro Carpece і Ф.Манеллі\Francesco Manelli. 1625 він став органістом Собору і почав писати музику. 1628 Джакомо став maestro di cappella (chapel master) в соборі СРуфіно\San Rufino Cathedral Accizi. Тоді ж отримав посаду maestro di cappella у церкві САполлінаре\ Sant'Apollinare, що належала Collegium Germanicum Риму, цей пост займав до кінця життя, відхиливши кілька пропозицій працювати в дуже відомих установах. У 1637 Каріссімі висвячений на священника. Помер в Римі 1674. Його наступник на посаді maestro collegii Germanico 1686 описує Каріссімі скромним у справах, шляхетним у ставленні до близьких, високим, худим, схильним до меланхолії.

Каріссімі отримав своє перше і єдине важливе призначення 1629: він став maestro di cappella Колегії Germanico в Римі. Collegium Germanicum була тоді головним центром єзуїтської освіти; на посаді



він користувався значним впливом і пошаною. Як маестро Каріссімі відповідав за музичну підготовку студентів, керівництво хору, а також за підготовку музики для служб і свят церкви Споллінаре. Каріссімі став відомим і шанованим в Італії і в Європі, його запрошували до престижних установ. Він відмовився працювати з Монтеверді на Смарко, відмовився від роботи при дворі губернатора Нідерландів.

Важко встановити точно каталог і дати творів Каріссімі, але він був одним з творців жанру ораторії, які відрізняються ясною подачею тексту, що дуже важливо у хорі, застосуванням виразних акцентів, щоб активізувати і показати зміст слів. Вплив ранньої опери і Монтеверді, зокрема, виявляють в його ораторіях вільне чергування речитативів і арій, що є також важливим внеском у вдосконалення і розвиток оперних речитативів. Але оперні засоби Каріссімі наведені до релігійних аспектів, його ораторії – священні композиції, а не розваги певного класу, які Гендель створить через століття. Каріссімі отримав славу також композитора кантат, жанр, який він просунув дуже суттєво: стиль простий, але з посиланнями на речитатив-стиль Монтеверді і монодію-стиль співів Віадани. Каріссімі підсилює цей ефект риторикою, за участю транспонованого повторення фрази з тими ж або різними словами. До ораторії входять частини арії-соло і певне значення приділяється хору: заключний хор "Jephthe" дуже знаменитий використано в "Самсоні\Samson" Генделя. За життя Каріссімі мав репутацію автора світських кантат з різнобарвністю музичних структур і різноманітністю текстів (деякі гумористичні).

Каріссімі написав 15 ораторій (виконуються замість опер під час посту): "Baltazar", "Ezechia", "Jephthe", "Jonas", "Judicium", що робить його основним композитором ораторії в сер.ХУІІст. Він написав 4 меси, бл.150 кантат, 100 піснеспівів. Каріссімі – впливова фігура, наступні музиканти відчули вплив його інновацій і стилістики: італійці – органіст, скрипаль, композитор Джованні Б.Бассані\Giovanni Battista Bassani (1650-1716); органіст, співак, композитор Антоніо Честі\Pietro Marc'Antonio Cesti (1623-1669), композитор Алессандро Скарлатті\Pietro Alessandro Gaspare Scarlatti (1660-1725), теоретик і композитор Агостіно Стеффані\Agostino Steffani (1654-1728); німці – органісти і композитори Й.К.Керль\Johann Caspar von Kerll (1627-1693), Кристоф Бернгард\Christoph Bernhard (1628-1692); француз Шарпантьє\Marc Antoine Charpentier (1643-1704); А.Карпентер\Alexander Carpenter (1560-1612) з Нідерландів. Роботи Каріссімі, особливо духовні піснеспіви, були у великій пошані в Англії ХУІІ-ХУІІІ ст.

Уваги заслуговує велика різноманітність творів Каріссімі та інтерес до інструментальних супроводів. Семюель Пепіс\Samuel Pepys (1633-1703), автор знаменитого щоденника, був у захваті від музики Каріссімі, у щоденнику записано, що він познайомився з "містером Хіллом та Ендрюсом та... сеньйором Педро, який найакуратніше співає італійські пісні і вони провели вечір у співі найкращого музичного твору, зроблені сеньйором Каріссімі, відомим майстром Риму. Це було дійсно чудово, я надто добре про це судив" [--Jones, Andrew V. (2001). "Carissimi, Giacomo". In Root, Deane L. (ed.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford University Press]. Д-р Ч.Берні\Charles Burney (1726-1814)

і сер Дж.Хокінс\John Hawkins (1532-1595) опублікували зразки його творів у роботах з історії музики; д-р Г.Олдріч\Henry Aldrich (1647-1710), теолог, філософ, композитор зібрав майже всі його композиції у бібліотеці Крайст Черч\Christ Church Оксфорду. Британський Музей\British Museum має численні роботи Каріссімі. Більшість ораторій зібрані в Національній бібліотеці Парижу\Bibliothèque Nationale Paris.

Композитор-органіст і священик **Луїджі Баттіферрі**\Luigi Battiferri (1610-1682) мабуть, був учнем самого Дж.Фрескобальді. Він обіймав посади муніципального музик-директора і maestro di cappella в різних містах: Sant'Angelo in Vado, Сполето\Spoleto, Урбіно\Urbino, Феррари\Ferrara. Його 5 збірок органних п'єс опубліковані Джакомо Монті 1669 в Болоньї, вони містять піснеспіви і вражаючі поліфонічні ricercares, які поклали край органної школи Феррари. Копії органних робіт були знайдені в паперах видатних музикантів Й.Й.Фукса\Johann Joseph Fux, Я.Д.Зеленки\Jan Dismas Zelenka і були відомі Й.С.Баху.

Співачка і композитор **Леонора Бароні**\Leonora Baroni (1611-1670) грала також на теорбі, лютні, віолі. Вона була дочкою співців-віртуозів Бароні, Адріана Базіля і Муті. Леонора народилася при дворі Гонзага в Мантуї. Вона співала разом з матір'ю і сестрою Катериною при дворах Італії – в Неаполі, Генуї, Флоренції. Леонора вчилася співати у матері, володіла чудовою технікою, але не пішла на сцену опери, свій ліричний талант спрямувала на камерну музику. Прекрасний музикант, вона мала блискучий розум, пробувала себе в політиці.

Леонора захоплювала не лише майстерністю музиканта, в якій майже затьмарила матір, але своєю освітою і вишуканими манерами. Бароні була оспівана такими поетами як Фульвіо Тесті\Fulvio Testi і Франческо Браччоліні\Francesco Bracciolini, який писав вірші до неї, як це робили дворяни – Аннібале Бентівольо\Annibale Bentivoglio, а потім кардинал папи Климента IX. Ці вірші були зібрані і опубліковані в "Поетичні оплески на славу пані Леонори Бароні\Applausi poetici alle glorie della Signora Leonora Baroni" 1639 і перевидані 1641. Видатний англійський поет Джон Мілтон\John Milton пізніше присвятив їй ряд епіграм "Леонорі Риму співаю\Ad Leonoram Romae canentem". У 1633 Бароні приїхала з матір'ю у Рим, співала в салонах Палацо Барберіні.

У 1640 вона вийшла заміж за Джуліо Кастеллані\Giulio Cesare Castellani, особистого секретаря кардинала Франческо Барберіні. 1644 Лаура переїхала у Францію до двору Анни Австрійської, але в квітні 1645 повернулася до Риму, де була камерною співачкою. Очевидно, в Парижі їй не було добре, можливо, її італійський стиль співу, віртуозний і орнаментований був чужим тут: придворні, звиклі до традиційного вишуканого французького стилю, знайшли грубими її інтерпретації. Бароні повернулася до Риму і продовжувала співати камерну музику. Але її візит допоміг у Парижі розвинути смак до вокального мистецтва Італії і підготував успіх "Орфея" Л.Россі у 1647. Жодна з композицій Бароні не збереглася, але французький скрипаль Андре Могар\André Mourgars згадуючи її роботи, вихваляв її володіння голосом і розуміння вокалу, а також музикальність виконання.

Оперний співець-кастрат **МаркАнтоніо Паскуаліні**\Marc'Antonio Pasqualini (1614-1691) описаний як "провідне чоловіче сопрано свого

часу". Паскуаліні приєднався до хору Сикстинської капели 1630. З 1632 брав участь у виконанні опер в Палаццо Барберіні і Teatro delle Quattro Fontane. Він отримував велику користь від щедрості своїх покровителів Барберіні, сім'ї папи Урбана VIII, прибічників ранньої опери. Паскуаліні, як вважають, мав гомосексуальні стосунки з кардиналом Антоніо Барберіні. Сучасники не мають сумнівів, що кардинал "справжню пристрасть" більше відчував до голосу співця.

Композитор, гітарист, теорбист **Анджело Мікеле Бартолотті** \Angelo Michele Bartolotti (1615-1696) ймовірно, народився в Болоньї, описує себе як "Болонець \Bolognese" на титульному аркуші першої книги для гітари, "Болонья \Bologna" на титульному аркуші другої. Його кар'єра почалася у Флоренції, де він служив Якопо Сальвіаті \Jacopo Salviati, генерала герцога Джуліано. Бартолотті був серед музикантів, запрошених на поч. 1650х до двору королеви Швеції Крістіни, яка жила в Римі, 1658 вона виїхала до Парижа, і мабуть, Бартолотті поїхав разом з нею. Він жив у Парижі до своєї смерті (після 1682).

Перебуваючи в Італії, він опублікував 2 колекції гітарної музики: Libro primo di chitarra spagnola (Florence 1640) і Secondo libro di chitarra (Rome 1655). І містить цикл пасакалій \passacaglias у всіх тональностях мажору і мінору, комбінуючи battute і pizzicato, під впливом ранніх гітаристів – Дж.П.Фоскаріні \Giovanni Paolo Foscari (1600-47); а також ciacciona, follia і 6 сюїт, кожна включає Allemanda, Corente і Sarabanda. II – французького стилю, а ще 3 п'єси лишилися в рукописах.

Творчість Бартолотті включає найретельніші комбінації (з точною вказівкою стилів гри, прикрас ітд.) передових прийомів гітарної гри. У Франції його хвалили як теорбіста: нідерландський поет, композитор, науковець Ренесансу К.Гюйгенс \Constantin Huygens і французький священик, письменник, композитор Рене Уврар \René Ouvrard.

Праця Бартолотті "Трактат про теорбу з басо-континуо \Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse-continuë Bologna \ \Стіл, щоб легко навчитися грати на теорбі з басо-континуум" (1669) – робота, що є одним з кращих джерел ХУІст. з питань гри на теорбі.

Композитор, скрипаль, органіст **Карло Капролі** \Carlo Caproli (1615-1692) був одним з кращих авторів кантат, Карло Капролі часто називали "Carluccio Del Violino". Капролі народився в Римі, його батько продавав овочі. Перші відомості про Карло – 1636, коли його найняли як Carlo Del Violino для сім'ї Барберіні. У нього були посади 1638-43 як maestro di cappella і керівника свят у церкві SGirolamo degli Schiavoni. 1643-5 працював II органістом в Collegio Germanico Риму під орудою Карісімі і писав кантати. З 1647 Капролі – камерний музикант кардинала К.Памфілі \Camillo Pamphili, племінника Папи Іннокентія X. Капролі був скрипалем в церкві San Luigi dei Francesi 1649-70, а також виконував музичні функції в різних установах Риму. 1653 він разом з дружиною поїхав у Париж, де кардинал Мазаріні доручив написати на лібрето Ф.Буті \Francesco Buti оперу "Весілля Пелея і Фетіди \Le nozze di Peleo e di Theti" (музика втрачена), яка успішно витримала 9 спектаклів в театрі Пті Бурбон \Théâtre du Petit Bourbon; останні дві постановки відкриті для публіки. Це був великий успіх, зумовленим здебільшого балетами між діями. Капролі отримав від короля звання maître de la

musique du cabinet du Roy з усіма привілеями, що свідчить про його можливе керування виставами. 15річний король Луї XIV особисто брав участь (не менше 6 виходів) в балетах (!) кожної сцени опери.

Повернувшись до Риму 1655, Капролі знов організував музику фестивалю San Girolamo. Він вважався одним з кращих скрипалів і мав багато посад maestri di cappella для виконання музики "на випадок": SLuigi dei Francesi і SMaria Maggiore. 1665 він призначений керівником інструментів Congregazione dei Musicisti di Roma (згодом Accademia di Santa Cecilia), часто сам грав на святах СЧечилії. 1667 Капролі створює кантату на вірші Дж.Лотті\Giovanni Lotti для Барберіні. Він писав численні сольні і ансамблеві кантати та ораторії.

Карло Капролі – значний композитор римської кантати ХУІІст., яка складається з багатьох музичних форм, починаючи від "короткої пісеньки", п'єси для голосу або ансамблю чіткої певної форми – свого роду комбінації речитативу, арії і аріозо. Арії з кількох частин – довші, вільної форми, складають велику частину творів Капролі. Вокальні соло виразні в ліриці, а дуети переважно короткі, де голоси часто рухаються паралельними терціями чи секстами гарними мелодичними лініями.

Одним з найбільших гітаристів-віртуозів Бароко вважається **Франческо Корбетта**\Francesco Corbetta, фр. Francisque Corbette (1615-1681) композитор, гітарист, педагог родом з Павії. Він працював вчителем у Болоньї, де знаний гітарист ХVІІст. Дж.Б.Граната\Giovanni Battista Granata (1621-87), мабуть, був його учнем. Потім Корбетта при дворі герцога Мантуї Карло займав різні посади, проте йому часто надавали відпустку для поїздок за кордон. В Іспанії він вразив двір Мадрида віртуозністю, імовірно, також був в Австрії і Німеччині. В іспанських Нідерландах він присвятив ІV книгу "Varii scherzi di sonate" губернатору ерцгерцогу Леопольду Вільгельму. Корбетта був в Парижі в 1650х, де взяв участь в балеті Ж.Б.Люлі. Він привернув увагу короля Англії Карла II у вигнанні, і супроводжував його на реставрацію до Лондона. Живучи в Англії, Корбетта доповнив свій дохід музиканта діяльністю професійного азартного гравця, зокрема, керуючи грою "L'accia di Catalonia", схожою на рулетку. У 1670 герцогиня Орлеанська молода Анна Генрієтта, дружина брата Roy Soleil і сестра короля Карла II трагічно загинула, мабуть від отрути, її любили при французькому дворі, і Корбетта написав "Пам'ятник\Tombeau\Commemorateher" "Tombeau Madame d'Orléans", що є видатним твором, "захопившим публіку благоговінням, силою і красою". Також Корбетта був гітарним вчителем Анни, принцеси, потім королеви Великої Британії. Останні 20 років Корбетта ділив між Лондоном і Парижем, де помер 1681.

Існують 5 збірок гітарних творів Корбетти, 2 інші втрачені. У I міститься легка танцювальна музика, а пізні – з великою майстерністю поєднують легкі та складні фактури. Остання книга "Королівська Гітара\La Guitarre Royale" повертається до простішого стилю. I і II написані в італійській традиції, 3 пізніші – у французькому стилі. Сюди ж входить важлива інформація, як грати на гітарі continuo. Багато музики, що приписується йому, збереглося в рукописах.

Корбетта – найзначніший гітарний автор: іспанський гітарист, священник Г.Санс\Gaspar Sanz або Francisco Bartolomé Sanz Celma (1640-1710) називав його "найбільший з усіх\el mejor de todos".

Корбетта відомий педагог, його учні: Робер де Візе\Robert de Visée, Дж.Граната\Giovanni Battista Granata, Ремі Медар\Rémy Médard.

Композитор **Мауріціо Каццаті**\Maurizio Cazzati (1616-1678), засновник Болонської школи музики, народився в Луцарі\Luzzara герцогства Мантуя. Висвячений на священника, успішний музичний керівник в містах: Мантуя, Боццоло, Феррара, Бергамо. Він так добре працював, що 1657 був запрошений на посаду maestro di cappella в SPetronio Болоньї. Після призначення зробив радикальні реформи, які принесли ворожість музичної спільноти, і привели до конфліктів з членами капели. Його критикують Лоренцо Перті\Lorenzo Pertì, дядько Джакомо Антоніо Перті, і Дж.Арресті\Giulio Cesare Arresti, які ставлять під сумнів його здатність бути маестро. Можливо, вони заздрили його посту, як Каццаті скаже пізніше. Стосунки з музикантами були, мабуть важкі, оскільки його не запросили 1666 в Academia Filharmonica. Він полемізував з органістом Арресті про передбачувані помилки того Куріє в Missa primi toni Op.17. Суперечки розжарилися, і музиканти відмовилися видавати Каццаті; зрештою Каццаті сам заснував власне видавництво. Суперечка не вщухала, і 1671 Каццаті покинув пост SPetronio, але залишився при дворі Гонзага в Мантуї, де був maestro di cappella і камерним музикантом герцогині. Він помер у Мантуї 1677.

Його видатний учень – широко відомий композитор-скрипаль Джованні Баттіста Віталі\Giovanni Battista Vitali (1632-1692).

Працюючи maestro di capella собору SPetronio Болоньї, Каццаті підняв інструментальну музику капели на високий рівень, зокрема, у Sonata da chiesa встановив темп повільно-швидко. Консервативний Каццаті створив найбільшу школу скрипкової музики у трьох центрах: Модені, Венеції, Болоньї. Диференційовані рухи його канцон менш виразні, ніж у його венеційських сучасників, хоча його теми – довші і характерніші, ніж у традиційній канцоні; він використовував контрапунктичні текстури, особливо в перших частинах.

Лише частина його величезної спадщини (66 друкарських томів) – інструментальні твори – сьогодні вважається важливою і впливовою. Вражають його сонати для труби і струнних; ор.35 містить I відому сонату для труби. Він опублікував багато інструментальної музики, що широко звучала в Європі (Англія). Майже невідомий сьогодні, він за життя користувався популярністю і шаною. Його твори: ораторії, опери, кантати, церковні твори, канцонети. інструментальні п'єси.

Співачка-композиторка **Барбара Строцці**\Barbara Strozzi також Барбара Валле\Barbara Valle (1619-1677), відома інтелектуалка Венеції ХУІІст., одна з найважливіших і найактивніших жінок-композиторок початку європейської класичної музики. Прийомна чи позашлюбна дочка поета Джуліо Строцці Барбара народилася у Венеції, її мати була Ізабелла Garzoni, служниця у домі Строцці, однієї з могутніх сімей Флоренції. Строцці переїхав у Венецію, став меценатом і впливовим митцем, створюючи вірші, п'єси, тексти музичних творів. Строцці – член Академії невідомих\Accademia degli Incogniti, однієї з академій

Європи, престижної та інтелектуальної, що мала велику політичну і суспільну силу в республіці Венеція та за її межами. Джуліо Строцці призначив Барбару своїм потенційним спадкоємцем у заповіті 1628, він брав активну участь в її музичній кар'єрі. Остання воля Джуліо у 1650 дала їй офіційне ім'я, заявою, що він удочерив Барбару; такі історії були тоді поширені, щоб замаскувати позашлюбних дітей.

Мало відомо про музичну освіту Барбари, вона згадує Ф.Каваллі \Pietro Francesco Cavalli як свого учителя в присвяченні однієї з опублікованих робіт. Цей факт вказує на стан Строцці: Каваллі був найкращим композитором міста, maestro di capella СМарко, а Джуліо Строцці створив у Венеції академію, аналогічну флорентійській Камераті. В такій вишуканій, музично впливовій атмосфері росла Барбара. Вона згадана 1634 як співачка на концерті у будинку Строцці. Вже 1635 Ніколо Фонтеї \Nicolò Fontei написав цикл "Дива поетичні \Bizzarrie poetiche", натхненні співом Барбари. Музика мала такий успіх, що Фонтеї зразу створив II книгу, знову для Барбари, посилаючись на "найвіртуознішу співачку \la virtuosissima cantatrice".

У 1637 Джуліо Строцці створив нову академію – одноступів – Accademia degli Unisoni, дочірню компанію Incogniti, яка також приймала музикантів у привілейоване суспільне коло. Академія була на зразок дискусійного клубу з музичними виступами Барбари, хазяйки церемонії, задаючи тему вечора, з аргументами інших членів. Унісоні \Unisoni стала основним майданчиком для Барбари, забезпечуючи виступи співачки, а також напівпублічні виконання власних творів. Тоді ж Барбара (18 років) взяла прізвище батька – Строцці, зберігаючи його до самої смерті. Строцці були добре відомі членам академії Unisoni; книги Джуліо виходили з присвяченням Барбарі.

Професія композитора у той час була надзвичайно рідкісною серед жінок. Строцці мала попередників – Франческу Каччіні, але чоловіки-композитори, що відвідували Венецію, реагували здивовано, коли почули про композиторство Барбари. Професія співачки більш поширена, але жіночі ролі опер досі співали чоловіки-контртенори (фальцет). Строцці та інші жінки-виконавиці прославилися музичними здібностями, проте, спів не вважався справою респектабельних жінок.

Діяльність Строцці в Академії надихнула деяких спостерігачів пов'язати музикування з сексуальною розбещеністю. Анонімна брошура суперника Академії є частиною серії нападів на Unisoni, щоб кинути тінь на цнотливість Барбари: "це хороша річ поширювати квіти (Строцці, мабуть роздавала учасникам квіти) після того, як вже здали свої плоди" (цитата Елен Розанд в Журналі Американського товариства музикознавців [-Rosand, Ellen (1978). "Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice": The Composer's Voice". Journal of the American Musicological Society. 31 (2): 241–281. doi:10.2307/830997. ISSN 0003-0139]. Автор припустив, що єдина причина, чому Строцці не вагітніла, – вона проводила час переважно з кастратами – співаками, які кастровані для збереження високого голосу. Значення таких зауважень обговорювалося серед музичних істориків. За Розанд, вони могли б казати, що Строцці – куртизанка або повія високого класу. Картина, де Строцці тримає струнний інструмент і, здавалося, чекає ще одного музиканта, щоб приєднатися

до неї, – могла б підтримати таку інтерпретацію. Але Розанд відмічає, що тон коментарів був характерно захопленим творами академіка, а часте обговорення сексуальних питань чинить опір впливу церкви, венеційського духовенства. Ця думка мала підтримку подальших досліджень сімейного життя Строцці, яка ніколи не була у шлюбі, але знаходилася у довгострокових стосунках з Джованні Паоло Відманом \Vidman, другом Джуліо Строцці, у них було четверо дітей, і Відман дав їм релігійну освіту: дві дочки Строцці увійшли до монастирів, один син став ченцем. Той факт, що Строцці і Відман не були одружені, має другорядне значення; заможні венеційці не вважали брак необхідним.

Строцці опублікувала 8 книг, позначені як ор.1 – ор.8, що свідчить про те, що її музика була добре сприйнята, незвичайна збереженість робіт припускає, що до них ставилися з великою повагою. 1644 вийшла її "Перша книга мадригалів \Il Primo Libro de madrigali". Протягом 1644-64 видала 8 музичних збірок, з яких одна втрачена. Після I тому мадригалів її збірки склалися переважно з арії, кантат та аріет. Арії – короткі строфічні твори (кожна строфа на одну і ту ж музику); кантати – переважно довші, де музика змінюється відповідно словесного змісту, який коливався від мови (речитатив) до мелодії аріозо як проміжної стадії. Пристрасну або пафосну поезію вважали речитативом, тоді як музику танцювальних ритмів використовували для поезії світлого характеру. Більшість поезій зосереджені на темі кохання, у манері, що цінує дотепність, еротичність, віртуозність мови. Колекція духовних мотетів "Sacri musicali affetti" пов'язана з поняттям християнського кохання \caritas, що церкву має як доброзичливу матір; твори пов'язані із практикою поклоніння, присвячені Анні Медічі, ерцгерцогині Інсбрук. Строцці писала переважно для сопрано соло, особистого користування, інструменти застосовує для супроводу голосу: 2 мелодійні і basso continuo. Переважання інструментального супроводу для одного або кількох солістів – порівняно нове віяння, тому термінологія класифікації творів розпливчаста. Строцці писала твори і називала їх "кантати, арії, аріети, мотети, мадригали". Ці слова означають різні речі в різні часи, але мадригали написані більше, ніж для одного голосу. Існує 1 том піснеспівів "Sacri musicali affetti" ор.5: релігійні твори для голосу-соло; а кантати, арії, аріети – виразні сольні п'єси в новому оперному стилі.

До Строцці написано мало кантат, і її значення як одного з творців жанру є важливим. Авторами текстів її робіт, за винятком батька, були письменники, т.зв. "марініст-традиції", що відповідає естетиці поета Дж.Маріно \Giambattista Marino (1569-1655): романтичні вірші з ускладненими поняттями. Композиції свідчать, що вона знайома із звичними засобами стилістики, що мають схожість з ранньою оперою.

Строцці була успішним композитором: написала бл.125 творів, деякі великі. Аспекти стилю призначені для показу вокальної техніки з максимальною вигодою, вона писала захоплюючі, складні мелодії, які, проте лежали в природному діапазоні голосу співачки, уникали сухих речитативів. Тім Картер в огляді компакт-диску старовинної музики високо оцінив її "вклад в цілий ряд стилів і жанрів розробки у стилі Бароко, що почався музикою virtuosissima вокалістка"

[--Old First Concerts, Ensemble Draca performs Amante Fedele, August 12,2018.(2018)]  
[-WWFM radio broadcast, Brooklyn Baroque Presents Barbara Strozzi and Her World (2018)]

Композиторка **Ізабелла Леонарда** \Isabella Leonarda (1620-1704) з багатой відомой родини Новара \Novara, батько Ізабелли мав титул графа, був доктором права. У 16 років вона поступила в Колегію Сурсули \Collegio di Sant'Orsola, обитель урсулінок рідного міста, де залишалася до кінця життя. Ізабелла тут навчалася музики у maestro di capella собору Новара \Novara Cathedral Гаспаро Казати \Gasparo Casati (1610-41). Вона 1686 стала ігуменею, була капельмейстером монастиря; обіймала різні посади в Sant'Orsola: Madre (1676), superiora (1686), vicaria Madre (1693), consigliera (1700), значення назв неясне. Ізабелла Леонарда померла в своєму монастирі, де і похована.

Багаточисельні композиції, які Леонарда створила в монастирі, роблять її однією з найпродуктивніших жінок-композиторів свого часу. Автор більше 120 мотетів, 18 духовних концертів, 17 мес, 12 сонат, 11 псалмів, видано 1665-1700 в Мілані і Болоньї. Леонарді приписують бл. 200 творів, хоча їх поява була після 1670 (друковані діалоги Г.Казати). Вона писала музику для соло і continuo, хору та струнних; створила кілька церковних сольних пісень з текстами народною мовою. Її соната da chiesa op.16 – I інструментальна соната, опублікована жінкою. Сонати з I по XI призначені для 2х скрипок, віоли та органу. Сонати 1, 3, 4, 7 і 8 є "узгодженими сонатами": кожен з трьох інструментів має хоч один сольний уривок. Твори мають подвійну присвяту – одну Діві Марії, іншу – людині високої посади ( для підтримки монастиря).

На початку ХУІІст. в італійській музиці існує різниця між prima pratica і seconda pratica. Освіта у стилі prima pratica не була широко доступною для жінок, однак Леонарда знає формальний контрапункт і використовує його у багатьох своїх творах. Хитромудре використання гармонії – приклад культивування в Sant'Orsola поліфонії, як робили інші композиторки-черниці у монастирях. Стиль створив сприятливу атмосферу творчості, дозволив легку вільну імпровізацію, музичні оздоблення та орнаменти. Сонати Леонарди незвичайні за своєю формальною структурою. Прийнято вважати, що А.Кореллі встановив "стандартну" форму сонати da chiesa – 4 частини: повільно-швидко-повільно-швидко. Сонати Леонарди варіюються від 4х (сонати VI і IX) до 13 частин (IV соната), XII соната – з її найвідоміших, лише сольна, на 7 частин, 2 повільні рухи, речитатив, імпровізовані прикраси.

Схоже, що Ізабеллі було 50 років, перш ніж вона почала регулярно видавати твори, що знані сьогодні. Ізабелла Леонарда не була відома співачка і музикант, небагато відомо про її участь в заходах. Це не зменшує її славу однією з найплідніших чернечих композиторок Бароко.

"Найзнаменитіший італійський музикант свого покоління" **Антоніо Честі** \Pietro Marc'Antonio Cesti (1623-1669) знаний оперний композитор ХУІІст. Від народження П'єтро Честі, прийняв ім'я Антоніо, коли вступив до ордену францисканців. Народився в Ареццо \Arezzo, починав хлопчиком хору в соборі Ареццо, і хоча деталі його музичної освіти невідомі, імовірно, що він вчився у А.Аббатіні \Antonio Maria Abbatini (1595-1679) і мабуть, у Каріссімі \Giacomo Carissimi (1605-



1674) і Россі\Luigi Rossi (1597-1653). Він вступив у францисканський монастир Вольтерри\Volterra 1637, був органістом собору 1643 і 1645 затверджений maestro di cappella семінарії і кафедрального собору. Честі навчався у Римі, переїхав до Венеції, де його першу відому оперу "Оронтея" поставили 1649. Він став maestro di cappella ерцгерцога Фердинанда Австрійського в Інсбруку 1652. Честі поєднував цю посаду з членством у Папському хорі. 1666-69 він – віце-капельмейстер при дворі імператора у Відні. Його покровителями стала сім'я Медічі. Через них Честі знайомиться з літературною групою Accademia dei Pergossi, члени якої писали тексти його кантат і оперні лібрето. Честі побудував кар'єру як світський композитор і співець. Він призначений у собор 1649, але виник конфлікт між його чернецтвом і підвищенням матеріального успіху поза Церквою, а також через роман з заміжною співачкою Анною Марією Сарделлі. Визначний поет Сальватор Роза \Salvator Rosa (1615-1673), член Pergossi, писав: "завжди відбувається так з тими, хто поводить ні ченцем, ні мирянином", та саме він писав лібрето кантат Честі. Генерал францисканців докоряв монастирю за видачу Честі дозволів на "ганебне і нерегулярне життя". Той, не злякавшись, написав ще 2 популярних опери для Венеції", покинув монастир і прийняв пост у ерцгерцога Фердинанда Карла в Інсбруку. Він їздив до Італії (співцем), але залишався на цій посаді до 1657.

Згодом він переїхав до Риму, мабуть налагодити стосунки з папою, щоб звільнитися від обітниць. Честі, прекрасний тенор, який часто виконує головні ролі в операх, співав для понтифіка 4 рази, і був звільнений від своїх обітниць у березні 1659: він залишився світським священиком, приєднаним до Папського хору. 1661 папа дарував йому відпустку для подорожі у Флоренцію на весільні свята герцога Козімо III Медічі і французької принцеси Маргарити Луїзи Орлеанської. Звідти він поїхав прямо в Інсбрук до Фердинанда Карла, а розгніваний папа пригрозив відлучити його. Але Честі продовжив подальші успіхи в опері і навіть був нагороджений від ерцгерцога абатством. Коли 1665 прийшов новий герцог, Честі переїхав з ним до Відня, де було більше можливостей для його опер. Він помер 1669, і деякі джерела вказують, що смерть була раптовою, що він, можливо, був отруєний.

Честі відомий перш за все як композитор опер. Найзнаменитіші з них "La Dori" і "Oronthea". Опера "Il Pomo d'oro\Golden Apple" написана для весілля імператора Леопольда, набагато складніша, ніж венеційські – 67 сцен, 48 персонажів, 24 дії, деякі дуже складні з багаточисельними хорами, надзвичайно великий оркестр, різні механічні засоби, щоб змалювати богів, які сходять з неба (Бог із машини\Deus Ex Machina), морські битви, бурі. В опері є балети і хори, оркестр включає труби, тромбони, корнети, лютні та царський орган, струнні та клавесини. "Oronthea" за 30 років поставлена 17 разів, найчастіше виконувана опера Європи. Протягом ХУІІст. опери Честі ставили в Італії та інших країнах. Найрозкішніша "Золоте яблуко\Il pomo d'oro" – шедевр, "La Dori" і найпопулярніша "Oronthea" з'являються в сучасних виданнях. Кажуть, що він написав близько 100 опер, але збереглися лише 15.

Церква Христа в Оксфорді\Christ Church, Oxford (Англія) володіє важливою рукописною колекцією: 18 світських і 3 церковних кантати

Честі. Є кантати в інших місцях. Його кантати та церковні п'єси мають вплив консервативної, контрапунктичної Римської школи; опери – більш прогресивні, венеційської школи. У рочисті та ліричні вокальні рядки кантат відображають стиль *bel canto*, який він зумів перенести з кантати в оперу. У гармонічній мові та перевагах арій співаків на відміну від речитативу, він передвістив оперний розвиток XVIIIст. Честі писав камерні кантати і камерні опери, його відрізняє чистий і ніжний стиль, відповідний камерній музиці. Він писав у *bel canto style* XVIIIст., і його твори – під сильним впливом професійного співця.

Композитор, органіст, скрипаль **Якопо Мелані** \Jacopo Melani (1623-1676) народився і помер в Пістойї \Pistoia, брат композитора Алессандро Мелані \Alessandro Melani і співака Атто Мелані \Atto Melani. Він служив в соборі Пістойї органістом, а потім *maestro di capella*, 1667 переїхав в Рим. Він – провідний композитор комічних опер XVIIIст. З його 10 опер найуспішніша – "Il Girello", сатирична опера (1668 Рим), з якої почалося відродження римської опери. Більшість інших написані для Флоренції. Усі 6 братів Мелані були музикантами. Найбільш помітний – Атто Мелані, альт-кастрат, який співав в операх Парижу і Риму, був композитор, дипломат і політик.

Відомий оперний співак-кастрато **Атто Мелані** \Atto Melani (1626-1714) також працював дипломатом та шпигуном. Атто народився у Пістойї, третій із семи синів місцевого дзвонаря. У дитинстві його кастрували для кар'єри співака, ще троє братів та двоє кузенів також стали кастратами. Його брати Алессандро Мелані та Якопо Мелані були відомими музикантами. Мелані швидко прославився, його відома роль на сцені – роль Орфея в опері Луїджі Россі (1647). Слава перенесла Мелані до Франції, двору Людовика XIV, як ефектний подарунок від герцогів Медічі. Королева Анна і кардинал Мазаріні познайомили його з шпигунством і політикою, де Мелані швидко засяяв, як у музиці; він під прикриттям співу міг пересуватися європейськими державами. Атто користувався концертами в різних містах, щоб надсилати повідомлення та секрети. Коли в 1649 спалахнула Фронда, Мелані втік з Парижа і повернутися до Італії (Флоренція, Мантуя, Модена), пізніше Інсбрук та Регенсбург. 1657 Мазаріні відправив його до Баварії переконати курфюрста Фердинанда стати кандидатом на Імператора Священної Римської імперії. Смерть Мазаріні змінила долю Мелані, він виїхав з Франції до Риму, був 15 років на службі кардинала Джуліо Роспільйозі \Giulio Rospigliosi, майбутнього Папи Клементя \Pope Clement IX. Також Мелані підтримував листування більше 40 років з Марією Манчіні (племінницею Мазаріні, коханкою Луї XIV).

У 1668 р. Мелані востаннє публічно співав у Палаццо Колонна \Palazzo Colonna, і відтоді присвятив себе виключно політиці та дипломатії, написав кілька книг про Рим, консультував короля Луї XIV, посередничав між німецькими князями та італійськими державами. Він помер 88 років в Парижі. Активи у заповіті значні: крім багатих будівель в Італії та Франції, він також залишив велику бібліотеку.

Про засновника неаполітанської оперної школи органіста і педагога **Франческо Провенцале** \Francesco Provenzale (1624-1704) до 1658 практично немає записів, хоча відомо, що він вчився у Неаполі,

в консерваторії della Pietà dei Turchini, навчався на органі у Дж.М. Сабіно\Giovanni Maria Sabino (1588-1649), директора консерваторії і органіста церкви Саннунціата Неаполя. І опера Провенцале 1653 – "Кір\Il Ciro". Пізніше він присвятив себе педагогіці: 1663 викладав у консерваторії СМарія Лорето\Il Conservatorio di Santa Maria di Loreto, що під його орудою 1664-75 досягла значних успіхів, у ній викладали maestris – Гаєтано Венеціано\Gaetano Veneziano, Нікола Асербо\Nicola Acerbo, Джуліано Перуджіні\Giuliano Perugini, П'єтро Бартілотті\Pietro Bartilotti, що слідували його курсом. Це була найпопулярніша і найбільша школа тоді в Неаполі; кожні 10 років вона приймала понад 1500 студентів. 1673-1701 Провенцале очолював консерваторію П'єта Туркіні\della Pietà dei Turchini, де його учнями були Нікола Фаго\Nicola Fago, Леонардо Лео\Leonardo Leo, Доменіко Сарро\Domenico Natale Sarro, Алссандро Скарлатті\Pietro Alessandro Gaspare Scarlatti.

Вплив на музичний стиль Провенцале мали автори венеційської школи: К.Монтеверді і Ф.Кавалі; Провенцале, розвиваючи їх ідеї і досягнення, створив нову, неаполітанську оперну школу, яку очолив незабаром його учень, А.Скарлатті. "Teseo" Провенцале поставлений 1654 в Неаполі, його твори часто виконувалися в місті. З ростом його репутації піднялися статки, зросла кількість студентів. Він служив maestro у численних установах, але керівна посада головного маестро ухилилася від нього. 1704, коли його звільнили через вік, він стає заступником А.Скарлатті і нарешті – головним маестро Королівській капели, але це було вже за кілька днів до смерті. Посаду успадкував його зірковий учень Гаєтано Венеціано\Gaetano Veneziano(1656-1716).

Збережені твори Провенцале – лише невелика частина того, що він написав: опери, церковна мелодрама "Поранена голубка\La colomba ferita" (найкращий твір про СвРозалію) та численні духовні твори. Якість італійського вокалу, що висловлює сум і біль, ніде не буде кращою, ніж у його довгих мелодичних лініях і виразних хроматичних гармоніях арії "Дай мені вмерти\Laschiatemi Morir", з опери "Раба його дружини\Il schiavo di sua moglie".

У житті Прованцале зосередив свою енергію на педагогіці, але його місце в історії – як І композитора Неаполітанської оперної школи.

Композитор-органіст **Джованні Легренці**\Giovanni Legrenzi (1626-1690) – один з найвидатніших музикантів Венеції кінця XVIIст., творчість якого дуже вплинула на розвиток музики пізнього Бароко. Легренці народився в Клазоне\Clusone (Бергамо, Венеційська республіка). Батько Джованні Марія Легренці – професійний скрипаль і композитор, брат Марко – талановитий музикант, що виступав з батьком і братом у 1660х, але не згадується в заповіті Легренці, мабуть, помер. Легренці вчився вдома, його майстерність органіста набута в місцевій церкві, що теж можна вважати домашньою освітою. Своє перше призначення органіста Легренці отримав у церкву Santa Maria Maggiore Бергамо, прекрасний храм з видатною музичною історією. Він висвячений на священника 1651 і призначений резидентом капели церкви, продовжуючи брати активну участь у церковній музиці; отримав звання І органіста 1653, коли М.Каззати\Maurizio Cazzati, фундатор болонської школи, призначений тут maestro di cappella.

Перша публікація Легренці, музика для мес і вечерні, з'явилась 1654. Його призначення органістом не було підтверджене в кінці року через невеликий скандал із-за очевидної участі в азартних іграх, та він був відновлений на посаді в лютому 1655. Легренці пішов зі свого поста в Бергамо і в 1656 став *maestro di cappella* в Академії Святого Духу Феррари \ *Accademia dello Spirito Santo di Ferrara*. Академія була не товариством, а братерством мирян, переважно представляла богослужіння з музикою: невелика, але дуже добра музична установа з вражаючими традиціями, що ефективно вирішувала потреби співтовариства аристократів Феррари, з якими Легренці створював стосунки, які вже мав у Бергамо, і що служитимуть йому все життя.

Посада в Академії залишала Легренці доволі часу для інших занять: на поч.1660х він вже опублікував 8 томів, і потрапив до еліти світової опери, отримавши постановки у Венеції 1664. Мало відомо про діяльність Легренці між 1665 і 1670: ситуація значно погіршується руйнуваннями II світової війни. Він закінчив свої зв'язки з Академією Св.Духу і, здається, не мав постійного місця кілька років, хоч і мало вірогідно, що був у скрутному фінансовому становищі. Він їздив у рідний Клузон, і ефективність зборів, а також доходи від публікацій пішли на II видання – величезну колекцію великого об'єму творів для подвійного хору. 1670-6 Легренці у Венеції обійняв посаду вчителя музики в *Santa Maria dei Derelitti (Ospedaletto)*, час від часу виступав, друкував багато музики, особливо ораторій та ін.

У 1676 він був фіналістом на пост *maestro* у СМарко як наступник Ф.Каваллі \ *Pietro Francesco Cavalli (1602-76)*, на 1 голос менше, ніж за співака Н.Монферрато \ *Natale Monferrato (1603-85)*. Тожі ж він став *maestro di coro* в *Ospedale dei Mendicanti*, де залишався до 1682, коли обійшов оперного композитора А.Сарторіо \ *Antonio Sartorio (1630-80)* і став *vice-maestro* на СМарко. Він тоді був, разом з К.Паллавічіно \ *Carlo Pallavicino (1630-1688)*, провідним оперним композитором з 10 виставами за 5 років. Легренці 1685 виграв пост *maestro di cappella* СМарко у Монферрато. Його здоров'я 1687 похитнулося, останні роки він хворів і брав лише частину служби на СМарко, а головні виступи вів його віце-маєстро Дж.Д.Партеніо \ *Gian Domenico Partenio (1650-1710)*. Легренці помер від "Mal di pietra" (коліки, камені) дуже болісні.

Спадщина Легренці вижила після смерті: онучатий племінник Дж.Варічіно \ *Giovanni Varischino* успадкував його ноти і книги та зробив 4 посмертні публікації. Легренці був активним у більшості жанрів, що існували в Італії наприкінці XVIIст.: церковна вокальна музика, опера, ораторія та різноманітні інструментальні твори. Хоча він – найвідоміший як автор інструментальних сонат, але був переважно композитором літургійної музики виразно драматичного характеру. Головну частину його музики для інструментів також треба віднести до цієї категорії, оскільки вона була використана насамперед як заміна літургійним творам на Месі чи Вечірні. Легренці склав 19 опер 1662-85, які були надзвичайно популярні (екстравагантно представлені), але, як і ораторій, збереглося небагато. Його пізня танцювальна музика пов'язана з оперою, хоча є рання збірка ор.4, яка відома б п'єсами, позначеними як *sonate da camera*.

Музика Легренці сьогодні неухильно набирає інтерес, оскільки партитури і транскрипції стають доступнішими. Його п'єси часто включають у концерти: інструментальні сонати, літургійні твори. Значне пошвавлення опер: сучасний німецький диригент і музик-директор Т.Хенгельброк\Thomas Hengelbrock (нар.1958) поставив "Il Giustino" і "La divisione del mondo" на фестивалях в Швецінгені, Ехтернаху, Інсбруцькому старовинної музики; відроджено "La divisione del mondo" у спільній постановці Опери Рейну\Opéra national du Rhein та Опери Лотарингії\Opéra national de Lorraine у 2019.

Композитор, лютніст та гітарист **Леліо Коліста**\Lelio Colista (1629-1680) здобув прекрасну музичну освіту, ймовірно, у Римській семінарії\Seminaro Romano за фінансової підтримки батька, що займав важливий пост в бібліотеці Ватикану. Коліста віртуозно грав на лютні і теорбі і ще кількох інструментах. У 30 років обіймав у Папській капелі високооплачувану посаду хранителя живопису\custode delle pittore. За підтримки кардинала Флавіо Кіджі\Flavio Chigi 1664 Коліста виступав при дворі Людовика XIV у Версалі. Його твори написані в простому і невимогливому стилі, легші, ніж у сучасників. У 1660і він був maestro di cappella титульної церкви Риму СМарчелло в Корсо\San Marcello al Corso. Останні 20 років Коліста – знаний композитор і популярний педагог в Римі. Він писав переважно інструментальну музику, і, хоча опублікував за життя лише частину, був значним вплив на музикантів Риму. Він – учитель гітари Гаспара Санца\Gaspar Sanz. 1675 – член Arciconfraternita delle Sacre Stimatte \архібратства у Римі.

А.Кореллі згадує Колісту у передмові ор.1 як одного з "найбільших професорів музики\più professori musicisti" Риму. Майкл Тілмут\Michael Tilmouth (1930-87), англійський музикознавець ХХст., називає Колісту "безперечно найважливішим з італійських зразків для тріо-сонат Генрі Перселла"... "не лише з точки зору загальної структури, у використанні терміну "канцона", а також у характері та розвитку контрапунктичної і ритмічної модифікації тематичного матеріалу". Перселл пише у 1694, як цінує його контрапунктичні навички. Кореллі і Перселл писали свої тріо-сонати під впливом ранніх сонат da chiesa для 2х скрипок і basso continuo, які Коліста називав "симфонії". Його музика, як правило, захоплювала і покровителів, і публіку. Єзуїтський вчений, математик Афанасій Кірхер\Athanasius Kircher (1602-1680), описав Колісту як "Орфея міста Риму\Romanae urbis Orpheus". Твори Колісти визначає тематичний каталог Антонеллі Д'Овідіо\Antonella D'Ovidio, позначений WK.

Композитор-скрипаль **Джованні Антоніо Пандольфі** [Меаллі]\Giovanni Antonio Pandolfi [Mealli] (1630-1670) народився в Тоскані у Монтепульчано\Montepulciano; хрещений як Доменіко, імена Джованні Антоніо прийняв, вступаючи в релігійні ордени на певних етапах життя. Його батько був слугою адвоката. Вважається, що він навчався музики в Перуджі\Perugia, 1652 переїхав до Інсбрука, а його сонати ор.2 і ор.3 присвячені колегам-музикантам. Пандольфі покинув Інсбрук 1662 і зайняв посаду в Мессіні\Messina. Мало що відомо про нього, крім згадок у літописах двору ерцгерцога Карла Фердинанда Габсбурга в Інсбруку, де Пандольфі працював при дворі. Збереглися 2 збірки сонат для скрипки та клавесина ор.3 і ор.4, опубліковані 1660,

тріо-сонати (Sonate Cioè Balletti), опубліковані 1669 – в Міському музеї Болоньї\Civic Museum di Bologna. Сучасний скрипаль і диригент Ендрю Манзе\Andrew Manze (нар. 1965) вважає, що ці сонати можуть бути твором іншого композитора з подібною назвою, хоча історик музики Девід Маккормік\David McCormick [--McCormick, David (2011). In Search of the Real Pandolfi: A Musical Journey between Innsbruck and Messina (MA Thesis). Case Western Reserve University. Retrieved 25 November 2020] виступає за спільне авторство, він вказує, що Пандольфі є на титулі сонат 1669 (хоч без прізвища Меаллі) як музиканта Мессіни, а сонати 1669 названі на честь музикантів при дворі: один з них – кастрат Дж.Маркетт\castrato Giovanni Marquett. Скрипаль барокової музики Енріко Гатті\Enrico Gatti (нар.1955) повідомляє, що Пандольфі убив колегу в Мессіні під час сварки в церкві: "Пандольфі вбив Маркетта в Мессіні взимку 1675 після політичних суперечок у Дуомо\Duomo. Пандольфі описується в хроніці як "священик", а Маркетт як "нахабний мирянин і євнух". Після чого Пандольфі втік спочатку до Франції, а потім до Іспанії, де працював у Королівській Капелі. Він відвідав Рим 1679. Відомо, що 1682 він мешкав у Мадриді в сім'ї папського нунція Саво Мелліні\Savo Mellini. Після 1687 згадок про нього немає. З його творів збереглися лише дві колекції ор.3 і ор.4 сонат для скрипки і клавесина.

Композитор органіст **Карло Паллавічіно**\Carlo Pallavicino (1630-1688) народився в Сало\Salò, Брешия. Нічого не відомо про музичну освіту. Перша посада 1665 – органіст церкви САНтоніо Падуї\Sant' Antonio di Padova, і театр San Moisè Венеції поставив кілька його опер. З 1666 по 1673 працював при дворі у Дрездені; 1674-1685 в Ospedale degli Incurabili, консерваторії Венеції. 1687 бере участь у Венеції в концерті концертмейстера Г.Г.Бакстрога\Georg Gottfried Backstroh. Пізніше у Дрездені служив у курфюрста Саксонії Іоанна Георга II: 1672 – віце-капельмейстер, а по смерті Г.Шютца – капельмейстер. 1673 повернувся у Падую органістом САНтоніо, далі поїхав у Венецію і до 1685 працював maestro di coro консерваторії Ospedale degli Incurabili.

Паллавічіно пише у Венеції: 1678 музична драма "Vespasiano" для театру SGiovanni Grisostomo\ \Іоанна Златоуста, 7 сезонів писав твори і для SSGiovanni e Paolo. 1679 пише оперу для приватного театру Падуї – Piazzola sul Brenta. 1685 місто відвідує Іоанн Георг Саксонський, син його першого працедавця, і пропонує Паллавічіно посаду змінного керівника камерної та театральної музики\camerae ac teatralis musicae graefectus довічно при дворі Саксонії. Паллавічіно погодився і жив у Дрездені до смерті, лише 1687 їздив до Венеції. Карло Паллавічіно – батько лібретиста Стефано Бенедетто\Stefano Benedetto Pallavicino і композитора Вінченцо, відомого як Вінсент Паллавічіні.

Паллавічіно – представник середнього і пізнього венеційського Бароко, що визначене зменшенням експресії і посиленням схематизму. Його композиції відрізняються приємною елегантністю мелодизму, часто живлять енергією тонів і ритмів. Разом з сучасниками Легренці\Giovanni Legrenzi і Сарторіо\Antonio Sartorio, він створив стиль на бажання публіки слухати мелодично і гармонічно захоплюючі твори. Їх роботи мають загальні риси: арії з двох строф, обмеження на

речитативи, які безперервно підтримують більшість мелодій; постійні ритми і мотиви; однакова структура вокалу і акомпанементу.

Композитор-інструменталіст **Джованні Баттіста Віталі** \ Giovanni Battista Vitali (1632-1692) народився у Болоньї \ Bologna і провів все життя в регіоні Емілія \ Emilia; 1674 переїхав у Модену \ Modena. Його вчителем в ранні роки був, можливо, М.Каззаті \ Maurizio Cazzati (1616-78), maestro di cappella базіліки СПетроніо \ San Petronio, головного собору Болоньї. Ім'я Віталі з'являється 1658 у документах оркестру San Petronio, в списку "Violoni da Brazzo" \ "віолончель" на якій він грав. У 1673 він стає maestro di cappella у Братерстві Розаріо \ Confraternità del Rosario Болоньї. Його I публікація op.1 (1666), наголошує, що він – член Accademia dei Filaschisi, музичний заклад, що існував 1633-66, коли більшість членів приєдналися до Академії Filarmonica. Віталі ніколи не досягав вищої посади в Болоньї, ніж ця. Він не був органістом – на відміну від більшості Maestri di cappella Болоньї в XVII-XVIIIст., тому навряд чи, йому б запропонували роботу maestro di cappella в San Petronio, найважливішу і найпрестижнішу музичну посаду Болоньї.

У 1674 Віталі отримав посаду одного з двох vice-maestri di cappella при дворі д'Есте в Модені. На відміну від Модени Болонья є частиною Папської держави, з сильним впливом церкви (у ХУІІст. – бл.150 релігійних установ). Музику в Модені підтримував герцог Франческо ІІ, у якого Віталі знайомиться з більшою різноманітністю музичних стилів і жанрів, ніж в Болоньї, і протягом 1680-5 Віталі опублікував 6 збірок творів. Він 1684 призначений maestro di cappella, змінивши на посту органіста А.Джанеттіні \ Antonio Giannettini (1648-1721). Останні публікації: "Музичні хитрощі \ Artifici musicali" op.13 (1689) і посмертна Sonate da camera op.14 (1692), не згадують про офіційну посаду Віталі, що він підтримував зв'язки з двором сім'ї д'Есте.

Музичне життя Болоньї дуже розширилося за рахунок існування академій. Академія Флоріді \ Accademia dei Floridi заснована 1615 А.Банкієрі \ Adriano Banchieri у монастирі СМікеле в Боско \ il monastero di San Michele in Bosco для розвитку музичної діяльності – навчання теорії та вдосконалення практики; 1622 вона була перетворена в Академію Філомози \ Accademia dei Filomusi в будинку Дж.Джакоббі \ Girolamo Giacobbi. Академія Філаскізі \ Accademia dei Filaschisi 1633 створена Бетраккі \ Francesco Bertacchi і Брунетті \ Domenico Brunetti, діяла до 1666, коли болонський академічний досвід зійшовся у Філармонічну Академію \ Accademia Filarmonica. Перші члени її мали попередньо пройти серйозний іспит, збирались двічі на тиждень для спільного музикування (esercizi), у четверг прослухували нові музичні твори (conference), раз на місяць проходили офіційні публічні вистави. Спочатку академію складали 3 секції: композиторів, музикантів і співаків. Метою академії було об'єднати кращих музикантів Європи, згідно девізу графа Каррати \ Vincenzo Maria Carratha: "Unitate melos" \ "Єднає мелос". Віталі пише на титульному аркуші публікації op.1 (1666), що є членом цієї організації. Цього року Accademia Filaschisi розпущена і створена нова – Accademia Filarmonica, в архівах якої Віталі класифікується як compositore. На публікаціях op.7 (1682) Віталі

– член Академії Filarmonica. Друк творів описує його членом обох – Accademico Filaschise e Filarmonico – хоча Filaschisi вже не існує.

Зв'язки між оркестром SanPetronio та Accademia Filarmonica очевидні у порівнянні списків. Найзначнішим заочним членом Accademia Filarmonica був М.Каззаті\Maurizio Cazzati (1616-78). У 1660х музичне товариство Болоньї розбито гіркою полемікою Л.Перті \Lorenzo Perti, священика СПетроніо, який назвав помилки в Куріє Missa primi toni Каззаті, опублікованій у Messa e salmi op.17 (1655). На стороні Перті виступив Дж.Ч.Арресті\Giulio Cesare Arresti (1619-1701), органіст SPetronio, звільнений 1661. Є припущення, що Академія Filarmonica створена спеціально для опозиції Каззаті і прибічників. Проте, Віталі публічно визнав Каззаті своїм вчителем в ор.1 до читача-щедрий жест від найвиднішого члену Академії.

Як один з двох vice-maestri герцога Франческо (інший – Дж. Коломбі\Giuseppe Colombi), Віталі надавав музику для служб церкви, свят та урочистостей. Він опублікував 2 вокальні збірки в Модені: Salmi concertati op.6 (1677), вечірні псалми, Hinni sacri op.10 (1684), 49 гімнів для голосу-соло з ritornellos інструментів. Багато вокальних творів є в рукописах: 10 духовних і світських кантат, 4 ораторії. Одна кантата Per l'Accademia della Coronatione delle Regina d'Inghilterra написана для коронації Марії Беатрисис, сестри Франческо, коли її чоловік став королем Джеймсом II у Великій Британії.

Ор.13 Віталі (1689) "Музичні штучки, в яких канони містяться по-різному з подвійними контрапунктами, цікавими винаходами, каприсами та сонатами \Artificii musicali ne quali si contengono canonii in diverse maniere contrapunti dopii, inventionj curiose, capritii e sonate" є одним з найповніших зразків контрапункту до "Die Kunst der Fuge" Баха та "Musicalisches Opfer". 60 п'єс – вражаючий показ техніки контрапункту творів, розташованих у порядку зростання труднощів. Збірка містить канони від 2 до 12 голосів, багато з них включають додаткові композиційні засоби. Віталі також використовує такі засоби у неканонічних творах: balletti трьох різних метрів, passacaglia з її модуляціями, balletto для двох високих інструментів. І збірка сонат da chiesa "Sonate a due violini col suo Basso continuo per l'organo" op.2 (1667) складається з 12 коротких творів на 3-4 частини. Віталі використовує основні типи: швидкий фугатний рух подвійного метру; швидкий рух контрапунктів у потрійному метрі з танцювальними ритмами; повільний гомофонний рух у подвійному метрі. Як у сонатах вчителя Каззаті, сонати Віталі використовують модель монотематичної канцони, але з певною свободою і схильністю до контрапунктичних ускладнень: антифон, протискладення, обернення, ефект echo, Stretto.

В останній збірці Віталі "Sonate da chiesa a due violini" op.9 (1684) 12 сонат більш послідовні за типами рухів. Багато сонат мають до 6 частин, пов'язаних тематично. Контрапункти фактури складніші, ніж у попередніх колекціях, повільні частини тематично відокремлені – взаємодія контрапунктів обмежена партіями скрипки, як у сонатах op.2 та op.5 без незалежно зіграної басової партії.

Композитор **Антоніо Драгі**\Antonio Draghi (1634-1700) був одним з найплідніших авторів епохи, зробив значний внесок у розвиток



опери. Він народився в Ріміні, але провів частину життя у Відні. Почав кар'єру співчим у Падуї, 1657 виступав на сцені театру SApollinare в опері "La fortuna di Rodope e di Damira" Венеції. А 1658 Драгі у Відні на службі імператриці Елеонори, вдови Фердинанда III. 1666 з'явилася його I опера "La Mascherata". 1668 Драгі – придворний музикант імператора Леопольда. З 1682 він був Kapellmeister'ом імператора. Драгі писав багато опер та музичних розваг, як правило, на вірші придворного поета Н.Мінато\Nicolò Minato (1627-98); його ораторії і Passions були поставлені. Можливо, він брат Джованні Баттіста Драгі.

Для Віденської опери Драгі склав понад 170 опер і урочистих свят. Написав близько 50 ораторій, серенади для оркестру та інші твори.

Композитор **П'єтро Сімоні Агостіні**\Pietro Simone Agostini (1635-1680) відомий як Агостіні Piersimone або Simenone. Народився в Римі, нічого не відомо про сім'ю і музичну освіту; вів авантюристичний спосіб життя. Після вигнання з Форлі за співучасть у вбивстві, вивчав музику у Феррарі разом з Дж.Б.Маццафератою\Giovanni Battista Mazzaferrata (1640-81). Потім Агостіні розпочав військову кар'єру, брав участь у війні на Криті проти турків, став кавалером Золотої Шпори.

Агостіні мав перший успіх у Генуї, де створив дві опери для Театру Фальконе\Falcone, ще дві поставлені в Мілані 1669. Після переїзду в Урбіно і згодом до Мілану, він працював у Римі і Пармі. Його твори, написані в співпраці, поставлені в Мілані, Римі, Болоньї, Венеції, Генуї, з якої був вигнаний за аморальну поведінку через зв'язок з черницею, і переїхав у Рим. Після успішних виступів там князь Дж.Б. Памфілі\Giovanni Battista Pamphili призначив його 1679 на посаду музичного керівника церкви САНЬЕЗЕ\SAgnese in Agone. Згодом його викликав до Парми герцог Фарнезе\Ranuccio Farnese, і він зайняв пост маестро у церкві SMaria della Steccata, замінивши старого С.Оліво\Simpliciano Olivo (1594-1680). Лише за рік Агостіні сам був убитий у Пармі.

Агостіні склав 8 сценічних творів, деякі з яких втрачені. Серед найкращих – бл.30 світських кантат, які можна порівняти з творами А.Страделли\Alessandro Stradella (1643-82).

Композитор-органіст, педагог і будівельник органів **Джованні Паоло Колонна**\Giovanni Paolo Colonna (1637-1695) був засновником і президентом Філармонічної Академії Болоньї\Accademia Filarmonica di Bologna, служив органістом і maestro di cappella базиліки СПетроніо\San Petronio Basilica in Bologna, працював при дворах Феррари, Парми, Модени, Флоренції. Колонна народився в Болоньї, син Антоніо Колонни, відомого будівника органів та Франчески Дінареллі. Батько мав прізвище Корно\Dal Corno і був прийомним сином Стефано Колонни, члена великої успішної родини органобудівників ХУІст. Джованні Паоло – учень Каріссімі\Giacomo Carissimi, вчився у А. Філіппуцці\Agostino Filippuzzi (1635-75) в рідному місті, згодом в Римі у А.Аббатіні\Antonio Maria Abbatini (1595-1610) і О.Беневолі\Orazio Benevoli (1605-1672). Колонна займав посаду органіста церкви С Аполлінаре\ Sant'Apollinare alle Terme Neroniane-Alessandrine. Вірші на честь його музики є за 1659, коли він обраний органістом СПетроніо Болоньї, де 1674 став maestro di capella. Колонна заснував у Болоньї музичну школу, звідки вийшли багато музикантів, серед яких

віолончелісти Бонончини\Bononcini: Giovanni Bononcini та Antonio Maria. Колонна був президентом Академії Filarmonica, 1694 їздив до Риму виправити становище після суперечки з приводу Кореллі через "використання паралельних квінт, в якому він брав участь"; там він відхилив пропозицію папи Інокентія XII стати maestro di capella собору СПетра, можливо, через погане самопочуття. Помер у Болоньї 1695.

Колонна писав псалми, мотети, меси, більшість церковних; обробки псалмів на 3, 4, 5, 8 голосів, кілька мес і співів. Колекція духовних творів зібрана за наказом імператора Леопольда. Колонна написав оперу "Amilcare" і ораторію "La Profezia Eliseo". Імператор отримав копію кожного твору Колонни: Імператорська бібліотека (Австрійська національна бібліотека Відня) має 83 його церковних композиції.

Його творчи враховують специфічну резонансну акустику СПетронію, і багато їх для подвійного хору включають 2 окремі партії continuo, які граються на 2х органах. Стиль Колонни відображає смаки, коли церковна музика перебувала у перехідному стані, і це вчилася поєднувати тяжкість старого стилю з блиском нового. [--One or more of the preceding sentences incorporates text from a publication now in the public domain: Chisholm, Hugh, ed. (1911). "Colonna, Giovanni Paolo". Encyclopædia Britannica. 6. Cambridge University Press. p. 715.] Деякі з його мотетів (сольні мотети ор.2, дво- і тричастинні мотети ор.3 написані у мелодичному жвавому стилі контрапункту римських церковних кантат Каріссімі і з нетерпінням чекають камерних кантат Генделя. У деяких пізніх творах Колонна зміг створити складні ефекти завдяки чудовому володінню мелодичними лініями та гармонією. [--Smith, Peter; Vanscheeuwijck, Marc. "Colonna, Giovanni Paolo". Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford University Press. Retrieved 23 September 2013.(subscription required)].

Стиль духовних творів Колонни – здебільшого гідний, але не вільний від смакової нерівності, що неминуче в часи, коли церковна музика лише починає поєднувати серйозність стилю строгого письма з пишністю нового. Колонна залишив багато робіт: меси, піснеспіви, псалми, екстинії, антифони, реквієми, панахиди, плачі на 1-8 голосів у супроводі органу/оркестру. Ці твори рідко виконують: вони втратили величні форми і дух ХУ-ХУІст. через труднощі виконання.

--Schnoebelen, Anne (2006). "[Review]". [--Journal of Seventeenth-Century Music. 12 (1). ISSN 1089-747X. Retrieved 25 September 2013]

Віртуоз-клавірист **Бернардо Пасквіні**\Bernardo Pasquini (1637-1710) був церковним і оперним композитором, що вніс істотний вклад у розвиток римської опери, але передусім він – один з найважливіших авторів для клавіра між Дж.Фрескобальді і Д.Скарлатті. Пасквіні народився в Масса Валь ді Неволе Пістойя в Тоскані\Massa in Val di Nievole Pistoia Tuscany. Він був учнем М.Бочантині\Mariotto Bocciantini в Уззано\Uzzano; 1650 вчився у органіста А.Честі\Antonio Cesti і співака-кастрата Л.Вітторі\Loreto Vittori. 13 років Пасквіні переїхав до свого дядька священика у Феррару, де 16 років став органістом Академії Морте\Accademia della Morte і був до 1655 на цій престижній посаді, що послужила йому стартовим майданчиком. Після цього він оселився в Римі: 1663 Пасквіні – органіст базиліки SMaria Maggiore і з 1664 у SMaria Aracoeli до смерті. У 1664 він подорожував у Париж з кардиналом Флавіо Кіджі

до двору Луї XIV. 1670 Пасквіні вступив на службу до князя Джамбаттісти Боргезе\Borghese як клавесиніст і музик -директор. Він виступав у відомих меценатів Риму: кардиналів Флавіо Чигі\Flavio Chigi, Бенедетто Памфілі\Benedetto Pamphili, П'єтро Оттобоні\Pietro Ottoboni. [-A. Morelli, La virtù in corte. Bernardo Pasquini (1637-1710), Lucca, 2016, pp. 86-89.] Важливу роль у його кар'єрі зіграла шведська королева Кристина, на її честь виконані його опери "Il Lisimaco" та "L'Alcasta", яка зосереджена на темі справедливої жіночої помсти і мала багату присвяту порівняння королеви з Олександром Великим. Пасквіні користувався протекцією королеви і написав для неї оперу "Де любов, там і жаль\ Dov'è amore è pietà" (1679). Його опери ставилися в Римі 1672-92 і у театрах Флоренції, Неаполя, Пізи, Феррари, Перуджі, Генуї, Ріміні. Пасквіні помер у Римі, похований в церкві San Lorenzo в Lucina. Монументальна гробниця побудована його племінником Феліксом.

Він створив багато вокальної музики (1671-1692): 16 опер, 15 ораторій і бл.70 кантат (більша частина втрачені). Але його нинішня репутація базується на клавірних творах, особливо сюїтах та варіаціях, здебільшого неопублікованих за життя. Відома "Зозуля\Tosca con lo Scherzo del Cusso" (1702) вільно і чітко написана у вітійоватому стилі. Це, мабуть, краща клавірна п'єса, що імітує кукування як улюблений прийом музичного Бароко, який прекрасно чути на клавесині Silvia, в записах поч.ХХст. П'єса для клавесина Пасквіні є в транскрипції для оркестра сюїти "Gli Uccelli" О.Респігі\Ottorino Respighi (1879-1936).

Видатний клавірний віртуоз Пасквіні часто виступав з А.Кореллі, вони обидва 1706 увійшли разом з А.Скарлатті до Arcadian Academy. Бернардо Пасквіні, Арканджело Кореллі і Алессандро Скарлатті були частиною групи музикантів, введених до Accademia dell'Arcadia: Кореллі і Пасквіні створили 1694 Coro d'Arcadia – групу віртуозів, куди увійшли: Форнарі\Matteo Fornari, учень Кореллі, його II скрипка; друг-партнер у Palazzo della Cancelleria Риму віолончеліст Люльє\Giovanni Lorenzo Lulier; віолончеліст Бонончіні\Giovanni Bononcini. Виступали вони у резиденції Аріччіа\Ariscia сім'ї Кіджі. Чудовий клавесиніст, органіст і педагог Пасквіні, яким захоплювалися, мав популярність композитора і виконавця, що перетнула кордони Альп. Знамениті музиканти їхали в Рим, щоб вчитися у нього: Георг Муффат, Йоганн Філіп Крігер, Франческо Гаспаріні, Франческо Дуранте, Джованні Марія Казіні, Доменіко Циполі, Томасо Бернардо Гаффі, Бернардіно Чайя\Сіаја. Франческо Гаспаріні писав: "Хто прийшов отримати можливість практикувати і вчитися в школі знаменитого п.Бернардо Пасквіні в Римі, або хто хоча б чув його гру, зможуть пізнати самий справжній, красивий і благородний шлях музичної гри і супроводу". 1707 в Рим прибув молодий Г.Ф.Гендель, він працював з трьома великими майстрами Аркадії і упізнав дух scuola romana\римської школи, помітний в його п'єсах і ораторіях Лондона, визнані рисами пасквініанськими і корелліанськими\rasquiniane o corelliane.

Дослідження священика-вченого Уццано\Uzzano говорять, що Пасквіні вже у 17 років був органістом l'Accademia della Morte Феррари, на посаді, яку займали Луццаскі і Фрескобальді. З 1657

Пасквіні – органіст у SMaria in Vallicella, більш відомої як Нова церква. 1664 він стає органістом базилики SMaria Maggiore і SMaria in Aracoeli.

Пасквіні – дуже відомий вчитель, серед учнів видатні музиканти: його наступник у SMaria Maggiore, педагог Т.Б.Гаффі\Tommaso Bernardo Gaffi (1667-1744), залишив рукопис трактату про супровід "Правила виконання партії\Regole per sonare su la parte"; племінник Ф.Б.Рікордати\Felice Bernardo Ricordati (1678-1727); видатний клавірист, якого виконували по всій Європі, керівник Ospedale della Pietà Ф.Гаспаріні\Francesco Gasparini (1661-1727) написав трактат про клавесин (1708); на поч.1700х відомий органіст-клавесиніст Георг Муффат\Georg Muffat (1653-1704), який хвалив Пасквіні, що навчив його "італійського способу гри на органі і клавесині"; органісти Йоганн Філіп Крігер\Johann Philipp Krieger (1649-1725), Джузеппе Фабріні\Giuseppe Fabrini (?-1708), Флоріано Арресті\Floriano Arresi (1667-1717), Йоганн Георг Крістіан Стюрль\Johann Georg Christian Störl (1675-1719), Франц Якоб Горнек\Franz Jakob Horneck (1690-1724), імовірно, Фердинанд Тобіас Ріхтер\Ferdinand Tobias Richter (1651-1711), Карло Доменіко Драгі\Carlo Domenico Draghi (1669-1711); саме в нього навчався і найвидатніший клавірист Доменіко Скарлатті.

Композитор, органіст, клавесиніст **Бернардо Стораче**\Bernardo Storace (1637-1707) займав пост Vice-maestro di cappella сенату Мессіни. Його творчість – перехідний етап між Дж.Фрескобальді і Б. Пасквіні. Єдина збережена збірка "Selva di varie compositioni" для чембало і органу, опублікована 1664 у Венеції, містить багаточисельні зміни і є єдиним джерелом інформації про нього. Про службу на посаді Vice-maestro у Мессіні з 1664 згадується на титульному аркуші збірки "Lis різних композицій табулатури для чембало та органа\Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalo ed organo", єдиної відомої колекції Стораче. Мессіна спустошена землетрусами Сицилії 1783 і 1908, тому архівні дослідження неможливі. "Selva di varie" стилістично пов'язана з музикантами півночі, і можливо, Стораче родом з північної Італії. Ця колекція описана Віллі Апелем\Willy Apel як пам'ятник італійської клавірної школи і складається з кількох варіацій на відомі танці, серед яких є passagagli – один з перших чисто інструментальних творів в жанрі "пастораль\pastorale". Численні варіації для клавесина чи органу на відомі пісні та танці: пасамеццо\Passamezzo, романеска\Romanesca, спаньолетта\Spagnoletta – на моделях Фрескобальді, які Стораче продовжив надзвичайно незалежно. У цих творах він робить дуже чітке розмежування між клавесином і органом. Тут є складні фактури, що вимагають певної технічної майстерності, вони є формами малого масштабу. Збірка містить цитати з відомих рухових моделей і пасторалі, де передані масштабні форми в остинатних п'єсах. Формовизначальну здатність чергування тональних центрів Стораче з'єднує у кількох частинах з невеликими модуляціями; цю ж ідею запропонував його сучасник Д.Букстехуде у своїй Пасакалії ре мінор, але менш обширну. 2 токати Стораче – короткі, нескладні гармонічно. Два ричеркари – дуже майстерні, I Ricercar є потрійною фугою. Оригінальними є 8 частин Capriccio sopra il passo e mezzo, де проста модель каденції забезпечує чіткі мелодичні побудови з регулярними

модуляціями. Структурується послідовно розвинута мотиваційна гра, яка дуже ретельно побудована і нічого не залишає на волю випадку. Ближче до кінця є 2 гальярди та 2 коррента, причому гальярда містить варіацію, на моделі подвійних тем Л.Куперена та Й.Я.Фробергера, а дві останні частини є зіставленням французької Courante та італійської Corrente. 2 токати, пов'язані з канцонами, і 2 повторні токати як "обов'язкові вправи традиційної музичної науки". Останній твір "Selva" найцікавіший: довга пастораль \Pastorale на 4 частини складається з фігур, що повторюються на безперервній педалі, має 5 симетричних розділів: за I та II слідує арія, за якою йдуть III і IV. Стораче пропонує барвистий і різноманітний каталог музичних розробок різних рухів. Ця чудова робота послужила зразком для декількох поколінь клавіристів.

Композитор **Алессандро Мелані** \Alessandro Melani (1639-1703), брат композитора Якопо Мелані і співця-кастрата Атто Мелані. Поряд з Б.Пасквіні і А.Скарлатті був одним з провідних композиторів Риму ХУІІст., також входить до II Римської школи. Мелані пам'ятають за його великий обсяг літургійної музики для різних музичних співтовариств. Особливий інтерес представляє велика кількість polychoral піснеспівів, 8 ораторій. Три опублікованих збірки літургійної музики існують поряд з багатьма солоспівами. Народився Алессандро у Пістойї, де з 11 років співав в соборі, поки не став maestro di cappella в Орвієто \Kathedrale Orvieto Феррари 1660. Він повернувся до Пістойї в 1666, щоб замінити свого брата як maestro di cappella собору 1667. А вже 1668 він був призначений maestro di cappella базілики Santa Maria Maggiore в Римі до 1672, коли став maestro в San Luigi dei Francesi – до своєї смерті.

Мелані був улюбленим музиканта кардинала Джуліо Роспільйозі \Rospi gliosi (згодом папа Климент IX), і папський конклав 1667 доручив йому написати оперу для карнавалу. Він був автором першої опери на тему Дон Жуана \Don Juan. 1683 Мелані співробітничав з Скарлатті і Пасквіні на стилізацію Santa Dimna. 1685 він створив ораторію "Golia abbatuto" на честь перемоги Святої ліги проти турок. Мелані створив: 10 ораторій, безліч співів, 6 мес, 3 панахиди, і більше 100 ектеній та ін. Він написав 10 опер, в т.ч. першу оперу на легенди Дон Жуана. Його музика, духовна і світська, повна гарних мелодій.

Видатний **Алессандро Страделла** \Alessandro Stradella (1639-1682) мав засліплючу кар'єру, співпрацював з видатними поетами, випустив понад 300 творів різних жанрів. Небагато відомо про його дитинство, він родом з Тоскани, з аристократичної сім'ї, здобув освіту в Болоньї, вчився музики у органіста Е.Бернабеї \Ercole Bernabei (1622-87); вже у 20 років мав ім'я як композитор. 1667 він переїхав до Риму, де складав для королеви Швеції Кристини духовну музику. Він співав в операх Ф.Каваллі і А.Честі. Тоді ж Страделла став жити розпусним життям. Разом з К.А.Лонаті \Carlo Ambrogio Lonati він спробував привласнити гроші церкви, втік з міста і повернувся, коли думав, що безпечно. Його численні необережні зв'язки з жінками надали багато ворогів серед впливових людей і змусили покинути Рим назавжди.

1677 Страделла поїхав до Венеції, де шляхетний А.Контаріні \Alvise Contarini найняв його вчителем музики своєї коханки Аньезе \Agnese Van Uffele. У них із Страделлою почався роман, і вони втекли

до Турину. Контаріні їх переслідував і доручив архієпископу, щоб Уффеле і Страделла одружилися або вона пішла в монастир, що вона і зробила, а потім вони одружилися. Проте, коли Страделла покинув монастир після вінчання, на нього напали ззаду два наймані вбивці, які залишили його на вулиці, вважаючи мертвим. Та він не помер, а вбивці знайшли притулок у французького посла. Це привело до скарг герцога Савойського Людовикові XIV і стало темою переговорів між дворами: стало відомо, що вбивць найняв Контаріні. 1678 Страделла втік до Генуї, де знову зустрівся з одним із найвіртуозніших скрипалів К.А.Лонаті, писав музику для знаті і театру Фальконе\Falcone. Але ж його зарізали 1682 на Piazza Banchi: його зради були відомі, і дворянин родини Ломелліні\Lomellini найняв вбивцю, якого не знайшли. Страделлу поховали в церкві СМарія\Santa Maria delle Vigne Генуї.

Страделла – надзвичайно впливовий композитор, хоча його славу затьмарили Кореллі та Вівальді. Деякі його п'єси використані Г.Ф. Генделем, наприклад, в ораторії "Israel in Egypt". Найважливіше значення мають concerti grossi Страделли: Кореллі в ор.6 був першим, хто опублікував роботи під цією назвою, але Страделла використовує чітко цю ж форму раніше в одній зі своїх Sonate di viole. Оскільки обидва знали один одного, це прямий вплив. Страделла – автор 6 опер, 6 ораторій і більше 170 кантат, створив 27 інструментальних п'єс, найбільше для струнних із basso continuo у форматі sonata da chiesa.

Його барвисте життя і кривава смерть послужили основою для подальших трьох опер про його життя. Найвідомішою з них є "Алессандро Страделла" (Гамбург 1844) Ф.Флотова\Friedrich von Flotow. Американський письменник Ф.М.Кроуфорд\Francis Marion Crawford написав роман "Stradella"; так само названо і рейс з Венеції.

Композитор і співачка **Антонія Бембо**\Antonia Bembo (1640?-1720) народилася у Венеції в сім'ї лікаря Дж.Падоані\Giacomo Padoani і 1659 вийшла заміж за венеційського нобіля Л.Бембо\Lorenzo Bembo. Вона переїхала у Париж 1676, залишивши невдалий шлюб. Там вона співала Луї XIV, який надав їй пенсію і житло в Petite Union Chrétienne des Dames de Saint Chaumont релігійної общини. Померла в Парижі.

Шість томів музики Бембо збереглися в рукописі у Національній бібліотеці Франції: "Produzioni armoniche", більшість присвячені Луї XIV. Вони містять автобіографічні відомості: Антонія вчилася у Франческо Каваллі (викладач Барбари Строцці) і писала у всіх жанрах того часу: опери, світські і духовні кантати, дрібні і крупні піснеспіви. Її твори – поєднання французького і італійського стилів, віртуозні елементи, танцювальні форми. Більшість написані для сопрано з continuo. Бембо була сучасницею Б.Строцці\Barbara Strozzi, видатної італійської співачки та Е.Жакет\Élisabeth Jacquet de La Guerre, званої французької клавесиністки, які теж служили при дворі Луї XIV.

Англо-італійський композитор, органіст-клавесиніст **Джованні Баттіста Драгі**\Giovanni Battista Draghi (1640-1708) приїхав до Лондона у 1660х на запрошення короля Карла II, який намагався поставити італійську оперу в Англії. Драгі став першим органістом католицької капели королеви в Somerset House. У 1684 він взяв участь в знаменитій "битві органів": його найняв органний майстер Ренат

Гарріс\Renatus Harris, щоб продемонструвати перевагу свого органу, коли намагався отримати контракт на побудову органу церкви Тампля\Temple Church. Суперник Гарріса Бернард Сміт\Bernard Smith найняв органістів Джона Блоу і Генрі Перселла, щоб показати свій орган, і виграв конкурс. Драгі залишився в Англії до кінця свого життя, у 1698 йому була призначена пенсія королем Вільгельмом\William III.

Композитор **Франческо Паоло Лоренцані**\Francesco Paolo Lorenzani (1640-1713) живучи у Франції, сприяв визнанню італійського стилю музики. Лоренцані народився в Римі, вчився у Ораціо Беневолі\Orazio Benevoli, maestro di cappella Giulia Ватикану. Лоренцані служив у Римі maestro di cappella церкви Gesu і в Collegio Romano, єзуїтському університеті, який згодом став Папським Григоріанським університетом\Pontifical Gregorian University. Пізніше Лоренцані працював у соборі Мессіни на Сіцилії. 1678 французький намісник, маршал Вівон\Vivonne, умовив його поїхати до Парижа, і Лоренцані поїхав туди, сподіваючись розбагатіти і знайти щастя. Його співи були виконані для Людовика XIV, який визнав талант і призначив маестро музики королеви (1679-83). За наказом короля Лоренцані їздив до Італії, наймати на роботу співців для капели короля\Chapelle Royale. Не зважаючи на допомогу мадам Монтеспан\Madame de Montespan, він ніколи не міг здолати антагонізм Жан Батиста Люллі, що мав силу при дворі. Закулісні зусилля Люллі не дали Лоренцані отримати посади в Chapelle Royale. Ця невдача і смерть королеви почали розлад з Версалем. На переконання Папи Лоренцані 1695 покинув Версаль.

Тим не менш, "Італійська серенада" 1684 виявилася успішною, і за допомогою придворного органіста М.Р.Делаланда\Michel Richard de Lalande (1657-1726) Лоренцані отримав посаду вчителя музики\maître de musique в монастирі театінців\Theatines. Тут він грав свою власну музику для аристократів-Italophil. 1688 відбулася прем'єра його опери "Orontée" у французькому стилі в театрі Académie royale в Chantilly. У 1693 Лоренцані опублікував у Парижі піснеспіви, присвячені королеві. Повернувшись у Рим, він служив maestro di cappella Giulia Ватикану. Його твори: піснеспіви, арії, кантати, пасторалі, французькі опери.

Композитор-скрипаль, теоретик **Джованні Марія Бонончіні**\Giovanni Maria Buononcini (1642-1678) був батьком музичної династії. Свою музичну освіту отримав з композиції у падре Агостіно Бендинеллі\Agostino Bendinelli, про що написав у передмові свого трактату "Musico pratico"; на скрипці його навчали М.Уччеліні\Marco Uccellini та Дж.П.Колонна\Giovanni Paolo Colonna. Бонончіні обіймав з 1671 посаду I скрипаля при дворі д'Есте в Модені, де працював Hof-violinist вдови-герцогині Лаури, а з 1674 до своєї смерті – диригентом. Згодом став maestro di cappella Собору Модені (з 1673). Бонончіні написав відомий трактат "Musico pratico" оп.8 (опублікований 1673), що став для подальших поколінь істотним зібранням мистецтва контрапункту\arte contrapuntistica. З 1672 він є членом Accademia Filarmonica Болоньї. Його два сини, Джованні Баттіста і Антоніо Марія були також відомі композитори, а він їх першим учителем.

Бонончіні створив багато музики для різних ансамблів, його інструментальні твори мають чітку відмінність між стилем da chiesa і

da camera; кілька збірок танців (бл. 150), камерні сонати (op.4, op.7, op.9, op.12.). 29 його тріо-сонат усталені за формою, своєю лірикою і тембрами стали важливим попередником А.Кореллі. У вокальних творах переважають соло-голоси, а фоном – інструментальний супровід. Бонончині також був активним музичним письменником.

Творчість Бонончині – найвищий показник школи stumentale Модени 1600х 13 друкованих робіт: sonate da camera, da chiesa, arie, sinfonie, cantate, танці, опера\dramma da camera 1677 I primi voli dell'aquila austriaca (втрачена).

Скрипаль-композитор **Ігнаціо Альбертіні** \Ignazio Albertini (1644-1685), мабуть, народився в Мілані, мало що відомо про його життя. Перші відомості отримані з листування між знаменитим придворним скрипалем Відня Й.Г.Шмельцером \Johann Heinrich Schmelzer і Карлом Ліхтенштейн-Кастелькорном \Karl von Liechtenstein-Kastelkorn, князь-єпископом Оломоуца. Альбертіні, ймовірно, мав якусь провину, але і Шмельцер, і принц-єпископ висловили свою високу думку про нього як музиканта. Листування йде за 1671, коли Альбертіні був у Відні, але як він туди потрапив, невідомо. Його ввів князь-єпископ, відомий колекціонер музики, знав Шмельцер, важливий музикант при дворі, це показує, що Альбертіні був у Відні дуже шанованим. Він почав служити в Елеонори Гонзага, вдови Фердинанда III, в її камерному ансамблі з 24 музикантів, серед яких скрипалі А.Н.Штрунг \Nicolaus Adam Strungk, і Г.І.Ф.Біббер \Heinrich Ignaz Franz Biber von Bibern, композитор Й.Тіле \Johann Theile. Цю посаду Альбертіні займав до смерті у Відні, коли його вбили, зарізали ножом, обставини невідомі.

Збережені твори Альбертіні відзначають вдале злиття італійського впливу і традицій віртуозної скрипки, типових для Австрії і Німеччини. Його сонати для скрипки і continuo характеризують сильні контрасти і плавні переходи. Вільні форми і точні ритмічні уривки переважають над танцями, що характерно для Шмельцера і його оточення у Відні.

У Альбертіні відома одна колекція музики, 12 Sonatinae (сонати для скрипки і basso continuo), опубліковані посмертно 1692 у Відні і Франкфурті. Збірка підготовлена до видання самим Альбертіні, але він не дожив до публікації (через високу вартість міді для гравіювання). Сонати Альбертіні – мульти-секційні, дуже різноманітні за структурою і змістом, завжди найвищої якості. Уявлення про різновекторність форм Sonatinae дають блискучі приклади: Sonata IX є пасакалія, в якій головна тема проходить у вигляді канону в першому і останньому розділах, є остінати, інколи співпадаючі з формальними розділами; Sonata XII, остання, уся складається з імітаційних рухів, на відміну від інших, де канонічні рухи або відсутні, або оточують вільні частини: повільна лірична арія, токато – рух швидких пасажів на стійких басових нотах. Альбертіні дуже вимогливий до технічних боків з частими зразками швидких, важких пасажів, скачків, раптових змін, подвійних нот і etc. Окрім Sonatinae, 2 твори відомі за іменами каталогів: Sonata hyllaris ex C à 10 і збірка з 7 п'єс на 4 частини.

Композитор-органіст **Джованні Марія Капеллі** \Giovanni Maria Capelli (1648-1726) народився в Пармі і жив в цьому місті все життя, подорожуючи до Венеції чи Ровіго для виконання своїх творів. Майже



нічого не відомо про його юність і музичну освіту, 1699 його перша музична посада – кантор собору Парми \cantore al duomo di Parma, в якому він, імовірно, висвячений на священника. 1670 Капеллі – maestro di cappella собору, отримав завдання навчати інструменталістів і поліфоністів та керувати ними в музичних урочистостях до свят. У 1709 грамотою ордену Константина СГеоґія \dell'Ordine Costantiniano di S.Giorgio він покликаний на пост постійного органіста з щоденним служінням ораторію церкви Стекката \Madonna della Steccata. Наявність у церкві справжньої музичної капели припинилася 1696 за браком коштів, але залишилися посади органіста та хормейстера, до яких за потреби додавали місцевих музикантів. Дві постійні посади були пов'язані з двором Фарнезе \Farnese, і вибір завжди робив князь.

Капеллі – м'яка і спокійна людина, прекрасний органіст, автор ораторій і духовної музики, що мало дійшла до нас. В кінці життя він присвятив себе театру: дебют опери відбувся 1710 в Реджо-Емілія з музичної драми "Щедрі суперники \I fratelli riconosciuti". Його опери ставили в Пармі, Реджо-Емілії, Мантуї, Венеції. В операх звичайні увертюри, серія речитативів, арій, дуетів і завершальний хор. Капеллі продовжував працювати органістом, тримав посаду до своєї смерті, був похований в церкві СвТрійці \SS.Trinità у Пармі.

Капеллі високо оцінений сучасниками: французький композитор, есеїст, історик Ж.Б.Делаборд \Jean Benjamin de La Borde (1734-94) описує його, як чудового композитора рідкого таланту і оригінальності. Видатний флейтист Й.І.Кванц \Johann Joachim Quantz (1697-1773), почувши його перший виступ, в автобіографії розповідає про дуже винахідливого музиканта, "повного вогню". Твори Капеллі показують знавця людського голосу і чудового музиканта. ЛаБорд в 6 книгах "Нариси музики старовинної та сучасної \Essai sur la musique ancienne et moderne" (Париж 1780) визнає великого композитора дуже рідких якостей і оригінальності. На жаль, мало відома його музика: серед духовних творів залишаються лише Gloria і Кургіє з Меси на 4 голоси (рукопис у бібліотеці музичного ліцею \Liceo musicale Болоньї).

Композитор-клавесиніст **Джоан П'єтро Дель Буоно** \Gioan Pietro Del Buono (?-1657) народився в Неаполі, жив при княжому дворі у Палермо, де і помер. Документальне свідцтво про нього – публікація в Палермо 1641 збірки, що зробила Буоно знаменитим: "Canoni, obliqui e sonate in varie maniere sopra l'Ave Maris Stella... 3, 4, 5, 6, 7 і 8 Voci", 84 частини, всі на контрапунктах знаменитого григоріанського гімну, на 3-8 голосів, у т.ч. 22 канони різних видів; а також соната. Помітна частин – 14 клавесинних сонат, завершують роботу і розглядаються як єдине ціле; вперше використана назва "соната для клавесина \sonata per clavicembalo". Сонати №5 Fuga cromatica і №7 Stravagante, e per il cimballo cromatico є найцікавішими, вони по суті автономні твори в стилі Фрескобальді з Cantus Firmus довгими нотами в кожній частині. Дель Буоно не дає порад щодо клавірних ефектів, залишаючи їх на розсуд виконавця (звичайна практика!), не вказує місце виконання.

Як навчальний посібник "Canoni, obliqui..." – прямі попередники циклів "Мистецтво фуґи \l'Art de la fugue" і "Музичне приношення \l'Offrande musicale" Баха. У ХVIIст. Буоно займає вагоме місце серед

музикантів неаполітанської школи: Джованні Сальваторе\Giovanni Salvatore, Бернардо Стораче\Bernardo Storace і Грегоріо Строцці\Gregorio Strozzi. Сонати Дель Буоно не призначені для літургійного використання, в них є зрозумілі дотепні ідеї, сміливі дисонанси гармоній і контрапунктичні винаходи. 14 сонат Буоно опубліковані у польському Wydawnictwo Muzyczne (Краків, 1979).

Лютніст **Бернардо Джанончеллі**\Bernardo Gianoncelli (?-1650) є одним з останніх музикантів на лютні. Майже немає відомостей про його біографію. У 1650 його вдова видала книгу п'єс "Лютня Бернардо Джанончеллі\Il liuto di Bernardo Gianoncelli" на його пам'ять, збірка містить кілька сюїт і обробок для лютні (єдиний примірник зберігається у Biblioteca Nazionale Marciana, Венеція). Найвідоміша частина цикла – танець "Бергамаска\bergamasca", транскрипція (з книги) в 1891 опублікована О.Чілесотті\Oscar Chilesotti. Респірі\Ottorino Respighi 1923 її вільну оркестрову транскрипцію вставив у IV частину II сюїти "Античних арій і танців для лютні \Antiche Arrie e Danze на Luto".

Великий скрипаль **Арканджело Кореллі**\Arcangelo Corelli (1653-1713) справив великий вплив на сучасників і наступні покоління. Історія надала йому звання "Засновник сучасної скрипкової техніки", "Перший у світі великий скрипаль". Кореллі народився в містечку Фузіньяно\Fusignano Романьї\Romagna між Равенною і Болоньєю. Його батьки – багаті і освічені люди, у його предках є священики, вчені, юристи, лікарі, поети, але жодного музиканта! Батько композитора помер за місяць до його народження, і п'ятьох дітей (Арканджело наймолодший) виховувала мати сама. Коли син підріс, мати відвезла його у Фаенцу\Faenza до місцевого священика на перші уроки музики. Заняття продовжилися в Луго, потім у Болоньї. Про ранні роки відомості мізерні: 1666 Кореллі їде до Болоньї, навчатися у скрипаля Джованні Бенвенуті\Giovanni Benvenuti, згодом у Леонардо Бруньйолі\Leonardo Brugnoli. Роки навчання Кореллі припали на розквіт Болонської скрипкової школи, засновником якої був Ерколе Гайбара\Ercole Gaibara, вчитель Бенвенуті та Бруньйолі, їх висока майстерність мала сильний вплив на юного музиканта. Кореллі – сучасник блискучих скрипалів болонської школи: Джованні Баттіста Віталі\Giovanni Battista Vitali (1644-1692), Джузеппе Тореллі\Giuseppe Torelli (1658-1709), Джованні Б.Бассані\Giovanni Battista Bassani (1657-1716). Болонья прославилася не лише скрипалями: Д.Габріеллі\Domenico Gabrielli (1651-90) заклав основи сольної віолончельної музики. У місті діяли 4 академії, концертні товариства, що залучали професіоналів та аматорів. До Філармонічної академії\Academia Filarmónica, заснованої у 1650, Кореллі був прийнятий повноправним членом у 17 років (!).

Завдяки своїм досягненням і міжнародній репутації Кореллі без проблем заручився підтримкою впливових покровителів. Він прибув у Рим до 1675 і був залучений як один із допоміжних скрипалів грати в церковних ораторіях на Великий піст. 1676 він уже грав другу скрипку з відомим скрипалем Карло Манеллі\Carlo Mannelli (1640-97). Проте, II скрипалем Кореллі був недовго, вже 1679 в театрі Капраніка\Teatro Capranica він диригував оперою "Де любов, там і жаль\Dov'è amore è pietà" свого друга Б.Пасквіні\Bernardo Pasquini. Тоді він вже оцінений

як чудовий неперевершений скрипаль. У своєму листі музикознавець, письменник, історик, абат Ф.Рагене\François Raguenet (1660-1722) пише: "Я бачив у Римі у тій самій опері Кореллі, Пасквіні та Гаetano, які, безперечно, найкращі скрипка, клавесин і теорба у світі". Хоча у Римі не було постійного оркестру для стабільної роботи, Кореллі швидко здобув собі ім'я, граючи в різних ансамблях меценатів, як кардинал Б.Памфілі\Benedetto Pamphili, для якого грав у ораторіях 1676-79. З 1681 до смерті Кореллі жив у кардинала Оттобоні, не маючи потреби ні в чому. Перебуваючи в Римі, Кореллі часто виступає в одному з найяскравіших салонів: шведської королеви Крістіни. "Вічне місто, – пише музикознавець з Франції М.Пеншерль\Mark Penscherl, – у той час знесла хвиля світських розваг. Аристократичні будинки змагалися за різні гуляння, вистави опери і комедії, виступи віртуозів. Серед покровителів мистецтва: Русполі\Ruspoli, Роспіллозі\Rospilloso, кардинал Савеллі\Savelli, герцогиня Браччано\Bracciano, королева Крістіна Шведська", яку називали "Північна Паллада". 1689-1690 Кореллі перебував у Модені, де герцог був дуже щедрим. 1706 обраний у Папську Академію Аркадії\Pontificia Accademia degli Arcadi, де його аркадійське ім'я було Аркомело Ерімантео\Arcomelo Erimanteo.

Музична спільнота Риму багато завдячувала Кореллі: прийнятий у найвищих колах міста, він головував на знаменитих понеділкових концертах у палаці кардинала Оттобоні. Кореллі вів скромне життя і любив усамітнитися серед книг і картин. Кореллі помер у Римі, маючи великі статки і цінну колекцію творів мистецтва та чудових скрипок, які залишив своєму благодійнику і другу, що щедро віддав гроші родичам Кореллі. Похований Кореллі у римському Пантеоні\Pantheon.

Стиль виконання, введений Кореллі та збережений його учнями Франческо Джемініані\Francesco Geminiani, П'єтро Локателлі\Pietro Locatelli, П'єтро Каструччі\Pietro Castrucci, Франческо Антоніо Бонпорті\Francesco Antonio Bonporti, Джованні Стефано Карбонеллі\Giovanni Stefano Carbonelli, Франческо Гаспаріні\Francesco Gasparini, мав життєво важливе значення для розвитку скрипкової гри. Шляхи всіх відомих скрипалів-віртуозів Італії XVIIIст. ведуть до Арканджело Кореллі, який є "знаковою точкою відліку". [--Toussaint Loviko, in the program notes to Italian Violin Concertos (Veritas, 2003)].

Інструментальні твори Кореллі знаменують епоху історії камерної музики. Його вплив не обмежувався лише власною країною. Й.С.Бах вивчав твори Кореллі та створив органну фугу (BWV 579) на основі ор.3 Кореллі. Concerti Grossi ор.6 Генделя беруть за зразок ор.6 Concerti Кореллі. У творчості Кореллі переважає інструментальна музика, скрипкова та камерна. За життя опубліковано 4 збірки тріо-сонат для 2х скрипок і basso continuo (ор.1 1681; ор.2 1685; ор.3 1689; ор.4 1694); збірку сонат для скрипки і basso continuo ор.5 1700. Посмертно опубліковані concerti grossi ор.6 у 1714. В цих творах кристалізувалася форма контрастних частин тріо-сонати, Concerti grossi підготували жанр інструментального (скрипкового) концерту.

Публіка настільки захоплювалася творами Кореллі, що всі збірки перевидавалися близько 40 разів у різних країнах. Багато музикантів наводять його інструментальні твори як зразок. Його музика – ключова

у розвитку жанрів сонати і концерту, у встановленні переважання скрипки, перше об'єднання сучасної тональності та функціональної гармонії. Кореллі першим замінив акомпануючий орган клавесином у скрипковій сонаті. Це остаточно звільнило сонату і вивело її з церкви. Кореллі, композитор і віртуоз, заснував у мистецтві скрипки стиль, що поєднував глибокий зміст музики з гармонійною довершеністю форми, яскраву емоційність з повним володінням логічними раціональними принципами. "Будь-яка праця, - писав він, - має ґрунтуватися на розумі, на вивченні зразків, залишених найвидатнішими майстрами".

Вважається, що Арканджело Кореллі створив основи класичної скрипкової гри, протиставив розвагам створення добротного виконання. Саме його вважають засновником італійської скрипкової школи, хоча мистецтво гри на скрипці сформувалося на півстоліття раніше. За свідченням учнів, виконавський стиль Кореллі вирізнявся винятковою шляхетністю і виразністю, особливої ваги він надавав співучості гри і плавності звуковедення; був ліричним, замисленим та зосередженим, і поряд – стрімким, схвильованим та патетичним. Продовжувачами традицій Кореллі були знаменитості: Ф.С. Джемініані \ Francesco Saverio Geminiani (1687-1762), Ф.Гаспаріні \ Francesco Gasparini (1661-1727) і Ф.Л.Соміс \ Francesco Lorenzo Somis (1663-1736), що передали професійні знання і високу компетентність майбутнім скрипалям XVIIIст. – Г.Пуньяні \ Gaetano Pugnani (1731-1798) і Дж.Б.Віотті \ Giovanni Battista Viotti (1755-1824).

Вплив Арканджело Кореллі, найбільшого скрипаля XVIIст. на його сучасників і музикантів наступних поколінь дуже великий: Тартіні \ Tartini і Вівальді \ Vivaldi в Італії, Куперен \ Couperin і Леклерк \ Leclerc у Франції, Маттесон \ Matteson і Телеман \ Telemann, Гендел \ Handel і Бах \ Bach в Німеччині, Екклз \ Eccles в Англії, Бенда \ Benda в Чехії.

Кореллі унікав афектації; безпосередність "оголених нервів" теж не була в його художній натурі, цьому він протиставляв поміркованість настрою, сувору ясність, збалансованість форм, мудру економію в засобах і прийомах виразності. Його техніка, що не мала собі рівних, підпорядковувалася художньому трактуванню твору; гра мала м'який, мелодійний, глибокий звук, де однорідність тону поєднана з різноманітними виразними нюансами.

60 сонат Кореллі поділяються на групи за жанрами та структурою: з них 48 – тріо, 12 – соло, 30 – церковні з органом, 30 – з клавесином. В останньому ор.6 Кореллі опублікував 12 великих концертів – Concerto grosso. Разом з концертами Генделя та Баха ці новітні творіння являють найдосконаліші зразки в історії концертного жанру епохи. Перед нами чудова форма раннього струнного оркестру. Так Кореллі заклав основи для подальшого розвитку симфонічної музики.

Органіст і хормейстер **П'єтро Торрі** \ Pietro Torri (1650-1737) служив 1684-8 у маркграфа Байройта, потім – у Макса Еммануеля Баварії. За 2 роки він поїхав із своїм хазяїном в Іспанські Нідерланди, переїхав у Брюссель, де одружився з дочкою балетмейстера Франсуа Родье. У Монсі, Намюрі, Ліллі, Комп'єні і Валансьєні ставлять його опери. До Мюнхену повернувся 1715, продовжуючи писати кантати і опери, по одній на рік. 1726 Мах Емануел помер, син Карл Альбрехт

наслідував престол баварського курфюрста Віттельсбахів, як данину новому правителю Торрі створює кантату-алегорію "La Baviera". 1732 по смерті Дж.А.Бернабеї\Giuseppe Antonio Bernabei Торрі офіційно отримав пост Hofkapellmeister Баварії. Окрім 50 опер Торрі писав також серенади, ораторії, кантати і псалми. Серед найвідоміших робіт – ораторії "Тріумф світу" і Te Deum. Відродження Торрі у ХХст. прийшло завдяки Кристофу Гаммеру\Christoph Hammer (нар.1966). німецькому піаністу, музикознавцю, історичному виконавцю.

Найважливішим композитором неаполітанської оперної школи вважається **Алессандро Скарлатті**\Alessandro Scarlatti (1660-1725). Він народився в Палермо, що входив до складу Королівства Сицилія. Був учнем Джакомо Каріссімі в Римі і є підстави припускати, що мав зв'язок з Північною Італією: ранні роботи мають вплив Страделлі та Дж.Легренці. Поставлена в Римі опера "Непорозуміння в загальних рисах\Gli Equivoci nell'sembiante" (1679) принесла захист шведській королеві Кристини, і він став її maestro di cappella. 1684 він – маестро віце-короля Неаполя, де створив серію опер, чудових своєю плавністю та виразністю, а також музику для свят. Алессандро поїхав з міста 1702 і повернувся, коли іспанське панування замінене австрійцями.

У той час він користувався прихильністю Фердинандо Медічі\Ferdinando Medici, створював опери для його театру. Кардинал Оттобоні\Ottoboni зробив його maestro di cappella і забезпечив 1703 таку ж посаду у СМарія Маджоре\di Santa Maria Maggiore Риму.

Після поїздки до Венеції та Урбіно 1707 Скарлатті знову почав виконувати обов'язки у Неаполі 1708-1717. Римляни, однак, оцінили його краще, і саме в театрі Капраніка\Capranica Риму він поставив найкращі опери ("Telemaco" 1718; "Marco Attilio Regolo" 1719; "La Griselda" 1721), а також церковну музику: меса для хору та оркестру на честь СЦесілії 1721 для кардинала Аквавіві. Останній великий твір – незакінчена серената для весілля принца Стільяно\Stigliano 1723. Скарлатті помер в Неаполі, похований в церкві СМарія\Santa Maria di Montesanto. Його сини Доменіко і П'єтро Філіппо також музиканти.

Музика Алессандро Скарлатті є важливою сполучною ланкою між раннім вокальним Бароко Італії ХУІІст. (центри у Флоренції, Венеції та Римі) і класичною школою ХУІІІст., яку завершив Моцарт. Його ранні опери мають старі каденції речитативів і різноманітність акуратно побудованих форм у чарівних маленьких аріях, іноді в супроводі струнного квартету, іноді лише з continuo. До 1686 він остаточно встановив форму італійської увертюри. З 1697, можливо, під впливом Бонончіні його оперні арії стають більш звичайними. 1707 "Мітридат Євпатор" – його шедевр для Венеції, музика набагато випереджає все, що Скарлатті написав для Неаполя за технікою і за інтелектуальною силою; інструментовка знаменує великий прогрес: основний супровід голосу на струнному квартеті, клавесин – виключно для шумних ритурнелів. Остання група опер, написаних для Риму, демонструє глибше поетичне почуття, широкий і гідний стиль мелодії, сильний драматичний сенс, особливо в речитативах у супроводі, набагато сучасніший стиль оркестровки обробляється з вражаючим ефектом.

Скарлатті писав ораторії та серенати у всіх стилях, склав понад 500 камерних кантат для голосу-соло, що є найбільш інтелектуальним типом камерної музики, їх уважне вивчення є незамінним для кожного, хто хоче мати уявлення про розвиток кантати.

Його кілька меси, що залишилися (історія, що він написав 200, навряд чи вірогідна), і церковна музика загалом – не дуже важливі, за винятком великої меси СЦецилії\Saint Cecilia Mass (1721), яка є однією з перших спроб стилю, який досяг розквіту у великих месах Й.С.Баха і Бетховена. Його інструментальна музика, хоч не позбавлена інтересу, на диво застаріла. Алессандро Скарлатті, бароковий композитор, відомий своїми операми та камерними кантатами. Вважається засновником неаполітанської оперної школи. Його сини – П'єтро Філіппо та Доменіко теж стали відомими музикантами.

Композитор-скрипаль, викладач співу **Томмазо Джованні Альбіноні**\Tomaso Giovanni Albinoni (1671-1751) пам'ятний передусім інструментальною музикою. Томазо Джованні народився у багатій родині купця (торговця папером) та венеційського патриція, вивчав скрипку та спів і зміг присвятити себе музиці, не боячись фінансових турбот. Незрозуміло, якою була його фахова музична підготовка (пропонують Легренці), називав себе "дилетантом Венето". Як старшого сина батько мав намір зайняти його сімейним бізнесом. Однак після смерті батька 1709 Томазо кидає відповідальність за справу двом молодшим братам і присвячує себе виключно музиці, говорячи про себе "musicista di Violino". Одружився з оперною співачкою Маргерітою Раймонді, що померла в 1721. Після 1741 документів і про нього немає, можливо, через хворобу. Помер у Венеції.

Про життя Альбіноні відомо небагато, за винятком постановки що найменше 48 опер, здебільшого у Венеції 1694-1741. Написав багато сольних кантат. Альбіноні опублікував 10 збірок інструментальних творів, що здобули широку популярність і цінуються сьогодні. Його інструментальні твори складаються із сонат, концертів та симфоній для різних інструментів. Примітні Sinfonie e Concerti a 5 (op.2,1700), концерти для струнних (op.5,1707), концерти для 1го і 2х гобоїв op.7 і op.9. Ці твори вирізняє перш за все мелодичний шарм. Баха цікавили його композиції, і він запозичав з них теми, створивши 4 клавірні фуґи на теми Альбіноні, він також залишив своїм учням досягнення партитур Альбіноні, що містять лише фігурований бас. Значна частина спадщини Альбіноні втрачена під час II світової війни, коли загибла Дрезденська бібліотека, нічого не відомо про нього самого після 1740х.

Скрипаль, віолончеліст **Еварісто Феліче даль'Абако**\Evaristo Felice Dall'Abaco (1675-1742) народився у Вероні в сім'ї гітариста Даміано даль'Абако. Вважається, що був учнем Дж. Тореллі\Giuseppe Torelli, у якого навчився гри на скрипці та віолончелі. Він став скрипалем в Модені у Т.А.Віталі\Tommaso Antonio Vitali, а 1704 почав службу у курфюрста Баварії Максиміліана II Емануїла в Мюнхені як Kammermusiker. За кілька місяців він після поразки Максиміліана при Бленхаймі\Blenheim втік з двором до Брюсселя. Абако їздив до Франції і ввібрав там певні віяння. Після відновлення Максиміліана Абако 1715 повернувся до Мюнхена, призначений Concert-meister, продовжуючи

писати і грати музику для французів і голландців, 1740 вийшов у відставку. Син Абако – Джозеф\Giuseppe Marie Clément Ferdinand dall'Abaco (1710-1805) – знаний композитор-віолончеліст.

Музика дель'Абако продовжувала традиції Вівальді та Кореллі.

Скрипаль-віртуоз, священник, автор опер, кантат, ораторій, **Антоніо Лючо Вівальді**\Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741) був творцем жанру сольного інструментального концерту, вважається, що він почав розвивати музику барокового стилю до класицизму. За життя отримав широке визнання в Європі. Він – майстер ансамблево-оркестрового концерту concerto grosso відомий інструментальними концертами, особливо для скрипки, найвідоміші 4 скрипкові концерти "Чотири пори року\Le quattro stagioni" з циклу "Спір гармонії із винаходом\Il cimento dell'armonia e dell'inventione" (1723).

Антоніо Лючо народився 4.III, коли у Венеції стався землетрус, під враженням чого мати визначила майбутнє сина як священника, здоров'я Антоніо було слабким. Батько Джованні Баттіста, перукар, перш ніж стати професійним скрипалем, навчив Антоніо грати на скрипці, а потім гастролював разом зі своїм маленьким сином. Через батька Антоніо знайомився і навчався у кращих музикантів Венеції. Можливо, перші уроки композиції дав Антоніо maestro di capella базиліки S.Marco відомий Дж.Легренці\Giovanni Legrenzi. У той час як практика гри на скрипці Вівальді процвітала, хронічна задишка не дозволяла йому оволодіти духовими інструментами. Вівальді шукав релігійної освіти і музичного навчання, у 15 років він почав вчитися на священника, і 1703 у 25 (!) років був висвячений. Через його руде волосся Вівальді відомий у місцевих колах як "Рудий священник\il Prete Rosso", але ця кар'єра була недовгою. Проблеми зі здоров'ям (астма) завадили йому відправляти месу, він відмовився від літургійних обов'язків, хоча й залишився членом священства.

Восени 1703 Вівальді став майстром скрипки\maestro di violino консерваторії сиритинця Милосердя\Pio Ospedale della Pietà у Венеції. Багато його творів написані для цього музичного ансамблю дівчаток при монастирі Ospedale della Pietà, де він працював 1703-1715 і 1723-1740. На цій посаді він написав більшість своїх творів. Ospedale – заклад, де навчалися діти-сироти: хлопчики – ремесла, дівчата – музики. Найталановитіші діти грали в оркестрі, виконували твори Вівальді, зокрема церковні. Оркестр Вівальді отримав міжнародну увагу, і його 1716 підвищили до музичного керівника.

На додаток до хорошої музики та концертів Вівальді регулярно писав оперні партитури, близько 50 залишилося. Найуспішніші опери "La costanza trionfante" і "Farnace", кілька разів виконані за життя автора. Мали успіх пишні постановки опер Вівальді у Венеції, Мантуї і Відні. Його прогресивний оперний стиль завдавав проблем у стосунках з консервативними музикантами – композитор і критик Бенедетто Марчелло\Benedetto Marcello (1686-1739). Лист Вівальді 1737 до маркіза Бентівольо згадує, що написано "94 опери". Однак було виявлено лише бл. 50 опер.

На додаток до постійної роботи Вівальді погодився на низку коротких посад, для покровителів у Мантуї та Римі. Саме в Мантуї,

1717-21, він написав свій шедевр з 4х концертів "Чотири пори року\Le quattro stagioni", де об'єднав п'єси з чотирма сонетами, які, можливо, написав сам. Кожен концерт відповідає 4м порам року і зображує сцени, підходящі для кожного сезону. Три з 4х концертів оригінальні, а I – "Весна", запозичує мотиви з I акту його опери "Il Giustino", написаної тоді ж. Ці концерти стали революційними в будові концепції: в них зображені потоки струмків, спів птахів, гавкіт собак, дзижчання комарів, плач пастухів, бурі, п'яні танцюристи, тихі ночі, полювання з точки зору мисливців та здобичі, катання на ковзанах дітей і тепло вогнища взимку. Кожен концерт пов'язаний з сонетом, у якому Вівальді описував сцени, зображені в музиці. Ці 12 концертів опубліковані в Амстердамі у 1725 як цикл "Спір гармонії та винаходу \Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione", написаний 1720. Всесвітньо відомі "Чотири пори року\Le quattro stagioni" справили незабутнє враження на слухачів своєю шаленою пристрастю та інноваціями. Ж.Ж.Руссо, що працював тоді у французькому посольстві Венеції, високо цінував музику Вівальді й любив виконувати з циклу на флейті. Широко відомі концерти Вівальді: "Ніч\La notte", "Щиглик\Il cardellino" для флейти з оркестром, що відрізняються художньою образністю і гармонічною щедрістю. Також були дуже популярні духовні твори: Glori, Magnificat, Stabat Mater, Dixit Dominus.

У Мантуї Вівальді знайомиться з оперною співачкою Анною Жіро \Anna Giraud, дочкою французького перукаря. Це знайомство мало значення для Вівальді: у листах до драматурга К.Гольдоні\Carlo Goldoni він представляє Анну Жіро як свою "старанну ученицю". Вівальді належить велика заслуга у становленні її як оперної співачки. Це ймовірно, тому що оперні композитори зазвичай знали секрети вокальної техніки. Сучасники хвалили Анну як майстерну та душевну співачку з приємним, хоча і скромного діапазону, голосом. Гольдоні писав: "вона була негарна, але дуже витончена, мала тонку талію, красиві очі, чарівний ротик, прекрасне волосся, у неї був посередній голосок, але безсумнівне акторське обдарування". Супутницею Вівальді була і сестра Анни, Паоліна, яка стала медичною сестрою маестро, турбуючись про його здоров'я, він хворів на астму.

Після 3х років у Мантуї Вівальді разом з Анною і Паоліною повернувся до Венеції, де Анну гострі на язик венеційці зразу назвали "подругою рудого священника". Обидві сестри постійно жили в будинку Вівальді і їздили з ним у численних подорожах, пов'язаних з труднощами. Ці взаємини з сестрами Жіро, занадті для духовної особи, викликали нарікання від церкви, чому сприяла поява домислів і пліток навколо особи Вівальді. Порушення норм поведінки священника тягло тяжкі наслідки у загостренні відносин з церковною знаттю. Кардинал-архієпископ Феррари 1738 заборонив Вівальді в'їзд у місто і служіння Меси через його гріхопадіння. Але маестро завжди з твердістю відстоював честь і людську гідність супутниць свого життя, незмінно відгукуючись про них з глибокою повагою [-Julie Anne Sadie. Companion to Baroque Music.P:University of California Press,1998, p.40.ISBN 0-520-21414-5 б].

Серед шанувальників і покровителів Вівальді були члени королівських сімей. Кантата "Gloria e Imeneo" написана спеціально до



весілля короля Франції Луї XV. Музикант був улюбленцем імператора Карла VI, який публічно вшанував Вівальді, назвавши його лицарем.

Слава Вівальді композитора та скрипаля не призвела до тривалого фінансового успіху. Незабаром після приїзду композитора до Відня Карл VI помер, залишивши його без захисту та джерел прибутку. Почалась війна за австрійську спадщину, і Відню було не до Вівальді, який виїхав на пошуки роботи у Дрезден, де імовірно, сильно захворів. Усіма забутий, хворий і без засобів до існування він повернувся до Відня, де і помер 28.VII.1741 у 63 роки. Квартальний лікар зафіксував смерть "дона Антоніо Вівальді, преподобного, від внутрішнього запалення"; він похований у звичайній могилі на цвинтарі для бідняків (могила не збереглася). Але на відспівуванні в церковному хорі співав хлопчик 9 років – Йозеф Гайдн. Сестри Вівальді – Маргарита і Жанетта через місяць отримали повідомлення про його смерть. Судовий пристав описав його майно на рахунок погашення боргів.

Вівальді був швидко забутий в світі – аж до ХХст.! Музиканти та вчені відродили музику Вівальді на поч. ХХ. У 1939 композитор-піаніст Альфредо Казелла \Alfredo Casella (1883-1947) організував тиждень Вівальді в Турині і Генуї, його твори широко звучали після II світової війни. Хорова композиція Gloria, представлена у Казелли, регулярно виконується на різдвяних святах по всьому світі. 500 концертів Вівальді вплинула на покоління наступних композиторів, зокрема на Й.С.Баха. Музика Вівальді інноваційна, ламає усталені звичайні схеми; він дав яскравість формальній структурі концерту, повторно шукаючи гармонічні контрасти, винайшов новітні теми і мелодії. Вівальді був здатний створити неакадемічну музику, призначену для поціновувачів широкої аудиторії, а не лише інтелектуальної меншості. Популярність зробила його відомим навіть у країнах дуже закритих традицій!

Вівальді вважається одним з композиторів, що почали розвивати музику Бароко до стилю імпресіонізму. Вівальді також відзначають провісником романтичних музикантів. Концерти і арії Вівальді мали глибокий відгук у пасіонах і кантатах Баха, який переклав кілька його концертів для клавіра-соло і кілька для оркестру, разом із відомими Concerto for Four Violins and Violoncello, Strings and Continuo (RV 580). Однак Ігор Стравінський провокативно казав, що Вівальді написав не сотні концертів, а один концерт, повторений сотні разів.

Антоніо Вівальді є автором 90 опер і 500 концертів: 44 концерти для струнного оркестру і басса континуо; 49 концерти грессо; 352 концертів для 1го інструмента і струнного оркестра або басса континуо; 38 – для 2х інструментів з струнним оркестром або басса континуо; 32 – для 3х і більше інструментів з оркестром та басса континуо. Один з найвідоміших творів – перші 4 концерти з ор.8, циклу 12 скрипкових концертів "Чотири пори року" – програмна симфонічна музика. Вівальді зробив внесок у розвиток інструментування, він першим застосував гобої, валторни, фаготи як самостійні, а не дублюючі. Автор понад 100 сонат для різних інструментів з басса континуо; світських кантат, серенад, симфоній, Stabat Mater та інших церковних творів.

Іменем Антоніо Вівальді названі: італійський інститут в Сієні, астероїд 4330 Вівальді, кратер на планеті Меркурій.

Скрипаль **Франческо Онофріо Манфредіні** \ Francesco Onofrio Manfredini (1684-1762) народився в Пістої \ Pistoia в сім'ї тромбоніста, навчався на скрипці в Болоньї у Дж. Тореллі \ Giuseppe Torelli, провідної фігури розвитку інструментального концерту, навчався композиції у Дж.А.Перті \ Giacomo Antonio Pertì, maestro di cappella СПетроніо з 1696, коли оркестр був тимчасово розпущений. Манфредіні 1700 став скрипалем в оркестрі церкви ССпіріто \ San Spirito в Феррарі. Однак, 1704 повернувся до Болоньї, влаштувавшись у знову сформованому оркестрі СПетроніо. Тоді ж став членом Філармонічної Академії \ Accademia Filarmonica, опублікував першу збірку з 12 камерних сонат "Камерні Концертіні \ Concertini per camera" op.1. 1709 опублікував op.2 Sinfonie da chiesa, що доповнює попередні. Після 1711 Манфредіні перебував у Монако, імовірно, на службі князя Антуана \ Prince Antoine Князь був учнем Ж.Б.Люлі \ Jean Baptiste Lully, диригентську паличку якого успадкував. Характер стосунків Манфредіні при дворі Монако та тривалість його перебування невідомі. 1718 він друкує в Болоньї свої Concerti Grossi для 2х скрипок і basso continuo op.3, № 1-12 присвячені правителю, копії його симфонії op.2 були знайдені в княжій бібліотеці. Принц Антуан був хрещеним батьком сина Манфредіні. В Монако у Манфредіні народилося четверо дітей. 1727 він повернувся до Пістої як maestro собору СФіліпа \ SPhillip Cathedral, пост, який він обіймав до смерті.

Вважається, що значна частина його музики зникла після його смерті; відомі 43 опубліковані роботи та кілька рукописів. Хоча він створював духовні твори (ораторії), залишилися лише світські п'єси. Він – сучасник Й.С.Баха та А.Вівальді. Двоє синів Манфредіні, Вінченцо \ Vincenzo та Джузеппе \ Giuseppe, мали значну музичну кар'єру: Джузеппе став співаком-кастратом, Вінченцо отримав призначення maestro di cappella Італійської опери Санкт Петербургу.

Видатний композитор-клавірист, що істотно розширив технічні та музичні можливості клавесина **Джузеппе Доменіко Скарлатті** \ Giuseppe Domenico Scarlatti (1685-1757) хронологічно класифікується як композитор Бароко, хоча його музика мала вплив на розвиток вже класичного стилю. Як і його відомий батько Алессандро Скарлатті, він творив у різних музичних жанрах і формах, хоча сьогодні відомий своїми 555 клавірними сонатами. Більшу частину життя провів на службі в Іспанській королівській родині. Сам М.Клементі \ Muzio Clementi перевів сонати Скарлатті в класичний фортепіанний стиль, відредагувавши їхню першу публікацію (!).

Доменіко народився в Неаполі, коли він належав іспанській короні. Він був шостим з десяти дітей композитора і педагога Алессандро Скарлатті, його старший брат П'єтро Філіппо також музикант. Доменіко почав навчатися музики у свого батька. можливо, його раннім вчителем у Неаполі був Гаєтано Греко \ Gaetano Greco. Музичний дар Доменіко розвивався з неймовірною швидкістю: 16 років Доменіко призначений композитором-органістом королівської капели в Неаполі, а через 2 роки син з батьком покинули Неаполь і оселилися в Римі, де Доменіко став учнем найвидатніших музикантів Італії. Оригінальність винаходів Б.Пасквіні \ Bernardo Pasquini та його

майстерність у їх розробці, а також міцна наука та інтенсивна життєва воля Ф.Гаспаріні\Francesco Gasparini поєдналися, щоб сформувати основу для розвитку генія Доменіко. Його зв'язок з Кореллі (Гаспаріні – учень Кореллі) також сприяв еволюції підліткового генія, і незабаром Доменіко став відомим у своїй країні переважно як клавесиніст.

1703 він переробив оперу К.Ф.Поллароло\Carlo Francesco Pollarolo "Irene" для Неаполя. Незабаром батько послав його вчитися до Венеції. Нічого не відомо про нього до 1709, коли він поїхав до Риму на службу до польської королеви у вигнанні Марії Казимири. Протягом 5 років (1714-19) він служив maestro di cappella в Капеллі Джулії\Cappella Giulia Ватикану. Він написав ораторію і 10 опер для неаполітанського театру свого батька СБартоломео\San Bartolomeo (1703-4), римського палацу Цуккарі\Zuccari (1710-14) і театру Капраніка\Teatro Capranica (1715, 1718). Посол Португалії у Ватикані маркіз де Фонтес\Marquis de Fontes завоював Скарлатті 1714 для патріаршої капели\patriarchal chapel в Лісабоні: serenata "Applause genetliaco" виконана в португальському посольстві 1714, а його "Contesa delle stagioni" – вже у королівській капелі Лісабона в 1720.

Скарлатті був знайомою фігурою на щотижневих засіданнях Accademie Poetico-Musicali, організованих невтомним меломаном кардиналом П.Оттобоні\Pietro Ottoboni, де грали камерну музику найкращі музиканти Риму. Там Скарлатті зустрів Генделя, який був його однолітком. 1708 їм обом було по 23, і вони мали змагатися як клавіристи за ініціативою та під арбітром Оттобоні. Вони були визнані рівними, але Гендель вважався переможцем на органі, імпровізуючи експромтом подвійні фуґи, а Скарлатті переміг на клавесині, спричинивши фурор своєю віртуозною грою, як написали в рецензії "грою тисячі чортів!". Відтоді вони трималися один одного із взаємною повагою, як найвірнішою основою дружби на все життя.

У палаці Оттобоні Скарлатті зустрів англійського органіста Т. Розенгрейва\Thomas Roseingrave, який став його захопленим прихильником, і у Лондоні 1738-9 опублікував I видання "Essercizi per gravicembalo" Скарлатті, з яких, у 1744 англійський композитор Чарлз Евісон\Charles Avison почерпнув матеріал з 29 сонат Скарлатті для колекції "12 Concerto grossi after Scarlatti". Знані композитори-клавіристи Джозеф Келвей\Joseph Kelway і Томас Арне\Thomas Arne також допомогли популяризації музики Скарлатті в Англії.

В Римі 1715-19 Скарлатті був maestro di cappella в соборі СПетра\SPietro, написав кілька опер для театру королеви Казимири. Природна цікавість і захоплення подорожами спонукали його поїхати 1719 до Лондона, де опера "Narciso" у Королівському театрі мала успіх.

З Лондона Скарлатті їде в Лісабон (1720). Як клавесиністу при королівському дворі йому було доручено музичну освіту принцес. Смерть батька викликала його до Неаполя в 1725, але він не залишився в Італії: його учениця, португальська принцеса Марія Магдалена Барбара, яка вийшла заміж за інфанта Іспанії Фердинанда, запросила його до іспанського двору. Пізніше вона стала королевою Іспанії. Скарлатті погодився – 1729 переїхав до Севільї, а в 1733 – до Мадрида. Він залишився в Іспанії 25 років, там у нього народилося п'ятеро дітей.

Після смерті першої дружини Марії Катерини Джентілі\Gentili 1739, він одружився 1742 з іспанкою Анастасією Махарті Хіменес\Ximenes, з якою мав ще чотирьох дітей. Серед його композицій в Мадриді була більшість з клавірних сонат. В Мадриді Скарлатті подружився із знаменитим співаком, кастратом Фарінееллі\Farinelli (Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi), неаполітанським другом. Музикознавець і клавесиніст Ральф Кіркпатрик\Ralph Leonard Kirkpatrick (1910-84) розповів, що саме листи Фарінееллі містять "більшість інформації про Скарлатті, відомої до наших днів". Скарлатті помер у Мадриді у 71 рік. Його резиденція на вулиці Леганітос\Leganitos позначена історичною табличкою, а його нащадки ще й досі живуть у Мадриді. Там його поховали в монастирі, але його могили більше не існує.

Завдяки глибокій музичній підготовці, яку він привіз із собою з Італії, та власному блиску гри на клавесині, Скарлатті занурився у народні мелодії і танцювальні ритми Іспанії з їх мавританськими і циганськими впливами. Він створив понад 500 сонат для клавесина, унікальних за своєю оригінальністю, використанням акціаккатури\ассіассатура (одночасний мордент), присутніх фольклорних елементів. Скарлатті написав 17 симфоній і концерт для клавесина. За життя опубліковано невелику кількість композицій Скарлатті. Здається, він сам керував публікацією 1738 найвідомішої збірки – його 30 сонат, що названі "Вправи\Essercizi". Вони були добре прийняті в Європі, і їх відстоював знаний письменник ХУІІІст.Чарлз Барні\Charles Burney.

Скарлатті мав великий вплив на сучасників і учнів – видатних віртуозів Карлоса Сейксаса\José Antonio Carlos de Seixas (1704-42) і Антоніо Солера\Antonio Francisco Javier José Soler y Ramos (1729-83). Крім численних сонат Скарлатті написав ряд опер, кантат і літургійних п'єс. Відомі твори: Stabat Mater 1715 та Salve Regina 1757 (останній).

На його честь названа мала планета 6480 Скарлатті.

Багато сонат, неопублікованих за життя Скарлатті, періодично з'являлися друком протягом 250 років. Вони завжди привертали увагу видатних музикантів: В.А.Моцарта, М.Клементі, Л. Бетховена, К.Черні, Ф.Ліста, Й.Брамса, Ф.Шопена, К.А.Дебюссі, А.М. Єсіпової, Б.Бартока, Е.Гілельса, Р.Казадесюса, П.Ж.Белдера, Ф.Пуленка, Д.Шостаковича, А.Бенедетті-Мікельанджелі, Е.Гранадоса, В.Горовиця, І.Погореліча, А.Корто, О.Мессіана, М.А.Амлена, Скотта Росса (першим записав 555 сонат), Генріха Шенкера, Андраша Шиффа, Марти Аргеріх. Клавірні сонати Скарлатті – окремі твори, переважно 2частинної форми, деякі у ранній сонатній, написані для клавесина або найперших фортепіано; є 4 для органу і кілька для малої інструментальної групи. Багато з них демонструють гармонічну сміливість дисонансів і нетрадиційних віддалених модуляцій, віртуозні, задіюють усі види клавірної техніки.

Характерні риси музики Скарлатті: вплив іберійської народної музики у використанні фрігійського ладу і тональних зворотів, не дуже близьких європейській музиці. Багато ритмів і гармоній, особливо дисонансів, у фігурах супроводу є нагадування про гітару.

Розвиток форми, де кожна половина сонати веде до головної точки, яку Р.Л.Кіркпатрик назвав "суть\the cux", і підкреслюється паузою або ферматою. В основній частині сонати часто містяться

головні теми, у розробці використовуються повторювані фігури, оскільки вони модулюють від основної тональності – у першій половині, або назад до основної тональності – у другій половині. Всі тенденції розвитку визначені переважно у галантному стилі \galant style. 1953 Кіркпатрик випустив видання сонат (нумерація Кк. використовується зараз майже завжди). Раніше застосовувалася нумерація "L. numbers" видання неаполітанського піаніста А.Лонго \Alessandro Longo (1864-1945), складена 1906. Нумерація Кіркпатрика хронологічна, тоді як упорядкування Лонго є результатом його довільного групування сонат у сюїти. Сучасний італійський музиколог Дж.Пестеллі \Giorgio Pestelli (нар.1938) опублікував 1967 оновлений каталог, де виправлено те, що він вважав анахронізмами, і додано деякі сонати, відсутні у Кіркпатрика. Хоча точні дати збережених сонат невідомі, Кіркпатрик дійшов висновку, що вони, можливо, написані у кінці життя Скарлатті (після 1735), причому більшість після 67 років. [--Downs, Philip G. (1992). Classical Music. New York: Norton. p. 49. ISBN 0-393-95191-X.].

Скрипаль і теоретик **Франческо Джемініані** \Francesco Saverio Geminiani (1687-1762) описаний BBC Radio 3 як "зараз забутий, але свого часу вважався майже музичним богом, рівним Генделю та Кореллі". [--BBC Online . 25.II.2011] Джемініані народився в місті Лукка \Lucca, навчався музики у А.Скарлатті, гри на скрипці – у К.А.Лонаті \Carlo Ambrogio Lonati в Мілані, а потім у А.Кореллі. З 1707 він зайняв місце свого батька в Капеллі Палатині \Cappella Palatina Лукки. 1711 очолив оперний оркестр Неаполя як керівник та концертмейстер, що дало йому можливість спілкування з А.Скарлатті. Після короткого повернення до Лукки в 1714 він поїхав до Лондона в компанії знаного флейтиста-гобоїста Ф.Барсанті \Francesco Barsanti (1690-1775). У Лондон він прибув скрипалем-віртуозом і незабаром привернув увагу мецената В.Кепела \William Carpel графа Ессекса, що залишався його покровителем незмінно. У 1715 Джемініані грав при дворі Георга I свій скрипковий концерт з Генделем за клавесином. У 1720х він став масоном в Лондоні членом ложі Philo Musicae et Architecturae Societas. Став першим італійцем, посвяченим у масонство. 1728 Великий магістр Premier Grand Lodge Англії Дж. Кінг Кінгстон \James King Baron Kingstone призначив братів Джемініані створити в Неаполі I регулярну італійську масонську ложу.

Джемініані заробляв на життя композицією і викладанням, мав пристрасть до колекціонування. Багато його учнів зробили успішну кар'єру: органіст Чарлз Евісон \Charles Avison (1709-70); скрипаль і диригент Метью Дюбур \Matthew Dubourg (1703-67); скрипаль Майкл Крістіан Фестінг \Michael Christian Festing (1705-52); скрипаль, лютніст Бернхард Йоахім Хаген \Bernhard Joachim Hagen (1720-87); видатне сопрано Сесілія Янг \Cecilia Young (1712-89), дружина Томаса Арне \Thomas Arne і мати Майкла Арне \Michael Arne, знаних композиторів.

Проживши певний час у Парижі, Джемініані повернувся до Англії 1755. Перебуваючи в Дубліні 1761, слуга викрав у нього музичний рукопис, на який він витратив багато часу і праці. Кажуть, що його роздратування через втрату прискорило його смерть. Він помер і був

похований в Дубліні, пізніше його останки були перепоховані в церкві СФранческо Лукки\San Francesco Lucca, місті його народження.

Джемініані був першокласним скрипалем, його сучасник, видатний с Дж.Тартіні\Giuseppe Tartini назвав його "Божевільним, лютим\Il Furibondo" через його надзвичайно виразні ритми.

Найвідоміші композиції Джемініані – 3 комплекти concerti grossi, 1732-46: 42 концерти, які представляють альт як члена групи солістів concertino, що робить їх концертами для струнного квартету; твори глибоко контрапунктичні для задоволення лондонської аудиторії, що закохана в Кореллі. Джемініані переробив opus`и свого вчителя Арканджело Кореллі – 1, 3 і 5 у концерто грассо\concerti grossi.

Значення Джемініані пояснює його трактат 1751 "Мистецтво гри на скрипці\Art of Playing on the Violin" op.9, опублікований у Лондоні, найвідоміший підсумок італійського методу гри на скрипці ХУІІІст., що є неоціненним джерелом вивчення виконавської практики пізнього Бароко. Книга складається з 24 вправ, які супроводжуються коротким, інформативним розділом тексту, що дає детальні вказівки щодо артикуляції, трелей та інших орнаментів, переходу між позиціями та інших аспектів техніки лівої та правої руки скрипаля. Рекомендації трактату протилежні тим, які висловив Леопольд Моцарт у своєму "Трактаті про фундаментальні принципи гри на скрипці\Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing" (1756) з кількох питань, щодо утримання смичку, використання вібрато та т.зв. "правил нижнього смичку": І доля кожного такту – удар вниз.

"Посібник з гармонії\Guida harmonica" Джемініані (1752, додаток 1756) є одним із найнезвичайніших трактатів про гармонію Бароко як своєрідну енциклопедію зразків і реалізацій basso continuo. Всього існує 2236 шаблонів, і в кінці кожного шаблону є посилання на номер сторінки; студент-композитор, вивчаючи книгу, матиме уявлення про наступні можливості, доступні після будь-якої короткої басової партії.

Джемініані опублікував ряд соло для скрипки, 3 комплекти скрипкових концертів, 12 скрипкових тріо; "Уроки для клавесина\Lessons for the Harpsichord", "Мистецтво гри на гітарі чи цитрі\Art of Playing on the Guitar or Cittra" (1760), "Мистецтво акомпанементу на клавесині, органі тощо\Art of Accompaniment on the Harpsichord, Organ, etc." (1754), та інші праці.

Композиції Джемініані відзначаються своєю уявою, виразністю і теплотою, а також недисциплінованістю та недорозвиненістю. Ч.Барні\Charles Burney говорить про неправильну мелодійну структуру Джемініані, а Джон Хокінс\Sir John Hawkins вважав, що підхід Джемініані є важливим прогресом композиції: "Те, що ми зараз знаходимося в стані звільнення від рабства законів, нав'язаних без владних повноважень, пояснюється новим дослідженням принципів гармонії та дослідженням класу музикантів, серед яких, здається, Джемініані був головний... На творах Джемініані видно, що його модуляції не тільки оригінальні, але що його гармонії складаються з таких комбінацій, які ніколи не були введені в музику до його часу. Правила переходу від однієї тональності до іншої, які викладені тими, хто писав про композицію музики, він не тільки ігнорував, але й

заперечував як непотрібне обмеження винахідницьких можливостей. Йому часто говорили, що каденції в квінті, терції та VI ступені, які зустрічаються в творах Кореллі, були надані слуху занадто знайомими через часте їх повторення. І, здається, це було вивчення його шляхом вільного використання семітонічних інтервалів, щоб збільшити кількість гармонічних комбінацій; і в мелодію, щоб внести більшу різноманітність, ніж це було раніше".[--Hawkins, John (1776). A General History of the Science and Practice of Music. 5. London: T. Payne & Sons. pp. 389 et seq.]

Скрипаль і теоретик **Джузеппе Тартіні** \Giuseppe Tartini (1692-1770) вважається найбільшим скрипковим віртуозом XVIIIст., що затвердив сучасний стиль скрипкового мистецтва і сформулював принципи музичної орнаменталізації та гармонії. Тартіні вивчав теологію і право в університеті Падуї, тоді ж отримав репутацію фехтувальника. У 18 років він викрав небогу кардинала Корнаро і таємно одружився з нею, після чого його почала переслідувати римська поліція, що призвело до арешту. Він втік з Падуї, перевдягнувшись ченцем, і сховався в монастирі в Ассізі, де його гра на скрипці привернула увагу і вплинула на архієпископа, коли той дозволив Тартіні повернутися до своєї дружини в Падую. 1716 він їде до Венеції, далі до Анкони, потім повернувся у Падую на призначення головним скрипалем церкви С'Антоніо \S'Antonio в 1721. Він керував оркестром канцлера Богемії в Празі 1723-26, і знову повернувся до Падуї, де 1728 заснував школу композиції та гри на скрипці. 1740 здійснив концертне турне Італією.

Гру Тартіні відрізняла чистота інтонації, чудова техніка лівої руки, а незвичайне чисте звучання його скрипки почали вважати еталонним. У 1728 він заснував у Падуї школу скрипалів, з якої вийшло багато чудових музикантів. Серед його учнів – композиторка, співачка, скрипалька-віртуозка Магдалена Лаура Сірмен Ломбардіні \Maddalena Laura Sirmen Lombardini (1745-1818). Великий внесок Тартіні зробив у розвиток жанрів сонати та сольного концерту. Ряд творів має педагогічний і методичний характер: "Мистецтво ведення смичка" – 50 варіацій на тему Гавота Арканджело Кореллі.

Вважалося, що гра Тартіні була чудовим поєднанням технічних і поетичних якостей, а його смичок стає зразком для пізніших шкіл скрипки. Він вдосконалив конструкцію смичка, подовживши його, виробив головні прийоми ведення смичка, визнані всіма скрипалями Італії, Франції та згодом увійшли у загальне вживання. Його твори включають бл.125 скрипкових концертів; 175 сонат для скрипки та чембало, серед яких відома "Диявольська трель \Trillo del Diavolo" (1735); квартети; тріо; симфонії; релігійні твори, 5 частин Miserere і 4 частини Salve Regina. Найбільшою і заслуженою популярністю в сучасному репертуарі користується "Диявольська соната \Sonate du diable" або "Диявольські трелі \ Trille du diable", про яку Тартіні говорив, що почув її в монастирі уві сні у виконанні Диявола. "Trillo del Diavolo" може розглядатися як художнє кредо Тартіні, творче узагальнення його практики і властивої йому мелодичної, гармонічної та ритмічної мови, а також окремих композиційних та виконавських прийомів.

Тартіні зробив вагомий внесок у науку акустики відкриттям диференційного, розчленованого тону \difference tone, званого "тоном

Тартіні" (третя нота, яку чути, коли дві ноти грають інтенсивно рівно). Акустичне явище, коли два консонуючих верхніх звуки дають нижній відгук, що з ними консонує (мала терція мі-сіль дає відгук у децимі від верхньої ноти ми). Ці різницеві комбінаційні тони, або "тони Тартіні", згодом розроблені Гельмгольцем. Він також розробив теорію гармонії, засновану на спорідненості з алгеброю і геометрією, що викладена в "Трактаті про музику" *Trattato di musica* (1754) і розширена в "Дисертації про принципи музичної гармонії" *Dissertazione dei principi dell'armonia musicale* (1767). Теоретичні праці включають ще "Трактат про орнаменти в музиці" *Traité des agréments de la musique* (1771).

Одним з перших великих скрипалів, які практикували віртуозність задля віртуозності, що розширив мовний технічний запас скрипки, був **П'єтро Антоніо Локателлі** *Pietro Antonio Locatelli* (1695-1764) видатний скрипаль і композитор. Найвідоміший своєю "L'Arte del violino", збіркою 12 скрипкових концертів, виданих з 24 *capriccios ad libitum* для скрипки соло. Про дитинство Локателлі відомо небагато. Він – III скрипаль зі званням "віртуоза" в *capella musicale* собору СМарія Маджоре *\Santa Maria Maggiore* в Бергам. Його першими вчителями гри на скрипці були, ймовірно, Людовіко Ферронаті *\Ludovico Ferronati* та Карло Антоніо Маріно *\Carlo Antonio Marino*, обидва – члени капели. Композиції навчив його мабуть *maestro di capella* собору Франческо Балларотті *\Francesco Ballarotti*. У 14 років Локателлі – учасник інструментального ансамблю СМарія Маджоре.

Він поїхав до Риму 16 років, мабуть вчитися у видатного Кореллі, хоча він міг навчатися і у інших музикантів т А.Монтанарі *\Antonio Maria Montanari* або Дж.Валентіні *\Giuseppe Valentini*. 1714 Локателлі написав батькові, що став членом Інструментальної академії *\Compita accademia di vari instrumenti*, де Валентіні з 1710 працював скрипалем-композитором. 1716-22 Локателлі – член Конгрегації СЧечилії *\Congregazione generale dei musici di SCecilia* під захистом кардинала Камілло Кібо *\Camillo Cybo*, виступав в палаці кардинала Оттобоні і у церкві СЛоренцо і СДамазо *\San Lorenzo e San Damaso*. У Римі Локателлі дебютував як композитор.

Локателлі гастролював багато і вдосконалював свою майстерність. Бл. 1729 оселився в Амстердамі, відмовившись від публічних виступів на користь регулярних концертів для багатих аматорів. Там сильна видавнича традиція, і він публікував свої твори: перші XII *Concerti Grossi Op.1*, присвячені Камілло Кібо. Його гра використовувала високі регістри, подвійні нот, акордт і арпеджіо, трелі у двоголосних пасажах (*Trillo del Diavolo*), подвійні трелі etc. Деякі з бравурних пасажів його каприсів передбачають гру Нікколо Паганіні у своїй концентрації технічних подвигів, 24 скрипкові капричі Локателлі послужили взірцем для Паганіні в ХІХст., коли цей жанр користувався певною модою. Композитора Локателлі приваблювали форми сонати і концерту, де він був здатний на елегантні та виразні мелодії.

Локателлі був людиною екстраординарною. Життя в Амстердамі наклало відбиток на його характер: він не став придворним музикантом, хоча віртуозу його рангу були відкриті всі двері. Його горду вдачу добре малює випадок, що стався у Берліні 1728. Після



концерту Локателлі, король Фрідріх Вільгельм послав йому гонорар у 20 талерів, які тут же були подаровані артистом в якості "чайових" придворному. Здивованому королю курфюрст Саксонії Фрідріх Август, який привіз скрипаля, пояснив, що Локателлі не звик до настільки малих винагород. Після виступу віртуоза була піднесена золота чаша з дукатами. "Ви такі щедрі, – зіронізував король, – що на цей раз „чайові“ за мій подарунок я хотів би заслужити сам". На що Локателлі шанобливо, але з явною насмішкою відповів: "О! Подарунок з рук короля має таку цінність, що я не зміг би з ним розлучитися". Після смерті Локателлі залишилася його колекція музичних інструментів, художніх творів, виданих і рукописних музичних творів і книг, що свідчить про широке коло інтересів.

Капітальним твором Локателлі є цикл концертів "Мистецтво скрипки\L'Arte del Violino" оп.3 (1733), що містить 12 сольних концертів і 24 довгих каденції в формі капричо (склад: скрипка соло, 2 скрипки, альт, віолончель і бассо континуо). Локателлі розвинув сонатну форму, застосував програму в інструментальній музиці: концерт "Плач Аріадни", "Траурна соната" etc. Віртуозність Локателлі відображена в його "Капричах\Capricci ad libitum", які не призначені для публічного виступу, а були важливими для навчання та вправ. В Амстердамі він займався педагогічною діяльністю. Серед його учнів був Жан Марі Леклер\Jean Marie Leclair (1697-1764), скрипаль і композитор, фундатор французької скрипкової школи XVIIIст.

Capriccio (іт. каприз), жвавий, вільно структурований твір часто має гумористичний характер. Ще в ХУІст. цей термін час від часу застосовували до канцон, фантазій і ричеркарів (на зразок імітаційної поліфонії). Композитори Бароко від Фрескобальді до Баха писали для клавіру capriccios, що демонструють химерні, неймовірні образи. Найдавніша клавірна робота Баха є "Капричо на від'їзд улюбленого брата", де серед інших музичних посилянь цитується гудок кучера. К.М.Вебер, Ф.Мендельсон та Й.Брамс словом "capriccios" назвали п'єси для фортепіано, а Бетховен додавав прикметник "capriccioso" до стандартних модифікаторів темпу andante, allegro. Чайковський написав оркестрове Capriccio Italien, Римський-Корсаков Іспанське капричо. Стравінський задумав свій фортепіанний концерт (1929) як капричо. Capriccio також називається остання опера Ріхарда Штрауса (1942), а також кілька творів Кшиштофа Пендерецького у ХХ ст.

Оперний композитор, органіст-клавесиніст **Бальдассаре Галуппі** \Baldassare Galuppi (1706-1785) народився на острові Бурано\Burano у Венеції і з 22 років відомий як Il Buranello Він належав до покоління Й.А.Гассе\J.A.Hasse, Дж.Саммартіні\G.B.Sammartini, К.Ф.Е.Баха\С.Р.Е. Bach, до панування стилю галантною музики в Європі ХУІІІст. Галуппі досяг міжнародного успіху, проводячи періоди кар'єри у Відні, Лондоні, СПетербургу, але його основним місцем залишалася Венеція, де він обіймав ряд провідних посад. Його батько був циркульником у Венеції, грав на скрипці в театральних оркестрах і, мабуть був першим вчителем сина. Імовірно, молодий Галуппі вчився на клавірі та композиції у А.Лотті\Antonio Lotti, І органіста собору СМарка.

У 15 років Галуппі написав першу оперу "Друзі-суперники\Gli amici rivali". 1726-28 працював клавесинистом в Театрі Пергола\Teatro della Pergola Флоренції. Повернувшись до Венеції 1728, поставив II оперу, у співпраці з Дж.Б.Пескетті\Giovanni Battista Pescetti, добре прийняту в театрі Сан Анджело\Teatro San Angelo. Наступного року співавтори поставили оперу "Dorinda", і Галуппі почав отримувати замовлення на опери та ораторії. 1740 він призначений керівником консерваторії Ospedale dei Mendicanti у Венеції, де здобував освіту. Його обов'язки варіювалися від викладання до складання літургійної музики та ораторій; вже за рік у Мендіканті він написав 31 твір: 16 мотетів, 13 Salve Regina, 2 псалми – всі поставлені. Далі він був її директором і керівником хору. Згодом отримав пост maestro di capella на SMarco – вищій музичній пост Венеції. Він стає всесвітньо відомим як оперний композитор і стабільний автор духовної музики.

З 1741 Галуппі багато подорожував Європою, в 1741-43 працював в Лондоні. 1765-68 – придворний маестро і композитор у СПетербургу при Катерині II, поставив ряд опер спеціально для імператорського двору. Галуппі став першим іноземцем, який написав музику на текст православного богослужіння, і ввів у нього невідому тут раніше форму концерту. В Росії він написав кілька кантат, духовних концертів, серенад, серед його учнів – Д.Бортнянський. У 1768 він повернувся до Венеції, об'їхавши Європ, щоб відвідати Й.А.Хассе у Відні.

Повернувшись до Венеції, Галуппі останні роки присвятив клавірній музиці. Він відновив свої обов'язки на SМарко і успішно подав заявку на повторне призначення у консерваторію Інкурабілі\Ospedale degli Incurabili, яку заснував на поч.ХVІст. СвГаetano Тьене\Gaetano da Thiene (1480-1547). [В цьому будинку тепер розташована венеційська Академія мистецтв\Accademia di Belle Arti di Venezia]. В консерваторії Галуппі відповідав за музику в 1762-65 та 1768-76. У 1776 фінансові обмеження змусили скоротити музичну діяльність. У пізні роки Галуппі писав більше духовну музику. Його творчість продовжувала бути значною за кількістю і якістю. Ч.Барні відвідав його у Венеції і писав 1771: "Здається, ніби геній синьйора Галуппі, як і Тиціана, з віком поживавився. Зараз йому не менше 70 років, але тут загалом допускається, що його останні опери та останні композиції для церкви рясніють духом, смаком і фантазією не менше, ніж у будь-який інший період його життя". Галуппі сказав Барні своє визначення гарної музики: "краса, чіткість і хороша модуляція\vaghezza, chiarezza, e buona modulazione". Барні прокоментував величезне навантаження Галуппі, що на додаток до обов'язків у SМарко та Incurabili, "він має сто блискіток на рік, як домашній органіст родини Грітті, і є органістом іншої церкви, назву якої я забув". Прем'єра останньої опери Галуппі "Служи їй заради любові\La serva per amore" відбулася 1773. Навесні 1782 він диригує концертами візиту папи Пія VI до Венеції. Після цього він продовжував писати, незважаючи на погіршення здоров'я, його остання завершена робота – Різдвяна меса 1784 у соборі SМарко. Після двомісячної хвороби Галуппі помер 3 січня 1785, похований у церкві СВіталe\San Vitale, відзначений урочистою панахидою в церкві

Стефано\ Santo Stefano, оплаченою професійними музикантами, на якій співали актори Театру Бенедетто\ Teatro SBenedetto.

На початку кар'єри Галуппі досяг скромного успіху в жанрі "опера", але з 1740х разом із знаменитим драматургом К.Гольдоні\ Carlo Goldoni (1707-93), прославився на всю Європу комічними операми в новому стилі "dramma giocosa". Для наступних поколінь він є "батьком комічної опери". Його опери-seria, лібрето яких писав драматург Метастазіо\ Metastasio, були широко популярні. 20 опер Буранеллі ("Baldassare Galuppi 'Buranello") написав на вірші Гольдоні, який сказав, що Галуппі "серед музикантів те саме, що Рафаель серед художників".

Протягом кар'єри Галуппі обіймав офіційні посади в благодійних і релігійних установах Венеції, найпрестижнішою з яких був maestro di cappella палаца дожів, собору СМарко. Він створив велику кількість чудової духовної музики. Його також високо цінували як віртуозного клавірного виконавця, композитора для клавірних інструментів.

Майстерність Галуппі як клавесиніста і органіста добре задокументована. Галуппі захоплював своєю клавірною музикою. Кілька сонат опубліковані за життя, але багато лишилися в рукописі. Деякі з них дотримуються одночастинної моделі Скарлатті; інші – у формі 3х частин, прийнятій Гайдом, Моцартом, Клементі, Бетховеном. У пресі "Щотижневі новини Гіллера\ Hillers Wöchentliche Nachrichten" за 1772 згадано репутацію Галуппі у СПетербургу: "Камерні концерти відбувалися щосередини у вестибюлі імператорських апартаментів, щоб насолодитися особливим стилем і подум'яною точністю гри на клавірі цього великого артиста; у передпокої імператорських апартаментів йшли камерні концерти; віртуоз заслужив загальне схвалення двору" [-Hiller, Johann Adam, Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend (Leipzig, 1772)]. Не дивно, що ряд клавірних творів Галуппі були надруковані за його життя: 2 збірки по 6 сонат, опубліковані в Лондоні op.1 (1756) і op.2 (1759).[-Franco Rossi, Catalogo tematico delle composizioni di Baldassare Galuppi (1706-1785) – Parte I: Le opere strumentali, Edizioni de I Solisti Veneti, Padova, 2006]. Німецький диригент і музикознавець Фелікс Раабе\ Felix Raabe (1900-96) згадує 125 "сонат, токат, дивертисментів та етюдів" для клавіра [-Raabe, Felix. 1929. Galuppi als Instrumentalkomponist. Frankfurt a.d. Oder: Müller] з каталога Фаусто Торрефранки 1909 творів на чембало Галуппі. Однак, точність цієї цифри треба сприймати лише обережно. [-Torrefranca, Fausto. La Creazione della sonata drammatica moderna rivendicata all'Italia. Rivista Musicale Italiana, 1910].

7 експериментальних Concerti a quattro Галуппі є інноваційними камерними творами, які передвіщають розвиток класичного струнного квартету. Кожен концерт у 3х частинах для двох скрипок, альту та віолончелі, який об'єднує контрапункт sonata da chiesa із сміливими хроматичними поворотами та гармонічними модуляціями, які стають виразнішими, прогресуючи від квартету до квартету. З'являються інновації і гармонічні особливості періоду пізньої класики: оманлива каденція, в якій доповнений УІ зниженою акорд веде до остаточного фінального каданса. Галуппі любляв клавірні інструменти і писав багато клавірної музики, такої високої якості, що її грають тепер (записи Артуро Бенедетті-Мікельанджелі).

Серед інших інструментальних творів Галуппі: симфонії, увертюри, тріо та струнні квартети, а також концерти для сольних інструментів і струнних.

Вірш англійського поета Р.Браунінга\Robert Browning (1812-89) "Токата Галуппі" стосується композитора та його творчості. Невідомо, який конкретно твір Галуппі поет мав на увазі; за часів Галуппі терміни "toccata" і "sonata" не були чітко розрізнені, були часто взаємозамінні, і неможливо з упевненістю стверджувати, що якийсь твір Галуппі більше претендує бути натхненником поеми. Вірш (1989) надихнув композицію у сучасній ідіомі з музичними цитатами Галуппі американського композитора Домініка Ардженто\Dominick Argento (1927-2019). [--Colwitz, Erin Elizabeth (2007). Dominick Argento's "A Toccata of Galuppi's": A critical analysis of the work. University of Southern California. ISBN 9780549390053. OCLC 450110261.48]

Після вірша Браунінга було кілька відроджень творів Галуппі, а музика композитора звучала на меморіалах поета у церкві і в концертному залі. Але виконання музики Галуппі залишалося спорадичним. "La diavolessa" була відроджена 1952 в Італії на Венеційському фестивалі; "Il filosofo di campagna" поставлений в Англії 1985 на Бакстонському фестивалі.

Наприкінці ХУІІІст. музика Галуппі була майже забута за межами Італії, а вторгнення Наполеона до Венеції 1797 призвело до того, що рукописи Галуппі були розкидані по всій Європі, багато знищені або втрачені. Деякі з творів Галуппі час від часу виконувались протягом 200 років після його смерті, і лише в останні роки ХХст. його композиції були широко відроджені в живому виконанні та у записах.

Композитор, скрипаль і органіст **Джованні Баттіста Перголезі** \Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) фундатор італійської опера buffa, мав велике значення в еволюції італійської комічної опери, зробивши внесок виняткової ваги за надзвичайно коротку кар'єру. У витоках опера-buffa пов'язана з традиціями комедії масок (dell'arte), сприяла затвердженню демократичних світських засад у музичному театрі ХVІІІст.; вона збагатила арсенал оперної драматургії новими інтонаціями і формами. Закони нового жанру, сформовані в творчості Перголезі, виявили гнучкість, здатність до оновлення та модифікацій. Історична еволюція опера-buffa йде від ранньої Перголезі "Служниця-пані" до Моцарта (Весілля Фігаро" і Россіні "Севільський цирульник", далі Верді "Фальстаф"; у ХХст.: Стравінський "Мавра", що використав теми Перголезі у балеті "Пульчінелла", Р.Штраус "Rosenkavalier", Прокоф'єв "Любов до трьох апельсинів".

Перголезі народився у місті Джезі\Jesi, де навчався музики у Франческо Сантіні\Francesco Santini. Його прізвище – Драгі\Draghi, але, переїхавши з Перголи\Pergola до Джезі, сім'ю назвали Перголезі, що означає "з Перголи". У 1725 Перголезі переїхав у Неаполь, де вивчав композицію у Г.Греко\Gaetano Greco, відвідуючи Conservatorio dei Poveri, де здобув високу репутацію як скрипаль. 1732 він призначений maestro di capella принца Стільяно\Stigliano, поставив оперу-буфа "Lo frate 'nnammorato" та месу, обидві добре прийняті. 1733 поставлена його опера-серія "Il Prigionier Superbo", але саме комічне intermezzo "La

serva padrona", вставлене між актами опери, досягло успіху. Перголезі призначений 1734 заступником капельмейстера Неаполя, в травні поїхав у Рим виконати Месу in F. Його здоров'я погіршується, в 1736 він їде з Неаполя до монастиря францисканців в Поццуолі\ Pozzuoli, де закінчив останню знамениту Stabat Mater. Помер у крайній бідності 26 років, похований у соборі Поццуолі.

З перших кроків Перголезі зарекомендував себе як оригінальний автор, схильний до експериментів і новацій. Найвдалішою його оперою вважається "Служниця-пані\ La Serva-Padrona" (1733), що швидко завоювала популярність. "La serva padrona" – інтермецо, яке виконане поміж діями іншої опери. Поставлена як окремих твір 1752 в Парижі, вона викликала запеклі суперечки, що назвали "Війна шутів \Guerre des bouffons", вони тривала кілька років між прихильниками традиційної французької опери (Люлі і Рамо) і шанувальниками нової італійської комічної опери. Опера була настільки популярна, що арії з неї співали на вулицях. Рання смерть Перголезі залишила більшу частину творів неопублікованою, а його подальша слава призвела до неправильної атрибуції творів, оскільки композитори намагалися їх використати. Чудова партитура Стравінського балету Дягілева "Пульчинелла" використала музику Перголезі.

Поряд зі світською Перголезі складав і духовну музику. Найвідомішим духовний твір – "Stabat Mater", написаний перед смертю як дубль аналогічного, нині маловідомого твору А.Скарлатті, що тоді виконувався в неаполітанських храмах на Страсну п'ятницю. Кантата "Stabat Mater" (для сопрано, альт, струнних і органа або basso continuo) – один із самих натхненних творів Перголезі, написана 1736 в Поццуолі в останні місяці у монастирі в очікуванні смерті. Цей твір сповнений піднесенням, щирим та проникливим ліричним почуттям.

Перголезі також створив ряд великих інструментальних робіт, включаючи скрипкову сонату і скрипковий концерт. Однак, ряд творів, приписуваних йому після смерті, написані іншими авторами: "Concerti Armonici" виявилися твором німецького композитора У.В. ван Вассенера \ Unico Willem Reichsgraf van Wassenaer Obdam (1692-1766).

Твори Перголезі, яким майже 300 років, несуть чудове відчуття юності, ліричної відкритості, захоплюють темпераментом, невіддільні від уявлення про національний характер, самий дух італійського мистецтва. "У його музиці, – писав про Перголезі Б.Асаф'єв, – поряд із чарівною любовною ласкавістю і ліричною п'янкістю звучать сторінки, пронизані почуттям життя і соками землі, поряд з ними блищать епізоди, де запал, гумор, лукавство, нестримна безтурботна веселість панують легко і вільно, як у дні карнавалів".[–И. Охалова].

Існує астероїд, названий на честь композитора, – 7622 – "Pergolesi".

Органіст-клавесиніст, співак **Доменіко Альберті**\Domenico Alberti (1710-1746) народився у Венеції, навчався музики: співу у контр-тенора, капельмейстера Антоніо Біффі\Antonio Biffi (1666-1733) і композиції в органіста Антоніо Лотті\Antonio Lotti (1667-1740); згодом у Римі вдосконалювався в грі на клавесині та співу. Він писав опери, пісні та сонати для клавішних, якими він найбільш відомий сьогодні.

У його сонатах часто використовується арпеджований акомпанемент лівої руки за кількома моделями, які зараз відомі як "Альбертієві басы \Alberti bassi". Альберті був одним із перших, що використовував ці шаблони, але ні першим, ні єдиним. Найвідоміший з цих шаблонів - регулярні ламані акорди, коли спочатку звучить найнижча нота, потім найвища, далі середня і знову найвища, з повторенням малюнка. Саме такий акомпанемент використав Моцарт у знаменитій сонаті C dur та ще у багатьох фортепіанних творах; перші скрипкові сонати Моцарта створені на зразок Альберті. Найвідоміші твори Альберті – клавірні сонати, хоча вони дуже рідко виконуються сьогодні. Він написав 36 сонат, з яких збереглися 14, усі вони мають 2частинну форму.

За життя Альберті – відомий співак, що часто акомпанував собі на клавесині. 1736 він служив у П.А.Капелло \Pietro Andrea Capello, посла Венеції в Іспанії, де при дворі знаменитий співак Фарінееллі почув, як співає Альберті і був вражений майстерністю. Альберті помер у Римі.

Альберті написав: оперу "Олімпіада" (1739), мотети, 40 клавірних сонат, зокрема 8 сонат op.1 опублікував у Лондоні 1748 британський музичний видавець Дж.Уолш \John Walsh. Альберті сам не публікував своїх сонат, він їх лише виконував. У сонатах новий тип супроводу мелодії став популярним під назвою "альбертієві басы".

Після смерті Альберті спостерігалися багаторазові плагіати сонат з боку його учня – співця-кастрата, клавесиніста Джузеппе Джоцці \Giuseppe Jozzi (1710-70), який виступав у Лондоні. Джоцці видавав клавірні твори Альберті за свої, а після публікації Уолшем сонат Альберті, плагіат був доведений, і Джоцці втік до Нідерландів, де продовжив свою діяльність, видаючи твори вчителя за свої власні.

\*\*\*\* \*\*\* \*\*\*\*

Стиль Бароко в музичному мистецтві панував приблизно з 1600 до 1750, він відомий грандіозним, драматичним, виразно енергійним духом, жанровою різноманітністю. Це один з найдраматичніших поворотних періодів історії музики, що відбувся на поч.ХУІІст. в Італії. В ті часи Старий стиль \Stile antico, універсальний поліфонічно-імітаційний стиль ХУІст. ще продовжувався, але був зарезервований для духовної музики, а Сучасний \Moderno стиль нової музики \nuovo musicale, акцентуючи соло-голоси, майже полярну диференціацію басу і мелодії, інтерес до гармонії, – розроблено для світського музикування. Розширений словниковий запас дозволив чітко розмежувати церковну і світську музику, розділити специфіку ідіом вокалу та інструментів.

Епоха Бароко відкидає природність, вважаючи її примітивною дикістю та неуктвом. Тоді жінка мала бути блідою, з химерною зачіскою, в тугому корсеті з величезною спідницею, а чоловік – без бороди, поголений, в парюку, напудрений і надушений. Послаблення політичного і соціального контролю церкви, яке почалося в епоху

Ренесансу, дозволило розквітнути світській музиці. У музиці Бароко стався вибух нових музичних технологій і стилів: вокальну музику, що переважала в Ренесансі, витісняла інструментальна; організація музичних інструментів об'єднала їх і привела до виникнення оркестрів. Один з головних жанрів Бароко був концерт, який спочатку з'явився в церковній музиці ренесансної Італії, ("concertato" \ "узгоджено") в часи Бароко затвердив свої позиції і став важливим типом виконання музики. Двоє найбільших авторів концертів були Кореллі і Вівальді, їх творчість припала на пізні Бароко, встановивши і зміцнивши концерт як жанр, що надав спосіб продемонструвати майстерність соліста у змаганні з оркестром.

На початку Бароко, Кавальєрі і Монтеверді написали опери, що відразу отримали визнання і увійшли в моду. Основою перших опер були сюжети давньогрецької і римської міфології, героїчні події історії. Опера як драматична синтетична форма заохочувала композиторів втілювати нові способи відобразити емоції і відчуття, безпосередньо впливати на емоції слухача музикою, – що стає головною метою. Жанр швидко поширився у Франції і Англії завдяки творчості А.Скарлатті, Рамо, Люлі, Генделя, Перселла. В Англії та Німеччині була розвинена ораторія, яка відрізняється від опери відсутністю сценічної дії, а зміст її базується на релігійних та історичних текстах. У Німеччині опера не мала популярності, як в інших країнах, німецькі музиканти продовжували створювати церковну музику: "Месія" \ "Messiah" Генделя, "Пристрасті" \ "Matthus-Passion, Johannes-Passion" Й.С.Баха.

Основним інструментом Бароко стає клавесин – попередник універсального фортепіано. Важливі форми майбутньої класичної музики мають витоки з Бароко – концерт, соната, опера. Бароко – епоха, коли ідеї, якою має бути музика, знайшли саме ті форми, що не втратили актуальності і на сьогоднішній день.

Ще одним важливим надбанням Бароко були Академії, наукові і мистецькі. Монотонність і фіксованість музичних традицій привели наприкінці XVIст. до сильного скорочення і погіршення музичного життя у Болоньї: світська музика занепадала, а церковна – усувора і консервативна. Забезпечити нове життя мистецтва у навчанні було вимогою культурного життя ще у XVIIст. по всій Італії, якій відповіло утворення Мистецьких і Літературних академій. У Болоньї з найстарішим університетом Європи відкриття Академії пов'язане саме з цим закладом: університетський професор, щоб звільнитися від обмежень, які накладає університет на зміст та методи викладання, шукав інші місця роботи і легко знаходив їх, відкривши власну Академію! Її відвідували студенти, а також люди поза університетом – художники, каноніки, вчителі, лікарі та ін. Це не єдиний спосіб, з якого народжувалася Академія, але взагалі це стало можливим лише завдяки ініціативі та допомозі провідних діячів інтелектуальної еліти.

Академія, як її тоді розуміли, була культурною установою, де дозволялися та заохочувалися інтелектуальні дебати з приводу відповідних предметів мистецтва для досягнення прогресу самого мистецтва. Наприклад: Академія Сітібонді \ "l'Accademia dei Sitibondi, заснована 1550 професором канонічного права вільнодумцем Сельсо

Соцціні\Celso Sozzini (1517-1570), що мав на меті впровадження канонічних та цивільних законів в життя; Академія Бок'яле\l'Accademia Bocchiale заснована 1546 Акілле Боккі\Achille Bocchi (1488-1562), професором риторики, поезії і грецької літератури, що відповідав за виправлення та редагування книг, які мали друкуватися.

Музичні академії Болоньї були різними: першою стала Академія Флоріді\l'Accademia de'Floridi, заснована 1615 теоретиком Адріано Банк'єрі\Adriano Banchieri (1568-1634) у монастирі СМікеле в Боско\San Michele in Bosco, де викладені вчення музичної теорії та практики. У 1622 маестро капели СПетроніо Джироламо Джакоббі\Girolamo Giacobbi (1567-1629) взяв товариство під свій захист, перейменувавши на Академію Філомузі\Accademia de'Filomusi та надавши свій будинок у місті як більш гідне затишне місце; у цій престижній академії обговорювалися музичні питання, які потім були переосмислені і впроваджені у практичній музиці; її членом був маестро К.Монтеверді; два болонських музиканти Доменіко Брунетті\Domenico Brunetti та Франческо Бертаккі\Francesco Bertacchi, обидва maestri di cappella СПетроніо, заснували Академію Філаскізі\l'Accademia de' Filaschisi у 1633, де займалися інструментальною музикою, а не вокальною.

Нарешті, 1666 усі академічні реалії музики об'єдналися в нову Академію, яка від заснування до сьогодні відіграє важливу роль на національному та міжнародному рівні – знану Болонську філармонічну академію\l'Accademia Filarmonica di Bologna. Ініціатором цієї асоціації став граф Вінченцо Марія Карраті\Vincenzo Maria Carrati, що мав намір об'єднати різноманітні музичні напрями і смаки громадян у певне русло для можливого діалогу та розвитку. Не випадково девіз філармонії: "Єдність мелосу\Unitate melos".

#### Література до підрозділу

- 1.Кривицкая Е.Д. Апофеоз Корелли // Старинная музыка. 2002. № 2. С. 59.
- Бронфин Е.Ф. «Клаудио Монтеверди». — М., 1969.
2. Бурундуковская Е. Органное творчество венецианских композиторов 2-й пол. XVI- начала XVII века // Старинная музыка, №4 2008. С.12–20
3. Бурундуковская Е.В. Органно-клавирная культура Италии XVI-XVII веков \ \дисс.доктор искусствоведения\ \Казань, 2009, 336 с.
- 2.Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков / Разделы «Франция» в главах 1–4, параграфы 1, 2, 3, 4, 6 в главе 5 // Учебное пособие. М., 2007; 2-е издание М., 2008.
- 3.Кривицкая Е.Д. Клавикорд. Клавесин. Фортепиано. // Музыкальные инструменты. № 11. 2006. С. 50–54.
- 4.Кривицкая Е.Д. Сцены из римской жизни // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 77–86.
- 5.Ливанова Т. Н. «История западноевропейской музыки до 1789 года (XVII век)», учебник в 2-х тт. — Т. 1. М., 1983.
- 6.Рагс Ю.Н. Акустические знания в системе музыкального образования Очерки. Рязань, "Литера М", 2010. 336 с.
- 7.Розеншильд К. К. «Музыка во Франции XVII — начала XVIII века». — М., «Музыка», 1979.
- 7.Снитіна В. О. Духовна музика бароко: культурологічний аналіз Архівовано 26 квітень 2009 у Wayback Machine.



9. Шерман Н.С. Формирование равномерно-темперированного строя. - М., 1964.
10. Ilias Chrissochoidis The «Artusi-Monteverdi Controversy: Background, Content and Modern Interpretations». — King's College, Лондон, 2004.
11. Palisca, Claude V. «Baroque», Grove Music Online, ed. L. Macy (Accessed August 21, 2007), (subscription access). Reprinted from The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001.
12. Schulenberg, David «Music of the Baroque». — New York: Oxford UP, 2001. ISBN 0-19-512232-1.

### Частина 3. ІСПАНСЬКА КЛАВІРНА ШКОЛА

#### Становлення іспанської клавірної школи

Іспанія є однією з найстаріших музичних країн Європи, де, подібно до Англії, зароджувалося багатоголосся, професійна музична творчість, поліфонічні техніки. Іспанія переживала свій "золотий час" з кінця XV до середини XVIIст., примітний розвитком професійного музичного мистецтва. Іспанію робить винятковою і неповторною ряд компонентів і передусім це – широкий діапазон культур: антична греко-римська, вестготська, мосарабська і т.д.

Вестготи створили державу зі столицею в Толедо, де збереглися перші писемні пам'ятки музичної культури Іберійського півострова: Codex d'Azagra (VIIст.), де знаходиться найдавніша з іспанських мелодій, що дійшли до нас. Імовірно, наспіви амврозіанських гімнів поєднувалися в культових співах з східними – візантійськими – інтонаціями. Так виникла мозарабська (арабізована) літургія, що пережила блискучий короткий розквіт 633-711 [1]. "Мосарабські наспіви" – християнська культова музика, створена в Іспанії під час вестготських королів, збереглася і за арабського панування. "Співи Мосарабські" зібрані у кодексах-манускриптах: антифонарій короля Вамби і "Вестготський гімнарій". Світську музику переслідувала церква, але вона відбилася в численних зображеннях музикантів.

Перша згадка про орган в Іспанії належить Ісидору Севільському \Isidoro de Sevilla\ \Isidorus Hispalensis (560-636), останньому Отцю Церкви. Ісидор – церковний письменник, засновник середньовічного енциклопедизму, компілятор мосарабського богослужбового обряду. Його Magnum opus 20 книг "Етимологій \Etimologías" універсальна енциклопедія, що систематизує суму античного знання у відповідності до християнства. В Етимологіях (634) музика розглядається в III книзі у межах Квадрівіуму; він каже: в музиці цінна пам'ять за відсутності запису і виголошує: "Без музики жодна дисципліна не може бути досконалою, оскільки ніщо не існує без неї" (кн.III,с.15); описує орган[3] як майже виключно світський інструмент. 1598 його канонізовано церквою, а з 1998 Ісидор вважається покровителем Інтернету.

У VIII ст. королівство вестготів впало під ударами арабських завойовників. Кордовський халіфат існував 756-1236, був найбільшим культурним центром: при дворі халіфів збиралися науковці, поети, музиканти [1]. Вплив арабської культури проникав через військові та релігійні бар'єри. Незважаючи на ворожнечу і відокремлення прибульців від корінного населення, неможливо ігнорувати арабський вплив в іспанській музиці, хоча він не був визначальним. Відповіддю на завоювання арабів стала Реконкіста – багатовікова війна іспанських християн проти арабів. Тому іспанська музика вмістила комплекс християнської, іудейської і мавританської культур.

Після Ісидора відомості про орган з'являються в Іспанії IX-Xст., хоча вони нечисленні, суперечливі, і можливо то не був орган в нашому розумінні, а лише гучний сигнальний інструмент. Регулярні згадки про орган – у світських і церковних колах – починаються з XII-XIIIст., найяскравіше зображення органу-портативу у "Піснеспів Діви Марії\

"Cantigas de Santa Maria" короля Кастилії і Леона (1252-84) Альфонса Мудрого. На території Іспанії існували різні типи органів: портативи (*órgano de mano*), що вживалися під час процесій та урочистостей; позитиви (*órgano de mesa*), що служили дозвіллю короля і знаті, а також для навчання юнацтва; великі органи для церкви. Переносні інструменти (портативи і позитиви) називалися "реалехо\realejo".

У пізньому Середньовіччі і ранньому Ренесансі органобудування в Іспанії [3] проводили майстри інших країн: франко-фламандці та італійці. Іноземні будівники працювали в Каталонії, Валенсії і Арагоні, досягли значних успіхів і наблизили інструмент до сучасного: розміри клавіатури; ефективна система повітроподачі; розподіл регістрів, поява регістр-рукояток; виникнення побічного мануала (*cadereta*), віндлада якого – за спиною органіста, як у німецькому *Rückpositive*.

Становлення іспанської національної культури виділяє епоху Альфонса X Мудрого\Alfonso X de Castilla el Sabio (1221-84). Король був музикантом, знаменита збірка "Кантиги\Cantigas de Santa María[es]": 401 твір, з яких 10 (?) належать самому королю. Це музично-історичне джерело позначило етап розвитку національного мистецтва: вокальна мелодія формується в Кантигах у зв'язку з рідною мовою. Музика тоді ще не була пригнічена диктатом інквізиції, і Кантиги залишилися пам'яткою успіху визвольної боротьби іспанського Ренесансу. Альфонс Мудрий заснував 1254 кафедру музики в університеті Саламанки.

Після об'єднання Кастилії і Арагона 1479 почалося об'єднання різних етносів країни в одну націю. Музика чудово розвивалася в часи Ізабелли і Фердинанда. Ізабелла, дуже прихильна до музики, і цю любов прищепила своїм дітям, принцу Хуану, який грав на флейті, віолі і клавикордах, і майбутній королеві Хуані Мад. Ізабелла тримала 40 співаків, не рахуючи інструменталістів. Її син Хуан любив співати і на сієсті зустрічався з Анчієтою і 4-5 співцями, співав з ними годинами. Ці часи були настільки добрі для музики, що до смерті Фердинанда історики назвали їх "золотою добою" іспанської музики. Королівський двір в Арагоні мав зв'язки з музичними інноваціями Авін'йону. При дворі Барселони – стиль франко-фламандських співців і лише кілька іспанців. А в Кастилії процвітали 4 видатних музиканти: Хуан де Анчієта, Педро Ескобар, Франсіско де Пеньялоса, Хуан дель Енсіна.

Видатний музикант іспанської школи поліфонії раннього Відродження **Хуан Анчієта**\Juan de Anchieta (?1462-1523) працював у Гранаді при дворах Ізабелли, Хуани Божевільної\Mad і аристократів. Анчієта народився у відомій баскській родині Аспейтії\Azpreitia, був сином дворянина, його мати – тітка Ігнація Лойоли, засновника ордена ієзуїтів. З 1489 Анчієта працює у придворній капелі Ізабелли\Capilla flamenca, що складалася з співаків та інструменталістів, її стиль камерний поруч з потрійним складом хору короля. 1494-97 Анчієта – капельмейстер в капелі принца Хуана, згодом – в тій же капелі Хуани Мад. З капелою він 1505-6 подорожує до Фландрії та Англії під час візиту Хуани з чоловіком герцогом Бургундії Філіпом\Felipe Habsburgo el Hermoso. Тоді ж Анчієта знайомиться із знаменитими колегами Олександром Агріколою і П'єром де ла Рю. Королева Хуана любила вуличну музику, і Анчієта розважав її, навіть після того, як її замкнули

в монастирі. У 1509-12 він працював при дворі сина Хуани короля Карла V, 1512-16 при дворі Фердинанда II. Анчієта був і на церковній службі: з 1500 – настоятелем церкви в Аспейтії, 1518 – ігуменом монастиря Arbas del Puerto, капеланом собору Гранади. 1519 він пішов на пенсію. Останні роки жив у францисканському монастирі, який сам заснував у рідному місті Аспейтія, де і помер у 1523.

Анчієта писав церковну вокальну музику латиною. До нас дійшло бл. 30 творів: 2 чотириголосні меси – Меса IV тону \Missa quarti Toni та Missa Rex virginum, де використані різні тематичні прототипи, в т.ч. знаменита пісня "l'homme d'armé"; 2 магніфікати, Пасіони за чотирма євангелістами, 19 мотетів 3х- і 4хголосних. Світська музика: 1 романс (іспанською) і 3 вільянсіко, villancico "Dos anades", дуже популярний за його життя. Анчієта – можливий автор елегії-мотету "Musica, quid defles? \Музика, чому ти плачеш?" з назвою "Епітафія О.Агріколи \Epitaphion Alexandri Agricolae symphonistae regis Castiliae"; мотет, у формі діалогу, містить деталі біографії Агріколи. Збереглися великі хори, вони виразні, звучать красиво і повно, мають розумні інновації.

Твори Анчієти майже вільні від складних контрапунктів фламандської школи, він використовує повний звук і акордове гомофонне письмо. Духовна музика застосовує григоріанські мелодії (Gloria його меси написана на Gloria григоріанської меси XVст.). Salve Regina має 10 частин: непарні – розспівні, парні – поліфонічні, де високий голос superius варіює парафрази співу; у кінці першого і останнього поліфонічних розділів вводить нові голоси, як це робили голландські майстри. Від них же – витримані хорали перемежують імітаційні проходи вільної поліфонії у двоголосі паралелями в дециму.

В Іспанії працював португалець **Педро Ескобар** \Pedro de Escobar (1465?-1535), відомий як Педро де Порту \Pedro de Porto. Він – один з найдосвідченіших майстрів ранньої піренейської поліфонії, чия музика збереглася. Народився в Порту, мало відомо про його життя, поки не став 1489 на службу Ізабелли Кастильської – на 10 років співаком королівської капели. Повернувся 1499 до Португалії, а 1507 прийняв пропозицію maestro di capilla Собору Севільї. Керуючи хором співчих, він мав піклуватися про їхнє житло та харчування на додаток до навчання співу; скаржився на низьку зарплатню і врешті пішов у відставку. З 1521 працював у Португалії маестро принца Дом Афонса, \prince Dom Afonso, Cardinal-Infante, сина короля Португалії Мануеля. Кар'єра Ескобара, схоже, закінчилася погано: в останніх записах 1535 є згадка, що він – алкоголік і жив у злиднях. Помер в Еворі \Évora.

Дві повних меси Ескобара збереглися, обробка Реквієма (Missa pro defunctis) – найстаріший піренейський твір [9]. Відомі роботи: 7 піснеспівів (в т.ч. Stabat Mater), обробка Магніфіката, 4 антифони, 8 гімнів і 18 вільянсіко. Імовірно, що його авторство приховане серед анонімних творів ренесансних рукописів. Музика Ескобара була популярна, про що свідчать численні копії: у Гватемалі знайдені копії двох рукописів [10]; мотет "Clamabat autem mulier Cananea", високо оцінений сучасниками, служив джерелом і зразком для наступників – композитора-віуеліста Алонсо Мударри \Alonso Mudarra (1510-80).

Найцікавішим композитором PreRenaissance на межі XVIст. був **Хуан Енсіна**\Juan del Encina, власне Хуан Фермосейє\Fermoselle (1468-1529), поет, драматург і композитор, якого називають "батьком іспанської драми". Хуан народився в сім'ї шевця і був одним із сімох дітей. Він вступив на юридичний факультет університету Саламанки, де викладав гуманіст Е.А.Небріха\Elio Antonio de Nebrija (1444-1522), автор першої іспанської граматики, а також у свого брата Дієго де Фермосейє, професора музики. Хуан співав у хорі собору Саламанки з 1484, вивчав музику 1485-89 у Ф.Торріхоса\Fernando de Torrijos, і став тут капеланом 1490, змінивши ім'я на Енсіну. Після смерті Торріхоса Енсіна прагнув посту хормейстера, але цю посаду отримав його друг, драматург Л.Фернандес\Lucas Fernández, що спонукало Енсіну поїхати до Італії. 1492 він закінчив університет Саламанки, і став членом свити Фадрике Толедо\Fadrique Álvarez de Toledo, герцога Альби, розважаючи його драмами: "Тріумф Слави\Triunfo de la Fama", "Тріумф Кохання\Triunfo del Amor". 1496 Енсіна видав збірку пісень, драматичних і ліричних, на пасторальні мотиви і про нерозділене кохання.

1498 Енсіна їде у Рим для просування кар'єри, мабуть працював у аристократів, привернув увагу пап Олександра VII і Юлія II та прихильність папи Лева X, при дворі якого служив 5 років. У 1509 він отримав посаду каноніка Малаги. Згодом здійснив паломництво в Єрусалим, де на горі Синай відслужив месу – першу Божу службу. Він їздив з Риму до Іспанії кілька разів 1510-19, поки, нарешті, зупинився в Леоні, де 1519 став пріором собору. Паломництво відображено у його "Священний шлях в Єрусалим\Trivagia o Via sagrada a Hierusalem" (Рим, 1521). Енсіна помер у Леоні, заповів поховати себе під хорами собору Саламанки, де з 1534 його останки лежать і сьогодні.

Енсіна був не лише композитором, а також є великим вишуканим глибоким поетом, що переклав Буколіки\Bucolics Вергілія. Енсіна – піонер світського театру, кілька його творів, представлені в Cancionero de Palacio і засновані на Еклогах Вергілія\Égloga de Plácida y Vitoriano, написані для сценічної вистави і вважаються шедеврами.

63 світські п'єси Енсіни (вільянсіко, романс, кансона, варіації на фолью) увійшли у знамениту збірку "Палацовий пісняр\Cancionero de Palacio" (1496) ліричних і драматичних віршів. Cancionero Енсіни передує трактату прозою "Мистецтво знаходити\Arte de trovar" про стан поетичного мистецтва Іспанії. Перехід від суто церковної до світської сценизнаменують його 14 п'єс: "Aucto del Repelón" та "Égloga de Fileno" – пасторалі, зараз не дуже цікаві, але значущі світські твори; його духовні еклоги торяють шлях авторам ХVII ст. А ліричні вірші Енсіни – чудові, сповнені інтенсивної широти і побожної благодаті.

Незважаючи на те, що його музика присвячена королівській сім'ї, він ніколи не був членом королівської капели. І хоча Енсіна працював у багатьох соборах і був висвячений на священника, його церковна музика невідома. Більшість робіт видані в 1530і, багато з уцілілих п'єс є вільянсіко, де Енсіна – провідний майстер (іспанська Villancico еквівалент італійської фротолі). Вокальні твори часто мають органні обробки, але з дуже обмеженими рухами голосів в рамках обертання

педалей. Для ясності тексту Енсіна використовує гнучкі ритми, у простих і сильних гармонічних прогресіях, акцентуючи вірш.

Композитор-священик Відродження\Renacimiento **Франсіско де Пеньялоса**\Francisco de Peñalosa (1470?-1528) народився у Талавері де ла Рейна\Talavera de la Reina. Де він отримав музичну та теологічну освіту, невідомо. 1498-1516 служив капеланом і співаком Фердинанда Арагонського – до смерті короля. З 1511 він стає учителем музики онука короля – Фердинанда Габсбурга. На королівське прохання 1506 Пеньялоса призначений каноніком собору Севільї, – призначення було оскаржене, і лише за кілька років спір вирішено на його користь. Тоді він об'єднав посади в капелі і соборі. 1517 Пеньялоса переїхав до Риму в хор папи Лева X, служив співчим 1517-21 у Папській капелі. 1518 він разом зі своїм другом Д.Муросом\Diego de Muros (1450-1525), єпископом Ов'єдо, змінив позицію каноніка Севільї на arcediano в Кармоні. По смерті папи Пеньялоса повернувся 1521 в Севілью, поновивши канонікат у соборі, де навчав Крістобаля Моралеса. Поряд з музичною службою виконував обов'язки скарбника капели. Помер у Севільї, похований з почестями у нефі собору СПавла.

Пеньялоса – майстер поліфонічної техніки вокальної церковної музики [5]. Збереглися 6 повних мес на 4 голоси (всі на cantus firmus, в т.ч. на популярну "l'homme armé"), 6 магіфікатів, 28 мотетів. Про його майстерність в поліфонії свідчить Agnus Dei з меси "Ave Maria peregrina", де антифон "Salve Regina" накладено на тенор з пісні "De tous biens plaine" фламандця Хайне Гізегема\Hayne van Ghizeghem (1445-76), а тенорова партія дана ракоходом! З 11 світських творів Пеньялоси дійшли до нас 10 вільянсіко (Cancionero de Palacio) і романс. бголосне вільянсіко "Через гори Мадрида\Por las sierras de Madrid" оригінальне: одночасно 4 мелодії іспанською об'єднані рефреном латиною "Loquebantur variis linguis magnaia Dei\Різними мовами вихваляли діяння Божі". Багато творів Пеньялоси загублені; він не мав зиску від винаходу друку: вдалині від Венеції і Антверпена – центрів нотного першодруку, його музика не мала широкого розповсюдження. Майбутні іспанські музиканти – Моралес, Герреро, Вікторія, жили в Італії і там друкували свої п'єси; публікація творів нідерландських музикантів сприяла їх домінуванню у музиці Європи ХУІст.

Пеньялоса написав Магіфікат, меси, обробки пісень і гімнів, Ensalada на 6 голосів. Одна з його пісень (Sancta mater istud agas) довгий час вважалася за Жоскеном Дебре, що вказує на стилістичну схожість і високу якість Пеньялоси, одного з найвідоміших музикантів.

Перший великий представник іспанського Відродження\Renacimiento **Крістобаль де Моралес**\Cristóbal de Morales (1500-1553) був католицьким священиком, співаком та композитором. Він – головний представник школи polifonista Андалузії належить до великої трійки ренесансної традиції Томас Луїс де Вікторії і Франсіско Герреро. Моралес – найкращий іспанський автор початку ХVІст., свою славу, що поширилася Європою, він зберігав протягом наступних століть.

Моралеса виховували співчим хору в соборі Севільї, він навчався у поета і композитора Педро Фернандеса де Кастієйя\Pedro Fernández de Castilleja ¿Castilleja de la Cuesta (1487-1574), якого Герреро назвав

"майстер іспанських майстрів" і знаменитого майстра поліфонічних технік Пеньялоси. З 1522 Моралес служив органістом на трьох посадах. 1526 він – маестро собору Авіли, 1529-32 працював у Пласенсії, де заслужив визнання ще і як викладач. Він був чудовим співаком і коли 1535 поїхав у Рим, папа Павло III запросив його до папського хору; на службі у Ватикані перебував до 1545, де контактував з найвідомішими музикантами епохи: засновники мадригалу К.Феста\Costanzo Festa (1490-1545) і Я.Аркадельт\Jakob Arcadelt (1507-1568), учень Ж.Депре, видатний поліфоніст Н.Гомбер\Nicolas Gombert (1495-1560). Поруч з ними Моралес опублікував безліч своїх робіт у спільних виданнях. 1545 він повернувся в Іспанію і отримав вакансію maestro di capilla собору Толедо, замість А.Торрента\Andreas Torrent. Моралес писав чудові твори, 1545-6 у нього навчався підлітком Франсіско Герреро. Моралес переїжджає 1551 у Малагу maestro di capilla, але конфліктує з головою собору. Імовірно, він мав важкий характер: усвідомлюючи винятковий свій талант, Моралес мав серйозні вимоги до співаків, які вважали його зарозумілим, не в змозі відповісти своїми меншими здібностями. Професійне життя в Іспанії стало для Моралеса важким, незважаючи на визнання: він – один з кращих композиторів Європи XVIст. Останні роки провів у Марчені на службі Л.П де Леону герцогу Аркоса\Ponce de León duque de Arcos. У 1553 він хоче повернути пост maestro de capilla собору Толедо, де раніше працював, але невдовзі помер у Марчені.

Майже вся музика Моралеса – церковна вокальна, інструменти – лише як супровід. Він написав багато мес (деякі важкі для виконання, призначені для експертного хору), понад 100 піснеспівів, 18 обробок Магніфікату, 5 обробок "Плачу Єремії" (одна збереглася рукописом у Мексиці). Його Магніфікати відрізняються поміж творів сучасників, і саме вони найчастіше виконуються сьогодні. Стилiстично у музиці переважає функціональна гармонія, рух чвертями частіше, ніж у Гомберта і Палестрини, вільне використання гармонічних перехресних співвідношень, як в англійській музиці Талліса. Унікальність стилю включає ритмічну свободу: випадкові поліритми 3/4, крос-ритми, де голос співає в ритм тексту, не звертаючи уваги на метр інших голосів. В кінці життя він писав у гомофонному стилі, але завжди обережно, виразність та зрозумілість тексту – як найвища художня мета.

Меси Моралеса (22 збереглися) використовують різні стилі, в т.ч. Cantus Firmus і пародії: 6 мес – на григоріанському хоралі, 8 – у техніці пародії, 8-голосна меса – на знамениту шансон Ж.Депре "Тисяча жалів\Mille regretz", де чітка мелодія у найвищому голосі створює стильову і мотивну єдність. Моралес написав 2 меси (4 і 5 голосів) на відому "L'homme arme" – цю мелодію часто обирають XV-XVIст.: 4-голосна меса на Cantus Firmus строгого письма, а 5-голосна вільніше переміщує його з одного голосу до іншого. Missa defunctis (Реквієм), чії особливості і неповне редагування припускають, що це його остання робота.

Моралес впливав на поліфонічні композиції наступних поколінь, передусім на Палестрину, що став мостом до пізнішого Т.Л. де Вікторія\Tomás Luis de Victoria. Палестрина створив месу на піснеспів "O sacrum convivium" Моралеса; Герреро підкреслив свій борг Моралесу, у кого він дізнався достатньо "...щоб розпочати будь-яке учительство".

Моралес був першим іспанським музикантом з міжнародною популярністю. Його твори розповсюджені в Європі, копії знайдені в Новому Світі. Музичні теоретики через сто років після смерті вважали його музику одним з найдосконаліших явищ. "Parce Mihi Domine" з Officium Defunctorum є ключовою доріжкою найпродажних джазових і класичних альбомів Officium, Garbarek The Hilliard Ensemble.

Творчість Моралеса була предметом полеміки, яка триває і донині. 1549 Хуан Бермудо характеризує його музику як іноземну, написану під впливом Жоскена і Окегема, введених в Іспанії Пеньялосою. Є багато доказів спадкоємності у Моралеса традицій і духу піренейської музики, Моралес є не тільки нащадком і попередником іспанських традицій, але й великим музикантом Європи з унікальним стилем і вражаючою винахідливістю ритмів.

Музична культура Іспанії складається з європейських, арабських і африканських елементів; вона відрізняється емоційністю і танцювальністю. Народними танцями фламенко є фанданго, а також хота, сегідилья, болеро і хабанера Нового Світу. Танці супроводжують пісні під гітару і кастаньети. І пісні, і танці мають різні відтінки залежно від району: північ – суворий, близький до європейського; південь – екзотичний, ближче до Сходу.

Іспанська музика продовжила розвиватися в епоху Відродження. З'явилася і розквітла інструментальна творчість, насамперед, завдяки впливу арабських інструментів та іспанської гітари. Після закінчення Реконкісти стиль багатоголосного співу з акцентом на доповнюючі голоси зміцнився зв'язками з Фландрією і Францією. Більшість музикантів вільно подорожує європейськими просторами, збираючи дорогою різні ідеї та стилі. Іспанська музика здійснює перехід від анонімності до впізнаваності, випливають імена Вікторії (іспанський Палестрина) і Герреро. За межами країни стають відомі капельмейстер Крістобаль де Моралес, органіст Антоніо де Кабесон.

Ренесансне органне мистецтво Іспанії – одне з найяскравіших явищ європейської музики. Протягом 300 років складався унікальний тип інструменту, який відрізняється від органів інших країн. Склався і органний репертуар жанрової специфіки і характерної стилістики. Іспанці одними з перших почали теоретичне осмислення виконавської практики: іспанська віртуозна школа гри на клавішних знана і відома. Все це робить іспанське клавірне мистецтво невід'ємною частиною історії органно-клавірної школи європейського музичного мистецтва.

#### **Література підрозділа**

1.Нанні. Біля витоків іспанської музики. 19.12.2013. Джерело: <http://hisrablog.ru/?p=700>

2.Мартынов И.И. Музыка Испании. Гл.II: Пути и перекрестки испанскоймузыки.10.11.2011.Джерело:[https://cloud.mail.ru/public/83d2d5f9d401\Мартынов\](https://cloud.mail.ru/public/83d2d5f9d401\Мартынов)

3.Моисеева М.А. Органное искусство Испании эпохи Высокого Возрождения и Барокко /М.А. Моисеева. Автореф... канд. искусствоведения. Москва, 2011.

4.Cancionero musical de los siglos XV y XVI.Madrid, ed. F.Asenjo Barbieri, 1894.



5. Knighton T. Francisco de Peñalosa. New works lost and found // *Encomium musicae : essays in honor of Robert J. Snow*. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, 2002.

6. Llorens Cisteró, José María (2010). «Cristóbal de Morales, Opera Omnia Vol IX: Officium, Missa et motecta defunctorum». *Monumentos de la Música Española*. Madrid: Editorial CSIC-CSIC Press. p.135. ISBN 9788400092290.

7. Mitjana R., *Sobre Juan del Encina, musico y poeta*. Mlaga, 1895.

8. Rees O., Nelson N. *Cristóbal de Morales: sources, influences, reception*. Woodbridge, Rochester (NY), 2007. \ *Studies in medieval and Renaissance music*.

9. Reese Gustave. *Music in the Renaissance.*, by. W.W. Norton & Co., New York, 1959.

10. Stevenson Robert. Pedro de Escobar. In Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (1 ed.). London: Macmillan, 1980, pp. 243-244.

### **Золоте сторіччя іспанської клавірної школи**

Іспанська музична культура піднялася на особливу висоту XV-XVIст. Епоха відзначена найважливішими подіями: 1492 впала Гранада, останній оплот арабського панування. Шлюб "католицьких королів" Ізабелли і Фердинанда об'єднав Кастилію і Арагон, практично зібравши іспанські землі під однією короною. Колумб відкрив Новий Світ, і бурхлива колонізація принесла колосальні багатства, перетворивши Іспанію на одну з могутніх держав. Але посилюється влада інквізиції, накладаючи зловісний відбиток на життя: войовничість поруч з релігійним фанатизмом складала суворий життєвий уклад.

В епоху Ізабелли і Фердинанда розвивалася іспанська музика: Ізабелла, дуже прихильна до музики, прищепила цю любов своїм дітям, принцу Хуану і принцесі Хуані, майбутній королеві Іспанії. Знані співаки та інструменталісти працювали при дворі настільки добре, що історики назвали ці часи "золотою добою" іспанської музики. Арагон мав зв'язки з Авіньйоном, з його багатством музичних інновацій. У Барселоні служили фламандські музиканти. В Кастилії процвітали видатні іспанці: Хуан де Анчіета, Педро Ескобар, Франсіско де Пеньялоса, Хуан дель Енсина, учнем Пеньялоси був Крістобаль де Моралес – великий представник *Renacimiento* \ ісп. Відродження.

У ці часи розквітло мистецтво віуели. В Іспанії XVIст. правила хорошого тону і аристократичного виховання вимагали вміннями співати під віуелу. Були поширені цифрові нотації запису табулатур. Роль віуели вже не зводилася до супроводу вокалу: часто віуеліст програвав спочатку всю п'єсу, що сприяло сольному виконавству. Культура віуели визначила камерні клавірні жанри – віуельні твори стали основою репертуару клавесина і клавікорда, на початку – це транскрипції п'єс віуели для клавіатури. Віуельні твори варіювали і ускладнювали на клавірі – до повної відмови від першоджерела.

Видатний композитор-віуеліст \ vihuelist **Енрікес Вальдеррабано** \ *Enríquez de Valderrábano* (?1500-1557) створив свій музичний жанр – інструментальний сонет, склавши 19 сонетів, невеличких сольних п'єс. Славу йому принесли диференсіас (ісп. *diferencias* – "відмінності") – музичні варіації на одну тему. Його 123 (!) варіації на тему романсу "Конде Кларос" вважаються видатними.

Біографія музиканта відома з прологу до "Книги музики Ліс Сирен \Libro de música de vihuela intitulado de Silva Sirenas", опублікованій 1547 у Вальядоліді. Над книгою він працював 12 років. Робота має 7 томів, містить 179 п'єс за трьома ступенями складності. Автор називає п'єси по-різному [1] – фуґи (термін з'являється вперше), контрапункти \contrapuntos, сонети \sonetos, павани \pavanas, вакаси \vacas, байя \bajas, відмінності \diferencias, фантазії \fantasías. П'єси для віуели соло та віуели і голосу. Багато перекладень: Жоскен Дебре, Філіпп Вердело, Адріан Вілларт, Нікола Гомбер, Крістобаль Моралес, Луазе Компер.

Книга Вальдеррабано вважається важливим джерелом знань про іспанську віуелу зокрама, та інструментальну музику Європи взагалі, вказує на видатну освіченість автора, що мав чудові знання музики і доступ до багатой бібліотеки музичних рукописів, щоб користуватися новітньою маловідомою музикою і вивчати її, запроваджуючи в роботі.

Ще один визначний віуеліст **Дієго Пісадор** \Diego Pisador (1509-1557) відомий Книгою для віуели. Про Пісадора немає навіть точних дат народження і смерті. У 1552 він опублікував "Книгу п'єс для віуели \Libro de musica de vihuela", присвячену Філіпу II; працював над нею 6 років. Вона розділена на 7 томів і складається з 95 частин і 186 п'єс: 58 для голосу і віуели, 37 для віуели соло. П'єси "гарні і оригінальні, витонченої форми [7], але багато недоліків гармонічної м'якості і невірності контрапункту." Багато п'єс – віуельні інтабуляції з Жоскена Дебре \Josquin des Prez, Жана Мутона \Jean Mouton, Хуана Гарсія де Басурто \Juan García de Basurto, Матео Флеча ель Вьехо \Mateo Flecha el Viejo, Адріана Вілларта \Adrian Willaert, Костанцо Фести \Costanzo Festa, Нікола Гомбера \Nicolas Gombert, Хуан Васкеса \Juan Vásquez, Жака Аркадельта \Jacques Arcadelt.

На службі королеви Ізабелли перебував віуеліст-гітарист **Мігель Фуенльяна** /Miguel de Fuenllana (?1500-1579). Втративши в дитинстві зір, Фуенльяна багато досяг як музикант – віртуозно досконало освоїв віуелу і став найбільшим представником цієї школи XVIст., збагативши технічні можливості гри на віуелі та приділяючи увагу популярній гітарі. Про Фуенльяну-композитора говорить збірка п'єс "Орфеєва ліра \Libros de musica para vihuela intitulado Orphenica Lyra" (1554), що неодноразово перевидається. Збірка містить церковні та світські твори автора, обробки пісень та романсів, перекладення п'єс Ж.Дебре, Х. Васкеса, К.Моралеса, Ф.Герреро, Я.Аркадельта, А.Вілларта. У збірці "Orphenica Lyra" серед п'єс для віуели зустрічаються і п'єси для гітари. Фуенльяна створив знаменитий романс для голосу і гітари: "Як іспанці відвоювали Альгамбру у маврів 1492" – фінальний епізод Реконкісти [1].

Orphenica Lyra містить 188 п'єс у 6 томах. Перші три – за зростанням кількості голосів: 2-3 – у I, 5-6 – у III; включені 52 фантазії автора і 17 творів Жоскена, Моралеса, Герреро, Вердело. Переважають п'єси для голосу і віуели та віуели-соло. Стиль Мігеля – поліфонічний, фактура в стилі Моралеса. Фуенльяна – досвідчений майстер влучних гармоній з контрапунктом популярних мелодій: деякі (Alamos Vengo, Madre) використані Лопе де Вега, інші (Morenica; Con la lavare) віщують прихід супроводу для мелодії, як у італійців поч. XVII (!). Гідність праці

Фуенльяни добре відома сучасникам, про що пише Хуан Бермудо в своїй "Declaración de instrumentos".

XVI ст. – епоха розквіту і поступового зникнення мистецтва гри на віуелі, що витісняється гітарою, що потребує нових технік гри, впливає на фактуру і зміст творів музичного побуту наступного XVII ст. Органне мистецтво Іспанії розквітло у XVI ст. Ще у вестготську епоху орган з'явився у Піренейських країнах, привернувши увагу майстрів, чия слава поширилася за їх межі: найпопулярнішим став Антоніо Кабесон.

Великий музикант Ренасімьєнто, композитор-органіст і арфіст **Антоніо де Кабесон** \Antonio de Cabezón (1510-1566), сліпий з дитинства, зробив блискучу музичну кар'єру. Він навчався в Паленсії, мабуть у місцевого органіста Гарсія Баєси \García de Baeza. Кабесон 1526 стає органістом капели королеви Ісабелли, з 1538 – на посаді музиканта \músico de la cámara імператора Карла V. Він лишився при королівському дворі усе життя, обов'язки включали гру на клавикорді та органі, щоденні заняття в капелі, навчання музики дітей короля, зокрема принца Філіпа. Кабесон працював у Мадриді, подорожував з королями по Європі. При дворі він познайомився з Луїсом Нарваесом \Luis de Narváez, віуелістом (відомий поліфонічними фантазіями), і Томасом Санта Марія, чий трактат "Мистецтво фантазії" Кабесон дослідив та схвалив. Як органіст він мав контакти з капелою імператора \Capilla Flamenca, де знали твори Клемана Жанекена \Clément Janequin, Філіппа Вердело \Philippe Verdelot, Тома Крекійона \Thomas Crecquillon, Клеменса не Папи \Clemens non Papa, і великого Жоскена \Josquin des Prés, – виконували, досліджували і вивчали їх.

Разом з Філіпом II Кабесон багато їздив різними країнами, грав на позитиві та клавесині: 1548-51 Мілан, Неаполь, Німеччина, Нідерланди; 1554-5 – з Філіпом в Лондоні для шлюбу з Марією Тюдор. Тоді, мабуть іспанський музикант вплинув стилістику англійської музики, передусім вірджинальної (зокрема, на Томаса Талліса !).

Антоніо де Кабесон помер у Мадриді. Його син Ернандо (1541-1602) писав музику для клавіра, віуели, арфи, зберіг частину творів батька. Інший син, Агустін був маестро королівської капели.

Кабесон охоче писав тьєнти (відповідно прелюдія або річеркар італійської музики) і диференсіаси (варіації), вносячи в них нове. Музикознавець Р. Мітхана \Rafael Mitjana у Gordón (1869-1921) пише, що Кабесон був першим, хто опанував відмінності між вокальною поліфонією та інструментальною музикою [6]. Органні твори Кабесона – строгий світ образів, характерних для мистецтва Іспанії того часу, яке лапідарне і суворе, як камінь Ескуріала, але багате цікавими поворотами думок, пластичністю рельєфу поліфонії. В цій музиці споглядання зустрічається рідко, вона вся є рухом звукового потоку у чіткому руслі, позначеному точними правилами. Стиль Кабесона [2] позбавлений віртуозних елементів, самообмежений до аскетизму, де головне – розвиток музичних думок, а не технічні фактурні винаходи, чим схожий на великих майстрів вокальної поліфонії. Розмах фантазії, образність, соковитість інтонацій і темперамент творів вражають і тепер. Музика Кабесона створена в епоху, коли всупереч заборонам інквізиції існувало проникливе поетичне людське мистецтво.

Антоніо Кабесон, – один з найбільших клавірних виконавців, писав для органу, хоча грав на інших інструментах і в ансамблях ("цікаві менестрелі\curiosos ministriles"). В.Енестроса у "Книзі нового знаку\Libro de Cifra Nueva" і Ернандо Кабесон опублікували його твори – та це були лише зібрані уривки великого доробку генія імпровізації.

Вся спадщина Кабесона – інструментальна, органна (є 1 літанія). Його стиль видає вплив нідерландських поліфоністів (техніки контрапункту, гармонія, ритміка) і традиції місцевої світської музики (мелодика, орнаментика, варіаційність, старогомофонна фактура). Він перекладав для органу, клавіру і віуели найчастіше шансони, мотети і меси Жоскена, Орландо Лассо (знану "Susanne un jour"), Клементя не Папи, Гомбера, Верделло, Вілларта. Робив alternatim-обробки (строгі гармонізації і орнаментовані варіації) григоріанських хоралів, пропрія та ординарія, що демонстрували різні техніки супроводу інструментів, інструктивні оздоблення і прикраси (доволі складні для виконання).

Кабесон – автор п'єс під назвою "фобурдон" (fabordon, favordon) в техніці іспанської традиції інструментального письма. Світська музика Кабесона: варіації (оригінальні назви – diferencias, discantes, glosas), 3 обробки іспанської пісні "Guárdame las vacas" в стилі романески, тьєнти (різновид органної фантазії з імітаційною поліфонією). Завдяки неперевершеному мистецтву імпровізації автора [5] варіації неабияк поширені в Європі, особливо в Англії. Саме гра Антоніо могла впливати на Томаса Талліса і Вільяма Бьорда, що взяли цю форму для себе.

Окремі роботи Кабесона надруковані у Енестроси\Venegas de Henestrosa' – "Libro de cifra nueva" (Alcalá de Henares, 1557). Більшість творів опублікував син Ернандо "Obras de música para tecla, arpa y vihuela" (Мадрид, 1578). Ці збірки містять 275 п'єс, переважно клавірних. Антоніо – імпровізатор від Бога, а його твори, записані сином Ернандо [5], – "лише крихти з батькового столу".

Варіації Кабесона, одна з перших вершин жанру, вплинули на англійців Т.Талліса \Thomas Tallis і В.Бьорда\William Byrd. Цикли варіацій починаються з теми, що з'єднує окремі варіації вільними ходами, часто складної структури. Кабесон застосовує методи, серед яких – мігруючий і сильно орнаментований cantus firmus [4]. Моделі тем взяті з популярних іспанських пісень і танців.

Встановлення творів Obras de música упорядковано за складністю поліфонії, починаючи з простих 4голосних і закінчуючи 8голосними [2].

Хоча французькі та італійські органісти того часу часто складали органну месу, в Іспанії вона обмежена версіями Куріе. Більшість церковної музики Кабесона – для щоденних офіцій у версетах Куріе.

Тієнто – інструментальна поліфонічна форма, що виникла на Іберійському півострові, пов'язана з тастар де кордом\tastar de corde (імпровізаційна прелюдія) і з ричеркаром\rисercar (згодом строга імітація). Збережені 29 тієнтів Кабесона, 14 – в Libro de cifra nueva, всі чергують імітаційний контрапункт з вільними розділами; 12 тієнтів – в Obras de música: 6 ранніх (подібні Libro de cifra) і 6 пізніх (більш розвинені), що передбачають вже музику Бароко.

Композитор, теоретик музики, органіст, віуеліст брат **Хуан Бермудо**\Fr. Juan Bermudo (1510-1560), францисканець-чернець,

народився в місті Есіха\Есіја, Андалусія, склав славу цієї провінції, вписавши своє ім'я в її історію. Біографічні відомості запозичені з його праць: походив із заможної родини, у 15 років вступив до ордену францисканців Севільї, вивчав науки квадривію на факультеті вільних мистецтв університету Алькала де Енарес\Universidad de Alcalá de Henares; слухав лекції з музики і математики, що стане надзвичайно корисно у майбутньому. 1524-34 Бермудо відвідував Собор Толедо, був у захваті від імпровізаційної поліфонії співчих. У 1540і брав уроки у маестро Бернардіно\Bernardino de Figueroa, майбутнього архієпископа Бріндізі в Італії. Через хворобу Бермудо з 1549 присвятив себе теорії музики. Як чернець у 1550і працює в капелі архієпископа Андалузії, де керівником був К.Моралес, найбільший музикант Іспанії. Згодом Бермудо їде у кларіссинський монастир Монтільї і 1560 обраний на керівну посаду (definidor) андалуської епархії францисканців. Дата і місце смерті Хуана Бермудо невідомі.

Головне творче досягнення Бермудо – трактат 1555 у п'яти книгах "Декларація музичних інструментів\Declaración de instrumentos musicales". Назва, що обіцяє розгляд музичних інструментів, не цілком відповідає змісту, в якому вокальна музика (григоріанська монодія і новітня церковна поліфонія) подана поряд з інструментальною. Заголовок тлумачать в сенсі "musica instrumentalis" Боеція як посилання на будь-яку музику, що звучить, а не як на математичну, свідомо "спекулятивну" її теорію. "Декларація", що є всесвітньо відомою, була написана 1549. I книга присвячена похвалі музики, II і III – теорії музики, IV – клавішним інструментам, остання V – контрапункту і композиції. "Всі ті, хто прагне бути хорошим органістом, арфістом, або віуелістом повинні підходити за порадою до джерел IV книги Декларації Х.Бермудо", – писав сучасник [4].

У Декларації використані 13 органних п'єс знаних музикантів Іспанії: Томас де Санта Марія, Франсіско Корреа де Араухо, Франсіско Перес, Педро Альберч Віла. У роботі найціннішим є опис інструментів (клавішних, віуели, арфи) з багатьма нотними прикладами. З боку теорії музики важлива III книга, де обговорені табулатурні позначення, температура, композиційні техніки (інтабуляції). Інтабуляція (іт. Intavolatura) – перекладення\обробка для багатоголосного інструменту (віуели, органу, клавіру) п'єс, розрахованих на ансамблеве (вокальне, інструментальне або змішане) виконання. Інтабуляції, поширені в XIV-XVIIст., популярні в XVI – на поч. XVIIст. Згодом словом "intavolatura" (після Фрескобальді) позначають будь-яку партитуру взагалі.

Книзі, присвяченій вченню про церковні тони (застосуванні у багатоголоссі), передує цінний вступ К.Моралеса (1550). Книга I – більш-менш традиційний виклад естетики і етики музики (відмінності між "співчим" і "музикантом"), історичні та етимологічні екскурси (огляд класифікацій музики). Серед авторитетів, на які посилається Бермудо – Боецій і Гвідо, філософи Якоб Фабер і Джорджо Валла, музиканти Франкіно Гафурі і Генріх Глареан. Хуан сприймав свій трактат як головну працю життя, проміжні досліді він публікував окремими томами: 1549 видана I книга\Libro primero, яка розмірами майже дорівнює 5 книгам разом, 1550 – "Arte tripharia" II книга.

Бермудо написав ще 2 трактати, видані в андалусійському містечку Осуні: "Comienca el libro primero de la declaratio de instrumentos musicales"(1549), "Comienca el libro llamado declaratio de instrumentos musicales"(1555), де дано опис інструментів і табулатуру. "Мистецькі начала\Comienca el arte tripharia" (1555) – один з перших музично-педагогічних трактатів навчання інструментальної гри в Іспанії, трактат знаменує певну щабель історії музики Європи.

В XVIст., задовго до того, як майстри лютьє стали застосовувати для розмежування ладів металеві поріжки (з шматків жильних струн, які обв'язували навколо грифа на пропорційні відстані), Бермудо математично визначив розмір кожної ноти кожного ладу на кожній струні при натисканні пальцями на ці поріжки.

Праці Бермудо дають уявлення про музичну культуру Іспанії XVI, передусім інструментальну, містять відомості про музикантів. Вперше згадується гітара з п'ятьма струнами, і саме ця гітара з квартовим ладом названа "іспанською" і до поч. XVIIст. витісняє віуелу з вжитку. [Уривки з трактату Хуана Бермудо та інших теоретиків музики минулого розташовані на сайті: <http://blankov.narod.ru> – - J. Bermudo. Declaración de instrumentos 1555 (midi)].

Органне мистецтво Іспанії протягом Відродження і Бароко – одне з найяскравіших явищ європейської музики [2]. Понад 300 років тут складався унікальний тип інструменту, який відрізняється від органів інших країн. Також створений корпус органного репертуару, що має специфічну жанрову систему і характерні стильові особливості. Окрім того, Іспанія – одна з перших країн, де почалося теоретичне осмислення виконавської практики: іспанська віртуозна школа гри на клавішних була сильна, знана і відома. Все це дає підстави вважати іспанське органне мистецтво невід'ємною частиною історії органно-клавірної музики і європейського музичного мистецтва в цілому.

#### **Література до підрозділу**

- 1) Мартынов И.И. Музыка Испании. Гл. II: Пути и перекрестки испанской музыки. 10.11.2011. <https://cloud.mail.ru/public/83d2d5f9d401/Мартынов/>
- 2) Мойсеева М.А. Органное искусство Испании эпохи Высокого Возрождения и Барокко Автореф...канд. искусствоведения. Москва. – 2011.
- 3) Apel, Willi. 1972. The History of Keyboard Music to 1700. Translated by Hans Tischler. Indiana University Press. ISBN 0-253-21141-7. Originally published as Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700 by Bärenreiter-Verlag, Kassel.
- 4) Hanni. Біля витоків іспанської музики.19.12.2013.<https://hispablog.ru/700>.
- 5) Jambou, Louis."Cabezón. 1. Antonio de Cabezón".In L. Root, Deane. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. (subscription required).
- 6)Mitjana R., Sobre Juan del Encina, musico y poeta (Mlaga, 1895)
- 7) Reese Gustave, Music in the Renaissance. New York, W.W. Norton & Co., 1954. ISBN 0-393-09530-4.

## **Розвиток іспанської клавірної школи у XVI– XVII століттях**

Іспанська школа ренесансних композиторів була чимось на зразок пізнього розробника нідерландської школи і протягом XVI–XVII ст. стала однією з найкрасивіших в Європі. На початку XVIст. багато фламандських музикантів прибули до іспанського двору, працювали тут і навчали у місцевих капелах талановиту молодь. Національна музика Іспанії продовжила розвиток в епоху Ренесансу (Renacimiento español), вона формувалася посеред найбільших світочів ренесансної культури – Нідерландів та Італії. Завдяки арабським впливам розквітає інструменталізм: клавірне (органне) мистецтво, віуела (іспанський варіант лютні) і гітара. Зв'язки з Фландрією і Францією зміцнили багатоголосну стилістику по закінченні Реконквісти: подорожуючи вільно Європою, музиканти збирають ідеї для творчості. Музика, нарешті, перестає бути анонімною, твори отримують імена авторів, з'являються життєписи видатних музикантів, серед них композитори-органісти: Pere Alberch Vila, Luis Venegas de Henestrosa, Francisco Guerrero, Alonso Lobo, Tomás Luis de Victoria, Sebastián de Vivanco, Francisco Correa de Araujo. Піднімається інтерес до особистості музиканта, що виступає публічно, до концертування виконавця.

Композитор-органіст Ренесансу **Пере Альберк Віла** \Pere Alberch i Vila, каталонською Pere Alberc i Vila, (1517-1582) народився у Віку в сім'ї Феррамент \Ferrament; прізвище Віла взяв з більш помітної гілки родини. Навчався в соборі Віка \Catedral de Vic, згодом – у свого дядька Пера Віли у Валенсії. При дворі Калабрії працювали знані музиканти – Матео Флеша \Mateo Flecha el Viejo (1481-1553), п'єси у "Cancionero de Upsala", мадригаліст Бартоме Карсерес \Bartomeu Càrceres (1550-1550), віуеліст Льюїс Мілан \Lluís del Milà (1500-1561), автор збірки п'єс (1536), де вперше в історії зафіксовані словесні позначення темпів (!). Альберк Віла контактував з ними. З 1536 служив органістом і maestro di capilla Собору Барселони. Між капітулом собору і Пера Віла, дядьком Альберк Віли, була угода з великою сумою грошей: відновити орган і резервувати пост органіста для членів його роду. Альберк разом з Пера Фламенком \Flamenc відновили орган собору Барселони, збудували органи церкви СМарія Мар \Santa Maria del Mar і собору Віка.

Пера Альберк Віла був уславлений органіст в Європі і у Новому Світі, радник будівництва всіх органів Каталонії, викладав орган. Його учні: Матеу Торрес \Mateu de Torres, Пера Коль \Pere Coll, Пау Наварро \Pau Navarro, Пау Бругатс \Pau Brugats, Мікель Марті \ Miquel Martí.

Збереглися мадригали на іспанські, французькі та італійські тексти, п'єси "Flecha Ensalada", обробки Lamentations і органні тьєнти. Мадригали (1561) написані на тексти знаного поета каталонської Золотої доби Аузіаса Марча \Ausiàs March (1400-59) та живописця і поета Пера Серафі \Pere Serafi (1505-67). Це найдавніші мадригали Іспанії, вони є першим використанням терміну в іспанській музиці.

Робота, що принесла Вілі популярність, – "Книга тьєнтів \El Libro de Tientos", збереглися частини, об'єднані Енестросою у "Libro de cifra nueva". Церковні твори Віли менш поширені, вони написані строго у старополіфонічному стилі. Сучасний музикознавець і співак, професор університету Барселони, доктор філософії, член-кореспондент

каталонської академії мистецтв Сан Жорді \Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi – Хоце Грегори \Josep Maria Gregori i Cifré (нар. 1954) позначив стиль Віли рамками естетичного маньєризму: "Старі каталонські майстри \Mestres Catalans Antics". [– Josep Maria Gregori i Cifré. Serra d'Or, ISSN 0037-2501, №672, 2015 p.57-59.]

[–Martorell, Oriol; Valls, Manuel. Síntesi històrica de la música catalana. 1985, Els llibres de la frontera, Ed. Hogar del Libro. Pàg. 35 ISBN 84-85709-42-X.]

Музикант Золотої доби **Луїс Венегас Енестроса** \Luis Venegas de Henestrosa (1519-1570) народився в Есіха \Esiça (Севілья). Вхпив до притчу архієпископа Сантьяго де Компостела кардинала Хуана Пардо де Тавера \Tavera (1472-1545). Енестроса, мабуть, теж священик: 1543 він згадується як пастор церкви Онтоба \Ontova (Гвадалахара). Славу йому принесла робота, надрукована у 1557 Брокаром \Juan de Brocar de Alcalá de Henares, – "Книга нового ключа для клавіру, арфи і віуели \El Libro de cifra nueva para Tecla, Arpa y Vihuela" (Національна бібліотека Мадрида), що містить 200 п'єс. Її мета – демонстрація нотації, винайденої самим Енестросою: знаки вимірювання темпу, аплікатура, метро-ритміка. Більшість творів – переклад \аранжування п'єс іспанців і французів, ідентифікованих на ім'я: танці, клавірні твори, обробки для органу, інструментальні фантазії. [–Annie Molinié-Bertrand et Jean-Paul Duviols, Charles Quint et la Monarchie Universelle, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, collection Iberica, janvier 2001, (ISBN2840501899), Extraits en ligne [archive]

Найзначніший музикант Ренасімьєнто **Франсіско Герреро** \Francisco Guerrero (1528-1599), католицький священик, разом з Вікторією і Моралесом є найвеличнішою постаттю іспанської музики. Герреро – один з найбільших іспанських композиторів усіх часів. Він народився в родині художника Гонсало Санчеса Герреро у Севільї. Музичну освіту отримав, співаючи в хорі собору Севільї, у свого брата Педро і у маестро Кастильєхи \Pedro Fernández de Castilleja; навчався у Моралеса 1545-46 в соборі Толедо. Герреро – напрочуд обдарований, і 17 років (!) стає maestro di capilla Собору Хаена \Jaén Cathedral, де працює до 1549. У 30 років він, затребуваний співак і композитор блискучої репутації, призначений по смерті Моралеса maestro di capilla собору Малаги, змагаючись проти п'яти суперників, включаючи Х. Наварро і Т.Л.Вікторію. Герреро публікує збірки п'єс за кордоном – подія для молодого музиканта надзвичайна – в Севільї, Парижі, Лувені, Венеції. 1574-99 Герреро – маестро Собору Севільї.

1588-89 він поїхав у Святу Землю, пригода включала відвідування Яффи, Дамаска, Віфлеєм і Єрусалим; на зворотному шляху корабель був двічі атакований піратами, які відібрали гроші і захопили Герреро для викупу. Мабуть, викуп виплатили, бо він повернутися додому, пережив ряд нещасть, навіть сидів у тюрмі боржником. Але його працедавець – Собор Севільї – вивільнив його, і Герреро відновив свою роботу на них. Ці авантюрні пригоди описані їм у книзі "Подорож до Єрусалиму, зроблена Франсіско Герреро, маестро свццеркви Севільї \El viaje de Jerusalén, que hizo Francisco Guerrero, racionero y maestro de capilla de la santa iglesia de Sevilla" (1590), яка мала великий успіх (імовірно, Сервантес знав її). Герреро знову найняли maestro di capilla у Собор Севільї, де і закінчив життя 1599 під час чуми. Похований в



каплиці Антігуа\Capilla de Nuestra Señora de la Antigua біля свого партера, органіста Франсіско Пераса\Francisco de Peraza.

Франсіско Герреро був членом Святої Інквізиції\Santo Oficio.

П'єси Герреро набагато відоміші, ніж будь-чий. Він найбільше жив і працював в Іспанії. Навіть Моралес і Вікторія більшість кар'єри провели в Італії, але зазвичай поверталися додому.

Герреро майстерно грав на органі, клавірі, арфі, віуелі. Музика для церкви займає центральне місце. Крім високих і "вчених" творів Герреро писав паралітургічну музику. Збірка "Духовні кансіони і вільянсіко\Canciones y villanescas espirituales" (Венеція, 1589) показує майстра імітаційної поліфонії старогомофонного складу: винахідливі ритми (фольклорні фігури, тріолі синкопи,) театральність (паузи, ансамбль-соло), звукообразальність. Світські пісні та інструментальні п'єси Герреро охоплюють дивне розмаїття настроїв: від захвату до відчаю, від туги до радості, – лишаються популярними сотні років. Стилiстично Герреро волів гомофонної текстури, як і його сучасники, писав мотивні лінії мелодій, що запам'ятовуються; застосовував гармонічну функціональність: Магніфікат з Ліми (Перу), що вважався твором аноніма ХУІІІст. належить Герреро – на 100 років раніше !

Серед учнів Герреро – знаний композитор Алонсо Лобо\Alonso Lobo. Ім'я Франсіско Герреро носить Севільська консерваторія.

Видатний музикант іспанського Відродження\Renacimiento español **Томас Луїс де Вікторія**\Tomás Luis de Victoria (1548-1611), композитор і органіст, провідний представник Римської школи, названий "іспанський Палестрина". Народився 1548(?) в Авілі, співав у хорі собору. Музичні знання отримав у Х.Еспінара\Jerome Espinar, маестро собору, але ґрунтовно вчився у maestro de capilla Х.Наварро\Juan Navarro. 1567 Вікторію послали у Римську езуїтську колегію\Collegium Germanicum поглибити музичні знання у Палестрини (!) і вивчати богослов'я. Тоді Вікторія вже мав знання граматики і музики, добре грав на органі. У класах колегіуму працює органістом церкви СМарія Монтсеррат\Santa María de Montserrat (до 1572). Публікує у Венеції I книгу мотетів з присвятою кардиналу Отто Вальдбурґу\Otto Truchsess von Waldburg подякою за допомогу. У 23 роки Вікторія зайняв пост керівника капели, після Палестрини за його рекомендації. 1575 Вікторія приймає сан і стає "clericus o presbiter abulensis" – як тепер штампуватиме ім'я на обкладинках "El Avila\El abulense". Залишивши колегіум, Вікторія жив у Римі, служив у церкві Santiago de los Españoles, писав музику релігійних свят. 1576 друкує II збірку творів, 1577 – книгу органних обробок з п'єсами дядька; 1584-93 вийшла 4 книги творів Вікторії.

Вікторія у 1583 написав листа до короля Філіппа II, де "відкриває прагнення свого духу повернутись назад в Іспанію, улюблену країну"... він присвячує королю 2 книги мес на 4, 5 і 6 голосів. Лист дуже цікавий: "Чому музика найкращим чином служить божественним дифіраблом безсмертного Бога, від якого йде кількість її і масштаби? Які ще справи так чудово і так акуратно організовані, що показують перед Ним такі дивовижні гармонію і мелодію. Слід розуміти, що є дуже серйозною помилкою, і, отже, повинні бути покарані без

співчуття, ті, хто перекрутив мистецтво, створене, як найчесніший догляд для допомоги та відпочинку душі з радістю... Щоб не зловживати, а принести користь Богові, Optimo Maximo,.. я присвятив усі зусилля на священні... речі. Я лишаю рішення іншим, як досяг успіху... Після довгої відсутності повертаюсь побачити землю мого народження і повинен представити виконання свого боргу Вашій королівській присутності, не можна приходити з порожніми руками, але пропоную подарунок, найпідходящий моєму служінню професії, і Вашій Величності найприємніший. І нічого для співу і музики не можуть запропонувати до більшої величі музикант, ніж святої тайни і жертви Меси. Я сподіваюся, дарунок не має бути негідним капели Короля, честі вашого ім'я і захисту... Залишається очікувати, що Величність Ваша отримає подарунок з добротою". 1585 Вікторія вертається до Іспанії, де Філіп II призначає його у капелу сестри Марії, удови імператора Максиміліана II, і органістом Обителі Босоногих \Descalzas Reales у Мадриді. Вікторія їздив на похорон Палестрини у Рим, з 1595 живе в Іспанії: капеланом імператриці і органістом монастиря. Від пропонувананих почесних посад у Севільї і Сарагосі він відмовлявся, що вважають свідченням містичних прагнень його відчуженості від світу. Похований в обителі, могила загублена.

Писав лише церковні твори: 20 мес, обробки офіція, багато яких – багатохорні мотети в стилі concertato polichoral венеційської школи; вперше застосував в церкві акомпанемент (орган, струнні, духові).

Музика Вікторії відображає його складну особистість, пристрасну до містики і релігії. Його хвалив падре Мартіні за мелодіку фраз і радісні винаходи. Твори Вікторії відроджені у ХХст., їх багато записують: наші сучасники почули в них містичну екстатичність та емоційну привабливість, чого не вистачає Палестрині. В стилістиці композиції є багато відмінностей – в обробках мелодій, ритміці, використанні дисонансів, ускладненні фактури. Орган Вікторії солює у багатьох хорових творах; популярні органні обробки псалмів. Він часто перевидає музику, включає складні деталі, додає нові варіанти. Вікторія уникає складного контрапункту, переважає проста лінія, гомофонна фактура у ритмічному розмаїтті, інтенсивні контрасти, вільні дисонанси мелодики, навіть є інтервали, заборонені строгим письмом. Він полюбляє драматичну словесну картину мадригалів, застосовує інструменти (практика ХУІст.), пише polychoral-п'єси в стилі школи СМарко. Його шедевр – Officium Defunctorum Реквієм для імператриці Марії. [5, 6-8].

Вже за життя Вікторія був відомий в Італії, Іспанії, Латинській Америці, його твори добре розходилися: збірка у 200 примірників вийшла 1600, і додатково надруковано ще 100. У ХХст. активним пропагандистом творчості Вікторії став композитор-музикознавець Феліпе Педрель\Felipe Pedrell i Sabaté (1841-1922). Вікторію високо цінували де Фалья та Стравінський. Сьогодні найпрестижніші фірми його записують. Іменем Вікторії названа консерваторія в Авілі. 1996 заснована ібер-американська музична премія імені Т.А.Вікторії. Вплив його сягає ХХстю: твори – моделі музикантів Secilian-руху Secilianismo. Інноваційний стиль Вікторії оголошує про швидке Бароко.

Композитор пізнього Ренесансу **Алонсо Лобо** \Alonso Lobo (1555-1617) був високо оцінений, Вікторія вважав його рівним собі. Лобо народився в Осуні \Osuna (Севілья). Кар'єра пов'язана з Собором Севільї: хлопчиком співав у хорі, з 1581 служив секретарем капітулу. Отримавши ступінь університету Осуні, став каноніком колегіальної церкви і повернувся до Севільї допомагати старому Герреро (можливо, навчався у нього). Репутація Лобо така висока, що капітул надає йому посаду без звичайних випробувань. З 1593 він працює maestro собору Толедо, з 1604 до смерті – maestro de capilla собору Севільї.

Лобо писав церковну музику, що поєднує плавні контрапункти Палестрини з похмурою інтенсивністю Вікторії. Стиль Лобо визначає поліфонічна традиція Герреро і Вікторії. Знане "Credo Romano" Лобо – незвичайне у поєднанні старої практики письма на cantus firmus з basso continuo нової епохи. Деякі твори написані у стилі policorale школи СМарко. Вплив Лобо вийшов за межі Іспанії: у Португалії та Мексиці він вважався одним з найкращих. Музична мова Лобо є пізнішим явищем, ніж у Вікторії, хоча Лобо молодший лише на 7 років. Різниця між ними, ймовірно, через освіту Вікторії у Римі, де він вивчав методи Палестрини у керуванні великими прольотами музики, без змін фактури і гармонії. Спокій захоплення цієї стилістики дає змогу теоретикам піднести експансивну містику музики Вікторії до сутності іспанського католицизму (!). Стиль Лобо більш іспанський, як і Віванко та Есківеля, вони схожі, хоча спираються на різні складові: у Лобо переважає краса контрапунктичних ліній, але для виразності пов'язує їх він доволі незграбно; відсутня Palestrinian-плавність викликає емоції конфлікту. Стиль Лобо – шлях від строгої імітації до мадригалу.

Лобо віддавав данину пам'яті Герреро: з 6 мес, опублікованих 1602, у п'яти використані співи старшого майстра. Стиль Герреро – дзвінкий і величний, гармонії Лобо драматичніші, його контрапункти несподівані, співзвуччя цікаві, фактура віртуозна. Копії 7 піснеспівів є у Римі (Сикстинська капела) і Португалії (Коїмбра), 5 – у Мексиці. Ймовірно, Лобо – одна з головних фігур розвитку музики Нового Світу.

Співи "Moteta ex devotione inter missarum solemnia decantanda" для урочистих екстра-літургій, які завершує 8голосна Ave Maria "з усіх сил \tour de force", що затьмарює технічною майстерністю. Ave Maria Лобо, де 8 голосів розділені на 2 хори, – шедевр. Незважаючи на математичні заплутаності, музика безтурботна, як текст, кульмінації – в досконалішому "Amen", де краса канонів божественної величі.

Але з творів Лобо не лишилося жодної відомої світської п'єси.

Іспанська школа ренесансних музикантів, врешті-решт, стала однією з най-красивіших в Європі, була чимось на зразок пізнього розробника франко-фламандської школи. На поч. XVIст. нідерландські музиканти працювали в Іспанії, навчали у капелах талановиту молодь. Найвражаючі з них – Ф.Герреро і А.Лобо, напевно – маестро і учень.

Композитор-священик Renacimiento **Себастьян де Віванко** \Sebastián de Vivanco (?1551-1622) народився в Авілі, як і Вікторія. Вони разом співали в соборі Авілі з маестро Хуаном Наварро \Juan Navarro Hispalensis, і саме він впливав на Віванко, який вивчився на священика 1581 і повернувся в соборну капелу Авілі. Згодом стає

maestro de cappilla собору Леріди\Lérida, потім – maestro собору Сеговії, 1602 – maestro di cappella собору Саламанки. Тут надруковані 3 композиції, 1603 отримує ступінь магістра мистецтв Honoris Causa і стає професором музики університету Саламанки. Ці посади – в соборі та в університеті Саламанки утримував до самої смерті. Збережені 40 п'єс Віванко, надруковані 1607-10 в університеті Саламанки Artus Taberniel de Amberes – 3 книги. Інші твори лишилися в рукописах.

Складні контрапунктичні ефекти багатьох робіт Віванко приводять вчених інтерпретувати їх як помилки, але це нові завдання професійно технічні: магніфікати створюють труднощі виконання контрапунктів і висувають високі вимоги до музикантів – досконалу майстерність та рівень знань, якого треба досягти. Мотетам потрібне найвиразніше виконання: імітаційні послідовності, складні ритми, віртуозна техніка фактури унеможливають одноманітність. Віванко показує цінність тексту через риторику градацій змісту у поліфонії залежно від посилення емоційного сенсу: інтонації мелодики відображають зміст слів, які виражають почуття. Майстерність творів блискуча, вони поширені навіть у рукописах, що забезпечило їх життя.

Видатний органіст **Франсіско Корреа Араухо**\Francisco Correa de Araujo (1584-1654), композитор і теретик пізнього Відродження був одним з найважливіших клавіристів Андалусії. Він народився у Севільї, подробиці життя невідомі, музична освіта неясна: стверджував, що теорію вивчав через праці Пераси\Francisco de Peraza (1564-1598) і Дієго Кастильо\Diego Enriquez del Castillo (1443-1503) органістів собору Севільї і королівської капели\Capilla Real. Імовірно, Корреа навчався у маестро Герреро. Став органістом собору Севільї 1599, але втягнувся у судовий процес з суперником Х. Пікафортом\Juan Picafort, що призвело до затримки призначення. 1608 закінчив коледж\colegio sevillano de Maese Rodrigo і висвячений на священика. Тоді ж він – органіст церкви ССальвадор\colegiata de SSalvador Севільї. 1630 вступив у суперечку з церковним кліром і провів кілька місяців у в'язниці, після не міг знайти роботу. 1636 Корреа поїхав органістом у собор Хаена\Jaén. З 1640 – пребендарій собору Сеговії\Segovia до кінця життя. 1644 грав на похороні королеви Ізабелли. У кінці днів був дуже хворий, і небіж допомагав йому. Помер у крайній убогості.

За життя Франсіско Корреа опублікував для органа "Книгу тьєнтів \Libro de tientos y discursos de música practica" (1626), одну з найзначніших наукових праць, що поєднує музичні п'єси і трактат з теорії та практики виконання (!). Твори Корреа мали всі доступні тоді органні пристрої, насамперед "medio registro" (розділену клавіатуру), багато нововведень ХVІст.: настройки, унікальні для іспанського органу, доповнені тріади, рідкісні ритми, дисонанси, які він енергійно захищає, а також "punto intenso contra remisso" – одночасне звучання запису і хроматичної заміни (С-С#). Теоретичні аспекти дають режими і ключі, орнаментику, регістри, нерівномірні ноти\notes inegales.

"Книга тьєнтів" містить 69 творів, з яких 62 є тьєнтами, що встановлюють збільшення щаблів труднощі для тих, хто навчається грати на клавірі та імпровізувати на органі, п'єси і вправи розташовані за зростанням рівня складності – що мета роботи навчально-виховна,

педагогічна (!). Твори короткі, з тенденцією монотематизму, де багато віртуозних фігурацій ("Glosa") за рахунок контрапунктів; проведення тем після експозиції рідкісні, розробки їх (збільшення, інверсії) майже не існує. Мова гармонії Корреа виразна, застосовує тональні прогресії в стилі Кабесона та Агілери\Aguilera de Heredia, хроматики рідкі, тривалі ноти подовжені орнаментами, є сміливі дисонанси і модуляції.

Теоретична частина пропонує сполучати контрапункт і гармонії: поєднані складні поліфонії Ренесансу і жваві ритми, віртуозні каденції і оздоблення Бароко. Корреа казав, що опублікував 2 книги, однак, жодна копія не зберіглася, однак, в архівах собору Хаена є стаття "Міркування Франсіско Корреа про гру вправ\ Parecer del licenciado Francisco Correa, juez sobre estos ejercicios", що містить докладні знання, що будуть потрібні учню – майбутньому Maestro de Capilla. II книга канцонет\chanzonetas, створена в Хаені 1636.

Робота, що здобула Франсіско Корреа світову популярність, – це "Органна Школа\Facultad Orgánica", опублікована 1626 у Мадриді Алькала Енаресом\Alcalá de Henares. Ця праця складається з 2 частин, теоретичної і практичної, розподіл визначений самим автором: "Книга тьєнтів і суджень про музику, теоретичну і практичну для органу, озаглавлена Органний Факультет\Libro de tientos y discursos de música practica y theorica de organo intitulado Facultad Organica". Теоретична частина – вчення про органну музику – має 6 розділів:

- 1.Індекс-каталог п'єс практичної частини;
2. Похвала Хуана Альвареса де Аланіса, зроблена автором;
- 3.Пролог на похвалу іспанського органу;
- 4.Вступ і думка автора про деякі позиції (пункти) музичної теорії;
- 5.Трактат про швидкість;
- 6.Практичний метод настройки монохорду.

У Вступі\ Advertencias до "Facultad Orgánica" Корреа говорить про дві книги: у I надана практична музика – версії органних псалмів, які розроблені в стилі Бароко Кабесоном, чию музику Корреа знав. II книга про те, що він назвав "моральною проблемою музики\ los casos morales de la música", присвячена передовій музичній техніці, чиї "моральні проблеми" висвітлюють приклади з творів сучасників. Застаріле письмо Корреа назвав "моральним випадком", а метою стає демонстрація прогресивних технік, опозиційних до традиційної.

Колекція п'єс для органа I книги "Тьєнти та дискурси музичної техніки\ Tientos y discursos de la técnica musical" педагогічного нахилу, проходить в порядку складності. 69 п'єс: 26 тьєнтів – п'єси повного запису\registro entero; 36 п'єс загального середнього, запису\registro medio; 4 кансьони\glosadas canciones і 3 гармонізації співів. Характер педагогіки – цікавий ракурс "Facultad Orgánica", де Корреа подає перед п'єсами невеличкі "цифрові позначення шкали\aruntamientos e indicaciones"; у передмові tiento №19 каже: "Пропонуючи те, що легко вивчати початківцям, я хотів за моїми принципами представити, як я робив тоді і як роблю тепер, коли став старший, – не загордитися, якщо бачать щось варте поправок, беручи до уваги, що різниця від першого до останнього така ж, як і від кінця до майбутнього, даючи мені життя

від Бога"...Учні знайдуть бінарний компас, як грати і записувати цифри Фуса\Fusa з тридцяти двох фігур" (сучасні тридцять другі ?).

Тьєнто Корреа складається з кількох тем, варіанти їх побудовані на поліфонічній імітації в кварту чи в квінту прямого контрапункту, що відрізняється жвавистію протискладень та варіаціями різних секцій.

Органна музика Корреа натхненна винятковими якостями іспанських органів, нерівними температураціями і пристроями розділеної клавіатури. Технологія запису – сучасна, в поєднанні з інтересом до старовинних органів, має унікальну техніку звучання: розширена тріада, незвичні ритмічні угруповання, помітні дисонанси, багата орнаментика. Теоретична частина розглядає нотні розміри і тональності, оздоблення і прикраси мелодії, різноманітні методи і способи гри на органі, аплікатурні прийоми клавірного виконання. [-- Correa de Arauxo, Francisco (1948 e 1952), edição de Macário Santiago Kastner, Facultad Orgánica, Barcelona: Instituto Español de Musicología, CSIC, vol. I e vol. II.—176.]

XVII ст. було в історії Іспанії складним і важким, повним воєн і внутрішніх потрясінь, які підірвали її значення світової держави. Посилення влади інквізиції привело до вигнання морисків (1609-10), що стало причиною спустошення і занепаду цілих міст. Загибель "непереможної Армади" (1588), участь у 30річній війні (1618-48) зажадали величезної напруги сил і нічого не принесли, окрім поразок. Складна і суперечлива обстановка наклала відбиток на іспанське мистецтво: воно збагатилося такими шедеврами, як "Дон Кіхот" Сервантеса (Іч. 1604, II – 1615) і "Фуенте Овехуна" Лопе де Вега (1613). Дієго Веласкес, Франсіско Сурбаран, Бартоломе Мурільо в живопису, Тірсо де Моліна, Педро Кальдерон де ла Барка, Лопе де Вега в театрі – видатні майстри світового мистецтва. Їх творчість пов'язана з прогресом національної культури і, на протиріччя з дійсністю в Іспанії, висловлює високі гуманістичні ідеї. Досягнення іспанської музики значно скромніші: у XVIIст. вже немає майстрів, подібних до тих, які виблискують в літературі, театрі та живопису. [3]. Нова хвиля підйому музичного мистецтва Іспанії, передусім, клавірного (вже фортепіанного) буде пов'язана з іменем видатного італійського музиканта Доменіко Скарлатті та його учнів.

#### **Література до підрозділа**

- 1.Hanni. Біля витоків іспанської музики. 19.12.2013. Джерело: <http://hispablog.ru/?p.700>
- 2.М. Лобанова. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., Музыка,1994 -320 с.ISBN 5-7140-0393-4
- 3.Мартынов И.И. Музыка Испании. Гл. II: Пути и перекрестки испанской музыки. 10.11.2011. Джерело: <https://cloud.mail.ru/public/83d2d5f9d401/Мартынов/>
- 4.Моисеева М.А. Органное искусство Испании эпохи Высокого Возрождения и Барокко Автореф...канд. искусствоведения. Москва. – 2011.
- 5.Anglès H. Cr. de Morales y Fr. Guerrero // Anuario Musical, v. 9, Barcelona, 1954;
- 6.Cancionero musical de los siglos XV y XVI (Madrid, 1894), edited by F. Asenjo Barbieri
- 7.Hardie J.M. The motets of Francisco de Peñalosa and their manuscript sources. Diss., Univ. of Michigan, 1983.

8. Knighton T. Francisco de Peñalosa. New works lost and found // *Encomium musicae : essays in honor of Robert J. Snow*. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, 2002.
9. Llorens Cisteró, José María (2010). «Cristóbal de Morales, (+1553) Opera Omnia Vol IX: Officium, Missa et motecta defunctorum». *Monumentos de la Música Española*. Madrid: Editorial CSIC - CSIC Press. p. 135. ISBN 9788400092290.
10. Mitjana R., *Sobre Juan del Encina, musico y poeta* (Mlaga, 1895)
11. Reese Gustave, *Music in the Renaissance*. New York, W.W. Norton & Co., 1954. ISBN 0-393-09530-4
12. Rees O., Nelson N. *Cristóbal de Morales: sources, influences, reception*. Woodbridge, Rochester (NY), 2007 (= *Studies in medieval and Renaissance music*, 6)
13. Stevenson R. *Spanish music in the age of Columbus*. The Hague, 1960.
14. *Teatro completo de Juan del Encina* (Madrid, 1893), edited by F. Asenjo Barbieri.
15. Ester Sala. "Ornamentation in seventeenth century Spanish keyboard music". *Proceedings of the I National Congress of Musicology*. Zaragoza: Fernando el Católico Institution. 197? p. 179-196].
16. M. Ester Sala. *Ornamentation in 16th century Spanish keyboard music*. Madrid: Spanish Society of Musicology. 1980].

#### Іспанська органна та клавесинна школа XVII століття

У XVII ст. музика відіграла важливу роль у спектаклях драматичного театру, вводилася з точним сценічним розрахунком у моменти ліричних кульмінацій, що відкривало великі можливості для композиторів. Концепція іспанських теоретиків про музику як вираз внутрішнього життя душі знаходила реальне втілення. Про цю її якість говорить Кальдерон у п'єсах, де зустрічаються вказівки на введення музики. У відгуках на спектаклі постійно йдеться про музику.

Спочатку існував звичай починати виставу невеликою 4голосною п'єсою – своєрідною увертюрою, т.зв. "Початковою четвіркою" (*Cuatro de empezar*). Ці п'єси називали "тоно", звідки походить слово "тонада", а потім "тонаділья", назва музично-драматичного жанру XVII ст.. Музичні номери: інтермедії, пісні, танці – нерідко вводилися і у пролог, і у саму п'єсу. Музичних вставок багато, але вони виконували підлеглу функцію. Але театральна музика яскрава та цікава, вона мала важливе значення у розвитку драматичної дії, дедалі виступаючи на перший план. Це передусім стосується інтенсивного розвитку інструментальної музики. У театральній практиці склалися різні типи ансамблів інструментів, відбиралися життєздатні, що відповідали потребам часу. Про зростання інтересу до інструментальної музики свідчить діяльність ансамблю духових при королівській капелі в Мадриді, куди згодом увійшли й струнні. Підготовлено ґрунт для оркестрів, а разом з тим – для інтенсивного розвитку самостійних музичних форм.

Продовжує розвиватись органна музика. До її видатних майстрів належали Франсіско Корреа Арауго, Хосе Кабанільєс, Бернардо Клавіхо. Багато іспанських органістів здобули популярність у Європі, їх твори неодноразово видавалися. Важливою подією в іспанському мистецтві XVII ст. стало ствердження гітари, що принесла багато характерного у побутове та професійне музикування. Гітара звучала всюди, вона стала поетичним символом Іспанії. Наприкінці XVII ст.

іспанська гітара була п'ятиструнною, з'явилися перші керівництва гри на гітарі, серед яких вирізняється трактат Рібейаса. Ці посібники набували поширення і за кордоном, особливо у Франції.

Одним із перших видатних гітаристів був **Гаспар Санс** \Francisco Bartolomé Sanz Celma (1640-1710), відомий як композитор, гітарист і органіст Gaspar Sanz. В його збірці вміщені танці та фантазії, серед них фолія та сарабанда. Фолія – сольний танець з простою мелодією у 2 періоди, Сарабанда – з чергуванням метрів. Санс вивчав музику, теологію і філософію в університеті Саламанки, де став пізніше професором музики і очолив кафедру музики. Він написав 3 книги з педагогіки та твори для гітари, які становлять важливу частину сучасного репертуару класичної гітари. Санс у 1674 опублікував свою книгу "Керівництво з музики на іспанській гітарі та методи від її ранніх начал до вправної гри \Instrucción de la Música sobre Guitar española y métodos de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza", яку пізніше двічі розширяв. Всього вийшло 7 видань, усі в друкарнях Сарагоси. Перші п'ять видань присвячені дону Хуану Хосе де Австрії, у кого він був музичним викладачем. Книга Санса складена ще 1674, але через комерційну стратегію опублікована фрагментами.

На прохання гітариста-віртуоза Андреса Сеговії \Andrés Torres Segovia (1893-1987), marqués de Salobreña, іспанський композитор Хоакін Родріго Відре \Joaquín Rodrigo Vidre (1901-1999) написав 1954 фантазію для гітари з оркестром на теми Санса з "Instrucción de la Música", відому зараз "Іспанську сюїту". Гітарист професор Регіно Сайнс Маса \Regino Sainz de la Maza y Ruiz (1896-1981) поширив музику Санса, видавши у транскрипції для сучасної шестиструнної гітари 4 "Instrucción": Folías, Españolaletas, Canarios, Marizápalos. Видатний композитор-піаніст Мануель де Фалья \Manuel de Falla цитував Санса у своїй роботі "El retablo de Maese Pedro"(1923).

У 1980х в Каланді засновано Музичну асоціацію "Гаспар Санс" \Calanda la Asociación Musical "Gaspar Sanz". У 1962 Мануель Грандіо \Manuel Grandío Arcis (1920-1979) разом з учасниками "Іберійського оркестру \Orquesta Ibérica" створив "Оркестр Гаспара Санса \Orquesta Gaspar Sanz", який називають "Orquesta de Instrumentos". У 1988 Е.Л. Банзо \Eduardo López Banzo (нар.1961) заснував групу "Al Ayre Español": назва цієї організації (Національна музична премія 2004) нав'язана назвою "Фуги для гітари \Fuga para guitarra" Гаспара Санса.

Паралельно з музичною діяльністю Санс розвивав літературну як поет і письменник, автором віршів і 2х забутих сьогодні книг.

Органіст **Пабло Бруна** \Pablo Bruna (1611-1679) відомий як "Сліпий з Дароки \El Ciego di Daroca" був другим з десяти дітей Бласа \Blas Bruna і Марії Тардес \Maria Tardez. У 5-6 років Пабло осліп через віспу, що не завадило йому займатися музикою. Невідомо, де здобув він музичну освіту, 1627 став органістом церкви СМарія Маджоре \Collegiata di Santa Maria Maggiore Дароки, але офіційно отримав цей пост 1631 і залишився на все життя. У 1669 призначений maestro di cappilla, змінивши Х.Барасу \Juan Baraza. Він помер 1679 у Дароці.



Збереглися 32 органних твори Бруни, здебільшого у формі тієнто\ *tiento*. Більшість – "тьєнти середнього регістру\ *tientos medio de registro*" для розділеної клавіатури, що є особливістю іспанських органів.

Хоча сьогодні Бруна мало відомий, його слава за життя була величезною. Королі Філіп IV і Карл II приїздили у Дароку слухати його, глава Базиліки Богоматері\ *Basilica di Nostra Signora del Pilar* Сарагоси кликав його органістом 1639, але Бруна відмовився. 1650 король Філіп IV запросив його органістом при дворі, але Бруна лишився дома.

Пабло Бруна вважається провідним клавирним музикантом свого часу. З його 33 збережених п'єс усі, окрім однієї, написані для органа і 20 з них – *tientos*, популярні у кінці XVIIст. як аналог піренейських органних *ricercare* і фантазії. Небагато відомо про життя Бруни; через сліпоту воно йшло майже без ускладнень: гра на органі, композиція, вчительство. Бруна мав великий музичний талант з дитинства, незважаючи на сліпоту, ще підлітком стає досвідченим фахівцем: 1631 він призначений на пост церковного органіста Дароки (Арагон), 1674 зведений у звання маестро. Майже все життя Бруна був учителем, навчав кілька поколінь музикантів, церковних органістів. Серед учнів: видатний Пабло Нассаре\ *fr. Pablo Nassarre*, сліпий органіст Сарагоси\ *El Pilar de Zaragoza, Convento de San Francisco*, що відкрив школу гармонії та контрапункту; двоє його племінників, успішні музиканти – Дієго Ксараба і Бруна\ *Diego Xaraba y Bruna*, органіст губернатора Арагона, згодом і органіст Королівської капели\ *Capilla Real Carlos II*; і Франсіско Ксараба і Бруна\ *Francisco Xaraba y Bruna*, церковний органіст Пастрани\ *organista de la colegial de Pastrana* і Капели короля Мадриду; Дієго Монтестрюк\ *Diego de Montestruque*, органіст колегії Дароки; ще Педро Ескуїн\ *Pedro Escuin*, Хайме Лопес\ *Jaime López*, Андрес Естрада\ *Andrés Estrada*, Бартоломе Феррер\ *Bartolomé Ferrer*, Карлос Молінер\ *Carlos Moliner*, Антоніо Кортеc\ *Antonio Cortés*, Карлос Бельмонте\ *Carlos Belmonte*, Домінго Алегре\ *Domingo Alegre* та ін.

Бруна зробив 7 "Pange Lingua Gloriosi Corporis Mysterium" гімнів Середньовіччя, написаних СвФомою Аквінським. Популярні твори Пабло Бруни: *Tiento de primero tono de mano derecha y en medio a dos triples*, *Tiento de primero tono de mano derecha*. Його стиль часто залучає багато колег і взагалі випромінює енергійну інтенсивну пристрасть, пов'язану з власним темпераментом артиста. Збереглися близько 20 тьєнтів, 7 варіацій-обробок *Pange Lingua*, іспанські вірші тоно перше, друге і третє\ *tonos primero, segundo y tercero*; вільянсіко\ *villancicos* 4 голоси, *Torno* і *Benedictus*. Відома Літанія СвДіви\ *Letanía de la Virgen*.

Роботи Бруни зберігаються в Національній бібліотеці Мадрида, в монастирі СЛоренсо Ескоріалу\ *San Lorenzo de El Escorial*, бібліотеці Каталонії\ *Biblioteca de Cataluña* (Барселона), Муніципальній бібліотеці Порту (Португалія) і соборі Вік\ *Catedral de Vich* (Барселона). [--Palacios, José Ignacio, *Los compositores aragoneses*, Zaragoza (2000) ISBN 84-95306-41-7.]

Найбільший іспанський бароковий клавирист, що зветься "іспанський Бах", **Хуан Баутіста Хосе Кабанільєс**\ *Juan Bautista José Cabanilles* (1644-1712) був видатним органістом добахівської епохи, головою іспанської органної школи XVIIст. Народився він в Альджемесі\ *Algemesí*, почав музичні заняття співаком хору місцевої

церкви, навчався в школі рідного міста у Онофре Гуінованта\Onofre Guinovant, органіста церкви СХайме\San Jaime, педагога визначного таланту, у кого, імовірно, навчався ще один великий музикант Валенсії – В.Р.Монльор\Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760), наступник Кабанільєса в Соборі Валенсії\Valencia Cathedral. У 1665 Кабанільєс стає II органістом Собору у А.Періса\Andrés Peris, "сліпого з Валенсії \el ciego de Valencia", замінивши травмованого Х.Торре\Jerónimo de la Torre. За рік по смерті попередника Кабанільєс – головний органіст, висвячений на священника 1668, зберігав пост головного органіста 45 ! років, але з 1703 здоров'я вимагало підміни. 1675 помер маєстро Граціан Бабан\Gracián Babán (1620-75), музик-директор собору, що створив 40 мес для хорів собору, і Кабанільєс почав навчати дітей хору. Серед його учнів – видатний Хосе Еліас\José Elías, органіст соборів Барселони і Мадрида, автор багатьох органних творів, якого вважають останнім майстром класичної школи іспанського органа.

Кабанільєс писав переважно органні п'єси: токати, пасакальї, гальярди, тьєнти; більшість – віртуозні та інноваційні для свого часу, але, як правило, не полишають іспанську клавірну традицію XVIст. Його рукописи у Biblioteca de Cataluña в Барселоні: органні п'єси і хорові твори (навіть на 13 голосів); його *Beatus vir* – 3 хори на 12 голосів з 2ма дуетами і соло тенора – прекрасна робота Бароко з імітаційними контрапунктами, невідготовленими модуляціями, протиходами і т.д., на чому базуються також і майже всі його чудові органні тьєнти.

Кабанільєс заклав основи іспанської клавірної техніки. Його твори стали прикладом і зразком для композиторів-клавіристів наступних поколінь. Органні п'єси Кабанільєса є родзинкою великого органного мистецтва Піренейської традиції XVI-XVIIст., його тьєнти є найвищим піком форми цих іспано-португальських клавірних композицій.

Твори Кабанільєса збереглися переважно в копіях, за винятком деяких для церкви ("*Beatus vir*", *Magnificat*), але ці автографи, можливо, ніколи не були виконані. У Кабанільєса хоча є вокальні п'єси, але надзвичайно багато органних; передусім тьєнто (більше 200 ! ) у різних версіях і формах: повні\de lleno, повні безступінчаті\de lleno sin paso, партити\partidos, для двох верхніх\de dos triples, для двох нижніх\de dos bajos, помилкові\de falsa. Помилкові\falsas тьєнти мають характер спокою і особистого відпочинку\serenidad у de reposo personal, вони – переважно монотематичні, рух голосів унікальний, припускаючи протискладення\contrasujeto, мають приємні дисонанси: у мелодії – інтервали зм.кварти, у фактурі – незвичайні гармонічні прогресії.

Кабанільєс часто використовує форму тьєнто, трактуючи її більш вільно, ніж у XVIIст. Його тьєнти – для підготовлених солістів, хоча і їм не завжди вистачає техніки та хисту виконувати соло. Тому часто він дає неповний запис тексту: тільки одну з двох частин запису клавіру, кожену для двох рук. Більшість тьєнтів наслідують контрапунктичний імітаційний розвиток сюжету, що йде без перерви. Позначення "не так\sin paso" починає часто класичну форму фуґи, піддаючи перше проведення теми в одному голосі різним значенням в інших голосах. Інші органні твори – пасіони, пасакальї, гальярди, токати, батальї,

гетільї etc. – добре скомпоновані, оригінальні, розвинені і не поступаються тьентам. Збереглися теж переважно в рукописах.

Органні твори Кабанільєса є кульмінацією попередніх тенденцій іспанської органної традиції і разом з тим відкривають нові шляхи для музикантів, які йшли за ним, в його творах знаходимо зародки нової форми – Сонати. Хоча він знав композиції італійської та французької шкіл, його твори дуже іспанські, валенсійські за зворотами мелодико-гармонічними, які властиві пізнішим майстрам, що використовували їх як моделі. Назви його композицій – в іспанській та валенсійській традиції: тїєнти\Tientos, батальї\Battles, пасьони\Paseos, ксакари\Xácaras, пасакальї\Pasacalles, токати\Tocatas, гайтільї\Gaitillas, etc. Його найвідоміша робота складається з 10 творів для хору і continuo, досягаючи 13 голосів в "Ах, з Піднебесся\Ah, de la Region celeste", де автор створює рухливий ліризм; "Смертні, яких любимо\Mortales que amáis" він розробляє тему, яку візьме Й.С.Бах у SMatthew Passion.

Органні та клавірні твори Кабанільєса набагато випереджають свій час, проорокуючи майбутню музику – вже навіть XVIIIст.

--Cabanilles, Juan; Anglès, Higinio; Climent Barber, José (1927). Musici Organici Iohannis Cabanilles (1644-1712) Opera omnia. Publicaciones del departamento de música IV. Biblioteca de Cataluña.

--Casares Rodicio, José; López-Calo, Ismael (2002). Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores.

--García-Ferrer, Arsenio (1973). Juan Baptista Cabanilles. Sein Leben und Werk (Die Tientos für Orgel) (Disertación). Bosse: Regensburg. ISBN 3-7649-2086-6.

--Roubinet, M. (1991). «Juan Cabanilles». En Cantagrel, Gilles. Guide de la musique d'orgue. Éditions Fayard. ISBN 2-213-02772-2.

Арфіст **Хуан Франсіско Гомес де Навас і Сагастіберрі**\Juan Francisco Gómez de Navas y Sagastiberri (1647-1719) належав до сім'ї знаних музикантів XVIIст. – Гомес де Навасів\Gómez de Navas. Не завжди називають два перших імені, що призводить до плутанини його з батьком, дядьком чи дідом. Навас писав твори релігійні і світські: соло і дуети в парадному стилі, де є акомпануюча гітара. 1669 Навас отримав посаду арфіста Королівської камерної капели\Capilla Real de Cámara, замінивши Хуана Ідальго\Juan Hidalgo, 1688 стає головним і до смерті утримує пост. 1686 він підписав як maestro de la Capilla Real екзамену для дітей хорової школи. 1701 ім'я "Хуан де Навас" з'являється в документах Capilla Real Мадриду. 1669-1701 важко розрізнити в текстах документів, де Хуан Гомес де Навас-батько у зрілості, а де Хуан Франсіско Гомес де Навас-син в юності. Однак, творчість Наваса-батька спрямована на духовну музику (вільянсіко \villancicos і мотети \motetes), а твори Хуана Франсіско-сина – світські, демократичні і театральні, з великою кількістю інструментальної музики. Він у придворному театрі мав багато постановок – понад 30.

Хуан Франсіско Гомес де Навас в списку придворних арфістів за 1702-9 як "Франсіско Навас". 1687 він створив сарсуелу "Приходьте любити світ\Venir el amor al mundo" з текстом М.Фернандеса де Леона \Melchor Fernández de León, з якої збереглися ноти в Національній бібліотеці Мадрида; мала великий успіх, поставлена у 1689, 1694, 1697 і 1698. Прем'єра "Дуель дотепності і удачі\Duelos de ingenio y fortuna" на текст Bances Candamo 1687; 1688 комедія "Любов Рабство\Amor es

esclavitud" (текст Сальвадора\Manuel Vidal y Salvador); 1692 сарсуела "Любов індустрії\Amor industria" на текст Льямоса\Lorenzo de las Llamosas, письменника з Перу. Навас використовує звичайні ресурси: хори, інструменти, речитативи, куплети; серед найцікавішого – гобої, що раніше були як фанфари; застосовує струнні (віолу д'амур\viola de amor і віолу д'арко\viola de arco) в сольному камерному контексті (раніше – лише акомпанемент). Видання Торреса містить комедію з музикою Наваса, що включає танці і дії в деталізації актів. У карнавалі 1699 поставлено "Юпітер та Іо\Júpiter y Yo" за книгою Лануси\Marcos de Lanuza, та непевно, що п'єса належить Навасу.

Органіст, священик брат **Пабло Нассарре**\Fr. Pablo Nassarre (1650-1730) був один з найвідоміших музичних теоретиків Бароко. Він народився сліпим в Алагоні\Alagón, Сарагоса, дитиною поїхав до Дароки вчитися у органіста Пабло Бруни ("Сліпого з Дароки"). У 22 роки Нассарре вступив до ордену францисканців і оселився у монастирі СФранциско\Real Convento de San Francisco Сарагоси і служив органістом. Він відкрив школу гармонії і контрапункту, де вчилися: один з найважливіших музикантів епохи Хосе Торрес\José de Torres y Martínez Bravo (1670-1738), теоретик, композитор, органіст\organista Capilla Real de Madrid, ректор Королівського коледжу хлопчиків\rector del Real Colegio de Niños Cantores; композитор-органіст Мартінес Рока\Joaquín Martínez de la Roca y Volea (1676-1756).

Збереглися твори Нассарре: вільянсіко "Горить вогонь кохання\Arde en incendio de amor" (1685), три токати, дві органні версії тьєнто. Трактат Нассарре "Школа музики відповідно до сучасної практики\Escuela Música según la práctica moderna" зробив його знаменитістю. Інша робота "Школа Музики у музичних фрагментах\Escuela Música escribió Fragmentos músicos" (1683) написана у формі діалогу і містить правила співу під орган, контрапункти і композиції. Ця книга служила попередньою "Школи музики\Escuela Música" і 1750 була перевидана. 1723 в Сарагосі Нассарре публікує II том "Школи музики", який надає спів а сарелла і спів з органом; музичні пропорції, види консонансів і дисонансів\consonancias y disonancias. 1724 вийшов I том, що визначає контрапункти\contrapuntos, глоси\glosas, а також службові функції органістів і maestros de capilla. Книга ця під впливом вчення Боеція – енциклопедія\compendio музики, для якої "розуміння має важливе значення\para suya comprensión resulta imprescindible".

Тогочасні музиканти, критики і maestros de capilla: Лоренцо Санс\Lorenzo Sanz, Хосе Оліван\José Oliván, Луїс Серра\Luis Serra, Франціско Портерія\Francisco Portería, Хосе Уррос і Антоніо ла Круз Бротарте\José Urroz y Antonio la Cruz Brotarte заслужено хвалили Нассарре. Менш хвалебний відгук і навіть критику дає музикант наступного сторіччя Педрель\Eximeno y Pedrell.

Вцілілі твори презентують Нассарре великим майстром\gran maestro; освітні канони розвивають технічний ресурс традиційних систем (ecos, progresiones, exposiciones a la quinta), але їм не вистачає модуляцій. У техніці Бароко він застосовує прохідні ноти, морденти, трелі, оздоблення, прикраси мелодії. Кращими у Нассарре є тьєнти і

токати, їх визначення дає Хосе Еліас\José Elías: твори Насаре служать сполучною ланкою між "старовинним і сучасним".

Органіст-клавесиніст **Дієго Ксараба**\Diego Xaraba (1652-1715) працював у Соборі Ель Пілар\Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar в Сарагосі і першим органістом Королівської капели в Мадриді. Дієго, як і його брат Франциск, народився в сім'ї музикантів, був сином сестри і учнем Пабло Бруни. Лише кілька органних творів записані. Жоден з двох братів не виконав побажання свого дядька зайняти його місце в Дарока після смерті, хоча врешті-решт Бруна предрік, що Дієго успадкує "в манасордіо, найкраще, що є я і що в моїй кімнаті." Дієго переїхав до Сарагоси 1669, де працював в капелі дон Хуана Хосе\don Juan José de Austria, губернатора Арагона, що його цінував. Він також був органістом del Pilar 1674-7, після смерті попередника Х.Муньєса\ José Muniesa. У Сарагосі 1674 Ксараба пише трактат "Керівництво з іспанської гітарної музики Gaspar Sanz\Instrucción de Música sobre la Guitarra Española de Gaspar Sanz". Король Карлос II у Сарагосі, ймовірно, чув Дієго і за рекомендацією свого брата дона Хуана Австрії призначив Дієго Ксарабу першим органістом Королівської капели\ Capilla Real. Ксараба їде до Мадриду 1677, отримує титул Головного органіста \Organista principal de la Real Capilla y Cámara de Su Majestad і клавесиніста королеви\maestro de clavicordio de la Reina nuestra señora. Ксараба викладав клавесин дітям короля, і по смерті дядька, П.Бруни (1679), Дієго не поїхав у Дароку, помер у Мадриді.

Ксараба написав схвальну передмову трактатів своїх однокашників "Музичні фрагменти Пабло Насаре\Fragmentos Músicos de Pablo Nasare" в 1700 і "Загальні правила супроводу на органі, клавесині і арфі Хосе де Торреса\Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa de José de Torres" в 1702.

Лише 3 твори Ксараби відомі (1 – в соборі Хаки\Jaca) : Tiento accidental por Alamire,Idea buena por Alamire-Fuga,Obra de lleno tono 3.

Бароковий органіст, збирач музичних творів, францисканець **Антоніо Мартін і Коль**\Antonio Martín y Coll (?1660-1734) наприкінці життя служив головним органістом францисканського монастира Ісуса і Марії в Мадриді, частиною якого є знаний Королівський собор СвФранциска Великого\San Francisco el Grande. Написав трактати літургійної практики: "Мистецтво розспіву і короткий виклад основних правил для канторів хору\Arte de canto Llano, y breve resumen de sus principales reglas, para cantores de choro" (1714), його розширене видання "Мистецтво співу на органі\Arte de Canto de órgano" (1719); "Короткий перелік усіх правил простого розспіву і їх розбір\Breve suma de toas las reglas de canto llano y su Explicación" (1734).

Однак, передусім, Мартін і Коль відомий своєю роботою збирача музичних творів 1706-09, яку назвав "Квіти музики\Flores de música" – у п'яти томах, включаючи власні твори. Колекція охопила 1850 творів клавірної музики, але велика частина творів (всі з перших трьох томів і велика частина IV) залишилися анонімними. Імовірно, імена авторів, зібраних Мартіном, були загальновідомі. Згодом вдалося упізнати в окремих творах ІУт. авторство А.Кореллі, Г.Генделя, Дж.Фрескобальді, Д.Готье, Х.Кабанільєса, А.Кабесона, А.Ередіі. У том "Квітів" має назву

"Благоуханний букет\Ramillete oloroso": "ніжні квіти органної музики \suabes flores de música para órgano", і вважається, належить самому Мартін і Колю. 2 твори звідти є варіаціями на знамениту мелодію фолії: довга – Diferencias sobre las folias і коротка – Folias.

Рукопис зберігається у Національній бібліотеці Мадриду:

Том I: Flores de música, obras y versos de varios organistas, escriptas por F. Antono Martin Coll, Organista de San Diego de Alcalá, 1706

Том II: Pensil deleitoso de subabes flores de música, recogitas de varios organistas por F. Antono Martin, Organista ... de Alcalá, 1707

Том III: Huerto ameno de varias flores de música recogitas de muchos organistas por Fray Antono Martin, 1708

Том IV: Huerto ameno de varias flores de música recogitas de varios organistas por Fray Antono Martin, 1709

Том V: Ramillete oloroso: suabes flores de música para órgano compuestas por Fray Antono Martin, 1709.

Одним з найважливіших музикантів іспанського Бароко є **Хосе де Торрес Мартінес Браво** \José de Torres Martínez Bravo (1670-1738), органіст, теоретик, редактор. Значна частина спадщини була втрачена у вогні Алькасара \Alcázar після смерті, але збережені твори показують володіння майстерністю нового італійського стилю, що модернізував іспанську музику на поч. XVIIIст. Торрес отримав музичну освіту в хорі хлопчиків Королівського коледжу, куди вступив 1680. Його вчителі, – ймовірно, К.Галан \Cristobal Galán з композиції, Х.Санс \José Sanz, Дієго Бруна \Diego de Fransisco Bruna з органу. Торрес 1686 виграв пост органіста капели короля \Capilla Real і працював вчителем хору хлопчиків Коледжу \Colegio de Niños Cantores. З приходом Бурбонів Торреса виключено з капели, але він unikнув вигнання і був реабілітований; далі він служив Філіпу V як maestro di capilla і ректор хору хлопчиків, змінивши маестро Матіаса Кабреру \Matías Cabrera і Ніколаса Уманеса \Nicolás Humanes, посаду займав з 1707 до смерті.

За Королевським указом Філіпа V Торрес у 1702 створив музичну друкарню, Імпрента де Музика \Imprenta de Música, першу в Іберії. Йому дозволено вільно і без виплати роялті отримати всі папери для друку. Через вигнання (1706) Себастьяна Дюрона \Sebastian Durón Торрес взяв на себе його обов'язки, і від тих часів залишилася його сарсуела \zarzuela. 1716 Торрес призначений I органістом Королівської капели, 1718 – головою її викладачів і ректором хору хлопчиків Королівського коледжу. З 1724 поділяє викладання з Феліпе Фальконі \Felipe Falconi, maestro di Capilla de S. Ildefonso в La Granja, їх спільна робота поєднує традиційну стару іспанську практику та сучасну італійську стилю concertato. Помер Торрес у Мадриді.

Щоб надати новий імпульс іспанській музиці через публікації італійських творів, Торрес вирішив друкувати теоретичні трактати іспанських авторів, що мають важливе значення: П.Нассаре \Pablo Nassarre, Ф.Монтаноса \Francisco Montanos, Ф.Уере \Diego Fernández de Huete, П.Ульоа \Pedro Ulloa, Х.Гусмана \Jorge de Guzmán, А.Мартіна \Antonio Martín і свої власні, почав з "Загальних правил акомпанементу" (1702) із схваленням Себастьяна Дюрона, викладача Королівської капели. Торрес заснував друкування музики \Imprenta de Música і був

єдиним в Іспанії; під його керівництвом редагуються і видаються кращі теоретичні трактати, публікуються численні релігійні та світські музичні твори. "Destinos vencen finezas" Хуана Наваса \Juan de Navas і теоретичні трактати: "Загальні правила акомпанементу на органі, клавесині або арфі \Reglas generales para acompañar órgano, clavicordio o arpa" (1702), трактат про basso continuo перевиданий 1736 з новою книгою Франціско Монтаноса \Francisco Montanos "Мистецтво співу в італійському стилі \El arte del canto llano". 1703 Торрес публікує Книгу мес \Missaarum Liber, присвячену королю Філіпу V. В друкуванні Торрес використав усі досягнення, які тоді були введені в пресі, що дозволило публікувати багато найважливішої музичної продукції. Його смерть 1738 означала кінець цього друку та й усієї видавничої справи.

В галузі літургійної музики є два етапи творчості Торреса: I – до 1718, – коли Торрес підтримує іспанську традицію, використовуючи імітаційну поліфонію – класичний ресурс (для голосу а cappella або в супроводі "Basso seguente \подвоєння бас-хор"), кінець етапу – французький вплив з великим інструментальним збагаченням (скрипки, гобої і basso continuo); II – 1718-1738, псалом Confitebor tibi Domine показує зміни в творчості, останні п'єси завжди для оркестру. Виразність з драматичним підтекстом, строгість і суворість – якості його музичної продукції останнього періоду.

Торрес окрім різних музики написав також "Керівництво, що охоплює прийоми акомпанементу на органі, клавесині і арфі \Reglas generales para acompañar órgano, clavicordio o arpa" (Мадрид, 1702). Це перша робота в Іспанії, де конкретно і ретельно розбирається акомпанемент клавірі від басу. Знана також книга мес, присвячена Філіпу V. Робота Торреса "Arte de canto llano" (1705), "виправлена і доповнена" для видання Монтаноса \Francisco de Montanos, твори Торреса: 4 частини Salve Regina, сольна кантата Flavescite, серенада і сольні арії, а також – клавірні обробки Алонсо Лобо і Філіпа Рожьє. Велику кількість творів Торреса зберегли в архіві собору Гватемали.

Ці рукописи відскановані, мікрофільмовані, включають рукописи і друковані праці, які, можливо, друкував сам Торрес; багато вільянсько на 3, 4, 7 і 8 частин, сольні кантати для сопрано, сопрано і контральто, 8частинну "Missa annuntiate nobis": скрипка, гобой і basso continuo, 4 частини меси "ad omnem tonum" а cappella, Agnus Dei з Magnificat tones.

У кантаті в італійському стилі тексти часто незрозумілі. Кантати для "контральто" – складні, з довгими melismatic-розділами: не ясно, для кого вони призначалися – для чоловіків або жінок. Соло сопрано в кантаті "Прихильні закохані \Afectos amantes" містить Арію "La solfa mia", що може бути заявкою Торреса у підході до композиції.

Музика Хосе де Торреса і Мартінеса Браво високо оцінена за його життя, але після смерті забута. У ранніх роботах – завжди правильний контрапункт, наслідування іспанської традиції поліфонії минулого. На II етапі творчості, коли він став головним у Королівській капелі, Торрес прийняв італійські способи оркестрових форм стилю concertato, працював у цьому стилі, приймаючи форму речитатив – арій.

Проте, творчість Торреса ніколи не було чисто "італійською", через постійне стримування виразних ефектів і прикрас, з його майже

перебільшеним чуттям стислості. Він писав меси, мотети, псалми, літанії, гімни, антифони, уроки і страсті, а також кантати, вільянсіко, пісні \cantatas, villancicos, canciones (3 церковні служби іспанською), п'єси для органа і, як не дивно, оперету "Найбільш неможливо \El imposible mayor". Більшість зберігалися в музичному архіві Альба де Мадрид \casa de Alba de Madrid, але зникли після громадянської війни. Авторитет, яким користувалися його релігійні твори, пояснює, чому вони розділені в соборах і монастирях по всій Іспанії: Саламанка і Сантьяго Компостела (Ла Корунья) \Salamanca y Santiago de Compostela (A Coruña) та монастирі Ескоріал (Мадрид) \El Escorial (Madrid) і Монсеррат (Барселона) \Montserrat (Barcelona).

Каталонський органіст **Хосе Еліас** \José Elías (1687-1755) один з кращих учнів Кабанільєса, найвідоміший органіст Іспанії свого часу, автор 527 ! творів для органу (пасакалій, прелюдій, версет), вважається останнім майстром школи класичного іспанського органу. Поширення його творів у рукописах, знайдених по всій країні, свідчить про вплив і престиж, якими він користувався. Існує багато прогалин у біографії музиканта: Еліас вивчав Кабанільєса, але не відомо, чи він був його учнем, можливо, навчався у місцевих органістів – Closells, Llussà и Joan Ros. 1712-15 він був органістом монастиря СПере Пюелльєс \Sant Pere de les Puel·les, згодом – базиліки Сантс Юст і Пастор \l'Església dels Sants Just i Pastor Барселони. У 1725 Еліас переїхав до Мадриду як органіст Дескальсас Реалес \Descalzas Reales, де працював ще 1745.

Еліас культивував органні версети \organistic dels versets (короткі фрагменти, що чергуються або замінюють спів псалмів літургії) і розвинені tient'и; більше 20 збірок заповнені партитами, пасіонами, фугами та іншими формами контрапунктів. Збірки "Органні роботи між старовинним і сучасним стилем \Obras de órgano entre el antiguo moderno y estilo" (1749) складаються з фуг, яким передують прелюдії. Еліас використовує форму 2-частинної сонати, під назвою Токата, а збережена у Монсерраті колекція з 12 п'єс включає прелюдії і фуги, 2 Tocates (повільна і швидка). Ці твори мають очевидні аналогії з п'єсами А.Солера \Antonio Francisco Javier José Soler y Ramos (1729-83); і С.Альберо \Sebastián Albero (1722-56) пізнішого покоління. У Болонї на ім'я "Джузеппе Еліас" збережені 6 дуетів для сопрано і basso continuo: ліричний жанр, любовна тема, італійською. Якщо це дійсно твори Еліаса, неопубліковані, Фарінееллі міг взяти рукописи цього Bologna-стилю до двору Іспанії. Творчість Еліаса – міст між двома епохами: контрапункт-стилем, пов'язаним з естетикою піренейського органу, і новим галантним стилем ХУІІст. – мелодики з супроводом.

Великий італійський композитор-клавірист **Джузеппе Доменіко Скарлатті** \Giuseppe Domenico Scarlatti (1685-1757) більшість життя жив і працював в Іспанії. Хронологічно він належить до барокової класифікації композиторів, але його творчість впливала на подальший розвиток клавірної класики. Фундатор лондонської фортепіанної школи Муціо Клементі \Muzio Clementi \Mutius Philippus Vincentius Franciscus Xaverius Clementi (1752-1832) відредагував I публікацію сонат Скарлатті в класичному стилі вже для фортепіано.



Народився Доменіко 1685, того ж року, що Г.Ф.Гендель і Й.С.Бах. Він був шостим з 10 дітей видатного оперного композитора Алессандро Скарлатті. Дитинство провів у Неаполі, коли королівство існувало у складі Іспанської корони. Першу музичну освіту отримав у батька, як і старший брат П'єтро Філіппо, який також став музикантом. Серед ранніх вчителів Доменіко був Гаєтано Греко\Gaetano Greco (1657-1728), що викладав у консерваторії Poveri di Gesu`Cristo. Згодом Доменіко брав уроки у органіста-клавесиніста Франческо Гаспаріні\ Francesco Gasparini (1668-1727), що викладав у консерваторії Ospedale della Pietà Венеції; згодом в Римі – у знаного Бернардо Пасквіні\ Bernardo Pasquini (1637-1710), органіста церкви СМарія Маджоре\ Basilica di Santa Maria Maggiore. Обидва клавіристи вплинули на виконавський та композиційний стиль самого Доменіко Скарлатті.

З 1701 Доменіко працював композитором і органістом капели короля Неаполя, 1703 він підготував оперу "Irene" К.Ф.Поллароло\ Carlo Francesco Pollarolo для Неаполя. Батько послав його вчитися 1704-08 до Венеції. 1709 їде до Риму на службу музикантом при дворі польської королеви у вигнанні Марії Казиміри, відомої як "Marysieńka". Саме в Римі він зустрів ірландського органіста з Англії Т.Розенгрейва\ Thomas Roseingrave (1690-1766). Тоді Скарлатті вже був досвідченим клавесиністом: є історія про його змагання у майстерності на клавірі з Г.Ф.Генделем у палаці кардинала Оттобоні\Ottoboni; Скарлатті переміг Генделя на клавесині (рецензент наступного дня написав, що гра Доменіко це – "гра тисячі чортів"), хоча на органі і поступився йому (Гендель імпровізував експромптом подвійні фути !).

Скарлатті оголошено "найбільшим клавесинним композитором всіх часів". [--Barkley, Lisa; Bryan, Clark, eds. (1999). Conservatory Canada New Millennium Piano Series.]. Він був Maestro de Cappella і I органістом у соборі СПетра\Basilica di San Pietro з 1715 по 1719. Для приватного театру королеви Казиміри Скарлатті створив кілька опер. У 1719 він їздив до Лондона поставити свою оперу "Narcisco" в Королівському театрі.

За словами В.Біккі\Vicente Vicchi, папського нунція в Португалії, Скарлатті прибув до Лісабона викладати музику принцесі Марії Магдалені Барбарі. 1719-25 він служив королівським музикантом при дворі у Лісабоні. 1727 їздив до Риму і 1728 одружився з Марією Катериною Джентілі\ Maria Caterina Gentili. 1729 сім'я переїхала на 4 роки до Севільї, де Скарлатті познайомився з музикою фламенко. 1733 – поїхав у Мадрид маестром музики принцеси Марії Барбари, що вийшла заміж за іспанського принца. Пізніше принцеса стала королевою Іспанії, і Скарлатті залишився в країні на 25 років життя. Після смерті першої дружини 1739 він одружився з іспанкою Анастасією Максарті Ксіменес\Anastasia Maxarti Ximenes. Він перебував при дворі Мадриду до кінця життя. Його другом тут став Фарінееллі\Farinelli Carlo Broschi (1705-1782), знаменитий кастрат-сопрано, також з Неаполя, що жив при дворі. Музикознавець-клавірист Р.Кіркпатрик\ Ralph Kirkpatrick виявив листування Фарінееллі, де знайдено "більшість інформації про Скарлатті, що дійшла до наших днів". Доменіко Джузеппе Скарлатті вмер у Мадриді у 71 рік. Його поховали у монастирі у Мадриді, але могили вже не існує. На його будинку в Calle

Leganitos висить пам'ятна дошка з його ім'ям, а його нащадки і дотепер живуть у Мадриді. Мала планета 6480 Скарлатті названа на його честь.

В Мадриді написані більшість з 555 знаменитих клавірних сонат, якими він найбільше відомий. Лише їх частина творів опубліковані за життя. Вважається, що Скарлатті 1738 сам надрукував 30 робіт під назвою "30 Вправ на клавирі\30 Essercizi per Gravicembalo". Збірка з успіхом була прийнята у Європі, і відзначена музикознавцем Ч.Барні \Charles Burney (1726-1814). Більшість сонат, які не опубліковані за життя Скарлатті, друкували рідко й нерегулярно наступні 250 років. Попри це, його музика приваблювала видатних музикантів: Клементі, Моцарт, Бетховен, Черні, Ліст, Брамс, Шопен, Дебюссі, Франсіс Пуленк, Енріке Гранадос, Олів'є Мессіан; її грали Анна Єсипова, Альфред Корто, Робер Казадезюс, Іво Погореліч, Генріх Шенкер, Андраш Шифф, Еміль Гісельс, Володимир Горовиць, Бела Барток, Артуро Бенедетті-Мікельанджелі, Мюррей Перайя, Григорій Соколов, Марта Аргеріх, Михайло Плетньов, Марк Андре Амлен; Скотт Росс \Scott Ross записав усі 555 сонат у 1985 до 100 народження Скарлатті.

Більшість з 555 сонат Скарлатті мають одночастинну форму з незмінним темпом і є зразком давньої двочастинної сонати. Деякі з них демонструють сміливу роботу з гармоніями, застосовують дисонанси, кластери, несподівані модуляції у далекі тональності. Вони зіграли значну роль у розвитку сонатної форми, вплинули на багатьох інструменталістів. Сучасна техніка фортепіанної гри відчула сильний заряд цих сонат на розвиток усіх видів піаністичної фактури.

На самого Скарлатті вплив справив іспанський фольклор: фригійський лад, тональні модуляції, не властиві європейським митцям, дисонуючі акорди як імітації гітари. Інколи Скарлатті точно цитує народні мелодії – без змін, що було незвичайно для його епохи.

З 555 сонат Скарлатті близько 10 – для скрипки з континуо, 3 – спеціально для органу, решта – клавесинні. Зрілий період близько 1753, коли автору вже 67 років. Сонати Скарлатті займають значне місце в репертуарі клавесиністів і піаністів, вони входять до конкурсних вимог багатьох музичних змагань сучасних молодих піаністів.

На клавесині записи зробили: польська піаністка, клавесиністка, педагог Ванда Ландовська \Wanda Landowska (1879-1959), що відіграла ключову роль у відродженні клавесина; американський клавесиніст-піаніст, музикознавець Ральф Кіркпатрік \Ralph Leonard Kirkpatrick (1911-1984), відомий дослідник Д.Скарлатті, що склав хронологічний каталог його сонат; голландський клавесиніст, органіст, диригент, музикознавець, педагог Густав Леонгардт \Gustav Leonhardt (1928-2012), найавторитетніший виконавець барокової музики на аутентичних інструментах. На фортепіано записи сонат Скарлатті зробили Робер Казадезюс, Альфред Корто, Володимир Горовиць, Діну Ліпатті, Еміль Гісельс, Клара Хаскіл, Артуро Бенедетті Мікеланджелі, Мюррей Перайя, Іво Погореліч, Михаїл Плетньов, Марта Аргеріх, Крістіан Закаріас, Аліса Адер, Олів'єс Каве, Люка Дебарг та інші.

Іменем Доменіко Скарлатті названі кратер Меркурія та астероїд.

### Література до підрозділу

1. Кузнецов К. Эскизы о Д. Скарлатти // Советская музыка. — 1935. — № 10.
  2. Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д.Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. Выпуск 1. — М., 1966.
- Петров Ю. П. О циклическом принципе исполнения сонат Д. Скарлатти // Современные вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Вып.27 — М., 1976.
- Lutz D. Schmadel, International Astronomical Union. Dictionary of Minor Planet Names. — 5-th Edition. Berlin Heidelberg New-York : Springer-Verlag, 2003. 992 с. — ISBN 3-540-00238-3.
- Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. Princeton University Press. 1953.
- Kirkpatrick, Ralph (1953). Domenico Scarlatti. Princeton University Press. ISBN 0-691-02708-0.
- Domenico Scarlatti. 6 Sonatas in Two volumes, edited in chronological order from the manuscripts and earliest printed sources with a preface by Ralph Kirkpatrick, New York, G. Schirmer, 1953.
- D. Scarlatti. Sonates, in 11 volumes, ed. Kenneth Gilbert after the Venice manuscripts, Paris, Heugel, coll. «Le Pupitre», from 1975 to 1984.
- Domenico Scarlatti. Complete Keyboard Works, in facsimile from the manuscript (Parma) and printed sources, rev. Ralph Kirkpatrick, New York, Johnson Reprint Corporation, 1971.
- Scarlatti, Domenico. Sonate per cembalo del Cavalier Dn. Domenico Scarlatti. Complete facsimile of the Venice manuscripts in 15 vol. Archivum Musicum: Monumenta Musicae Revocata, 1/I-XV. Florence, 1985-1992.
- Yáñez Navarro, Celestino: "Obras de Domenico Scarlatti, Antonio Soler y Manuel Blasco de Nebra en un manuscrito misceláneo de tecla del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza", in Anuario Musical, 77 (2012), pp. 45–102.
- Yáñez Navarro, Celestino: Nuevas aportaciones para el estudio de las sonatas de Domenico Scarlatti. Los manuscritos del Archivo de música de las Catedrales de Zaragoza. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2015.

### Іспанська органна та клавесинна школа у XVIII столітті

У середині XVIII ст. в Іспанії розгорнулася боротьба музичних думок, що відображена у численних дискусіях, брошурах і памфлетах, теоретичних трактатах. Це було дещо запізнілим відлунням музичного життя інших країн Європи, але мало певне значення для іспанських музикантів. Гостріше чулися голоси на захист національного стилю іспанської музики, її поборників виступив біскайський нотаріус Іса Самікола з серією полемічних брошур за підписом Дон Пресіозо Don Prezioso. Він висловив сенс своєї концепції: "Музика знаходиться поряд з нами і робить різні ефекти відповідно до вдач різних країн і характеру мови, який вона черпає з поезії. Всі народи світу від самих варварських до самих цивілізованих мали і мають власні національні жанри для вираження їх пристрастей і переживань [-Мартынов И.И. Музыка Испании. Гл. II: Пути и перекрестки испанской музыки. 10.11.2011. Джерело: <https://cloud.mail.ru/public/>. Йдеться, звичайно, не про пошуки театральних ефектів, здатних вразити публіку, а передусім, зробити сприйнятним незвичний матеріал. "Працює – не працює / funciona – no funcioná", такий критерій застосовує до виконання Андрес Сеа Галан / Andrés Sea Galan (нар. 1965), сучасний севільський органіст. Тобто, завдання музиканта, який береться за старовинний репертуар, – відбирати прийоми тих часів, що доречні сьогодні, і не вносити до тієї музики елементів, які суперечать рекомендаціям її сучасників.

По-перше, – ясне звуковидобування, що наголошують всі автори, хоча невідомо, якій саме артикуляції надається перевага. По-друге, – чітка метрика, без якої неможливо утримувати увагу публіки при виконанні поліфонії, а також орнаментованих варіацій у глосах і диференсіях. Певні труднощі спіткають виконавця ще й у тому, що строгий метр обов'язково має бути врівноважений виразністю дрібних орнаментів (ритмічні глоси). [–Моисеева М.А. Органное искусство Испании эпохи Высокого Возрождения и Барокко Автореф...канд. иск-ия. Москва. – 2011].

Органіст-клавірист Валенсії **Вінсент Родрігес Монльор** \Vicent Rodríguez Monllor (1690-1760) був наступником (з 1715) Кабанільєса як maestro di capilla собору Валенсії і можливо його учнем. Найвідоміша робота Монльора "Книга токат для клавесина \Libro de Tocatas para Címbalo", датується 1740, друк – 1744; ці 30 клавесинних токат згодом перевидані як 30 сонат для фортепіано. І відома у Валенсії колекція інструментальних сонат складається з монотематичних двочастинних творів в стилі Д.Скарлатті. Монльор написав кілька збірок для органу: "Токати і окремі версії для Range Lingua \Tocates i seleccions de versos per al Range Lingua." Клавесинні токати адаптовані як фортепіанні сонати: Tocatas(clavicémbalo) \ Сонати(фортепіано).

--2 збірки токат для органу зробив транскрипції Хосе Клімент на факультеті Богослов'я СанВісенте Феррер. Серія Musicológica В. Валенсія, 1982. \Dos toccatas para órgano con clarines. (Estudi i transcripció de José Climent). Facultad de Teología de San Vicente Ferrer. Series musicológica I. València, 1982.

--Збірка Токат для клавесина (1744): "30 сонат і Пасторела" Вісенте Родрігеса у редакції Альмонте Хауелла. Медісон (Вісконсін): А-Р випуски, копії 1986 2т: \Tocatas for harpsichord: (thirty Sonatas and a Pastorela, 1744) Vicente Rodríguez; edited by Almonte Howell. Madison (Wisconsin) : A-R Editions, cop. 1986 2 v.

--Juan Llovet, María Elvira. Música religiosa als pobles de la Vall d'Albaida (Tesi) (en castellà). Universitat de València. Història de l'antiguitat i de la cultura escrita, 2009. ISBN 978-84-370-7453-5 [Consulta: 22 març 2019].

--Libro de tocatas para címbalo repartidas por todos los puntos de un diapasón (1744).

Органіст, священик **Франсіско Вісенте Сервера** \Francisco Vicente Cervera (1690-1749) був maestro de capilla в каплиці викладачів Корпус Крісті у Валенсії \Colegio del Corpus Christi de Valencia, школі і семінарії, заснованій 1583 у Валенсії біля університету Literaria. Також він працював органістом Собору Уески \Catedral de Huesca, Santa Iglesia de Jesús Nazareno, резиденції XIIIст. єпископа Уески. Сервера – визначний талановитий імпровізатор, прославлений як видатний виконавець. Написав численні псалми та меси на 8 і 12 голосів. Центр інструментального виконавства в Іспанії переходить до світської сфери і найвідчутніші результати були досягнуті клавесиністами.

--И. Мартынов.Музыка Испании.Советский композитор", 1977г. (pdf 15.9 Мб) с.196.

--Tomás Lagüa, César (1964). La insigne Colegiata de Santa Maria de Mora de Rubielos. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses. p. 75.

--AADD (1999). Història de la música catalana, valenciana i balear (en catalán). vol. 2: Barroc i Classicisme. Barcelona: Península. p. p. 120 i 129. ISBN 9788429747003.

--Enciclopedia Espasa Volumen núm. 68, págs. 545-6 ISBN 84-239-4568-5.

--Piedra, Joaquín «Maestros de capilla del Real Colegio del Corpus Christi (Patriarca) (1662-1822)». Anuario Musical, XXIII, 1968, p. 61-128.

Клавесиніст-органіст Себастьян Альберо був першим органістом Королівської капели Мадрида (1748-56) і камерним музикантом короля

Фернандо VI. Його 30 збережених клавесинних сонат опубліковані 1978 у Мадриді, разом з іншими творами (ричеркари, фуґи, сонати). **Себастьян Рамон де Альберо і Аньяньос** \Sebastián Ramón de Albero y Añaños (1722-1756) народився у Ронкалі \Roncal, Наварра. Дуже мало відомо про його життя. Себастьян 1734 вступив у дитячий хор собору Памплони в пізньому віці і, мабуть, отримав музичну освіту раніше. Він залишався у хорі до 1739, розширював знання з маестро собору Мігелем Вальзом \Miguel Valls і його наступником Андресом Ескарегі \Andrés de Escáregui в композиції та на клавирі. 1746 Альберо виграв посаду головного органіста Королівської капели \Real Capilla у Ігнасіо Переса \Ignacio Pérez; при дворі його основне завдання полягало у забезпеченні музикою двору короля Фернандо VI, якому він присвятив твори для клавесина (фортепіано). Там він знайомиться з визначними музикантами – Хосе Небра \José de Nebra, Хоакіном Ексінага \Joaquín Oxinaga і Доменіко Скарлатті \Domenico Scarlatti. Це призначення до Real Capilla відбулося незабаром після його прибуття у Мадрид. Згодом він одружився з Марі Анжелі Мансо \Maria Ángela de la Calle Manso. Помер Себастьян Альберо рано, у 33 роки, залишивши чудові клавирні твори, які є однією з вершин клавирної школи XVIIIст. За словами іспанської клавесиністки, музикознавиці Хеновеви Гальвес \Genoveva Gálvez (1929-2021), в сонатах Альберо "лірика печалі і туги передбачає поетичну лінію творів Шопена" та називає Альберо попередником стилю меланхолії, що Ф.Ліст у Шопена назвав "стилем Жалю".

Альберо і Д.Скарлатті були знайомі і, мабуть, добре знали твори один одного, але недостатньо, щоб молодший міг вчитися у старшого, до того ж вони мали різний напрямок своїх творчих устремлінь через різницю заказів. Якщо Скарлатті присвятив себе майже виключно заняттям з королевою, його ученицею, то Альберо, камерний музикант короля, мав справу з монархом. І це знаходить відображення у творчості обох музикантів. Музика Скарлатті – з величезним блиском, іноді диявольськи складна, зазвичай сповнена радістю, екстравертна і призначена для концертного залу. Марія Барбара, безсумнівно, була прекрасною клавиристкою. Але Фернандо VI не був віртуозом: навпаки, відомо про його зневіру й апатію, що призвело до божевілля, яким він страждав і яке посилила смерть дружини. Тому музика Альберо адаптована до смаків короля, пронизана тугою, навіть радісних моментах, вона набагато інтимніша, ніж у Скарлатті, більше для особистого користування, не має виконуватися в громадських місцях. Якщо Скарлатті відкрито сміється, то Альберо лише іноді посміхається. Також слід додати, що музика у Альберо зазвичай має менше технічних труднощів, ніж у полум'яного неаполітанця ("гра тисячі чортів").

У творчості Альберо ідентифіковані французькі впливи, особливо в ресеркатах. Ці риси обумовлені його життям в Наваррі, де очевидний вплив музики сусідньої країни. Однак, характер його п'єс, як правило, іспанський, з частими змінами темпу і витонченими модуляціями.

Роботи Себастьяна Альберо зберігаються в двох рукописах.

І рукопис – п'єси для клавесина (фортепіано) в бібліотеці Консерваторії Мадрида \biblioteca del Real Conservatorio Superior de Musica de Madrid: 6 п'єс Зчастинної структури, кожна складається з

recercata, fuga i sonata. Стилiстична сумiш: смiливi винаходи гармонiї i поруч змiни безперервної основної тональностi, наявностi елементiв фрiгiйських ладiв i раптовi стрибки в iншу тональностi, усе це має риси iспанської клавiрної музики ХУІІІст., вони є у сонатах Д.Скарлаттi. Короткi фуґи мадридського рукопису наслiдують традицiю iспанських контрапунктiв, де тема не має особливого розвитку у рiзних голосах.

II рукопис – 30 клавiрних п'єс – у Марсиан-бiблiотецi\Biblioteca Marciana Венецiї, назва "сонати для клавесина" (термiн "clavicordio" "клавiр" iспанською), включає 30 сонат, але №2, №15 i №30 – фуґи. "Венецiйськi" сонати монотематичнi, 2частиннi, орнаменти, модуляцiї i хроматизми пiдходять естетицi галантного стилю сентименталiзму (стиль Empfindsamkeit нiмецької музики ХУІІІст.). Гальвес у виданнi рукописiв Венецiї каже про "передшопенiвську\prechoriniana меланхолiю" Альберо, розташовує п'єси тональними парами послiдовно повiльно-швидко, швидко-швидко\lenta-rápida, rápida-rápida.

Себастьян Альберо вважається одним з найвизначнiших клавiристiв iспанського ХУІІІст., порiвняний без приниження з Антонiо Солером i самим Доменiко Скарлаттi. Сьогодні сонати Альберо входять до програм латиноамериканських пiанiстiв. Iспанськi майстри в епоху розквiту європейської полiфонiї сказали своє слово, пов'язане не лише з iндивiдуальними особливостями кожного, але i з загальними рисами мистецтва i культури краiни. Найбiльшi досягнення дiстали в iсторiї назву "золотого столiття" iспанської музики, пов'язанi з Моралесом, Герреро (андалузська школа) i Вiкторiєю (мадридська). Усi – майстри iспанського мистецтва, зробили великий внесок у загальноєвропейську культуру, що має пряме вiдношення до iнтенсивного розвитку клавiрної музики. Продовжує розвиватися органне мистецтво, видатнi майстри органу Франсiско Корреа Араухо, Бернардо Клавiхо, Хосе Кабанiльєс. Iспанськi органiсти були популярнi в Європi, їх твори там неодноразово видавалися. [--Мартынов И.И. Музыка Испании. Гл. II: Пути и перекрестки испанской музыки. 10.11.2011. Джерело: <https://cloud.mail.ru/public/>].

У ХУІІІст. продовжує розвиватися iспанська клавiрна музика. Вже на початку столiття зростає роль iнструментiв у церковнiй практицi, збагачується склад театральних оркестрiв; розвинулися традицiйнi для Iспанiї виконавськi школи органної гри i гiтари, а в салонах панували клавесин i арфа. Серед талановитих органiстiв – Франсiско Вiсенте i Гервера з Валенсiї, який славився iмпровiзацiями, i Хоакiн Тадео Мурсiя, найславетнiйший органiст епохи. Однак нiхто з сучасникiв не зміг перевершити досягнень Антонiо де Кабесона, а головний акцент iнструменталiзму перейшов у свiтську сферу, де найкращi результати досягнутi клавесинiстами. Розквiт клавесинiзму вважає головною вершиною дiяльностi Д.Скарлаттi в Iспанiї, який є одним з iноземних музикантiв, хто допомiг вiдкрити шляхи нацiонального мистецтва. Він i сам багато отримав вiд творчостi iспанських органiстiв, про що свiдчать його сонати з вiдгомонами iнтонацiй танцiв. Також видатний маестро вплинув на музикантiв Iспанiї: роль Доменiко Скарлаттi в еволюцiї iспанської музики незрiвнянна, а подальший розвиток клавесинiзму простежує творчiсть його учня – Антонiо Солера.

Композитор-клавірист **Антоніо Франсіско Хав'єр Хосе Солер і Рамос** \Antonio Francisco Javier José Soler y Ramos, відомий як падре Антоніо Солер (1729-1783), уславлений клавірними сонатами для органу, клавесину, фортепіано, що утворюють знану частину репертуару цих інструментів. Його творчість охоплює період – з пізнього барокового до початку класичного.

У 6 років Солера прийняли до хору школи монастиря Монсеррат \Escolania de Montserrat у Каталонії, де він відзначився грою на органі. Навчався у maestro Беніто Есте́ве \Benito Esteve і органіста Беніто Вальса \Benito Valls. 1744 Солер стає органістом і піддияконом собору Сеу д'Уржелль \La Seu d'Urgell. Він також навчався у Хосе Небри \José Melchor Baltasar Gaspar de Nebra Blasco (1702-68) та Доменіко Скарлатті. Пізніше Солер працює капельмейстером в Леріді \Lleida і при королівському дворі Ескоріалу \Royal Court in El Escorial. Солер прийняв чернецтво у 23 роки і жив 31 рік ченцем біля Ескоріала. Він заповнював 20 годин на день молитвами, роздумами і роботами у сільському господарстві – просте, нічим не примітне життя.

За цей період написав понад 500 музичних творів, з них – 150 клавірних сонат, імовірно написаних для учня – інфанта Дон Габріеля \Don Gabriel, сина Карла III. Інші включають вільянсіко і церковну музику (меси). Солер помер у монастирі СЛоренсо Ескоріалу \San Lorenzo de El Escorial. Його портретів не існує. Самуель Рубіо \Fr. Samuel Rubio у ХХст. твори Солера каталогізував: R-каталог-лист.

Найвідоміші твори – понад 200 сонат для клавішних. У цьому жанрі його вважають головним суперником Д.Скарлатті. Часто важко зрозуміти, для якого інструменту початково написана п'єса, бо Солер грав на органі, клавесині, фортепіано, і для цих інструментів писав. Сонати падре Солера схожі на сонати Скарлатті, у якого він, мабуть, навчався. Кращі твори зберегли своє значення і зараз. За формою сонати Солера нагадують аналогічні п'єси Скарлатті: більшість написані у 2-частинній формі, побудованій за схемою Т-D-D-Т. Солер, як і Скарлатті, знаходив безліч варіантів цієї будови, його неможна дорікнути за одноманітність фактури, що завжди з несподіванками.

Форма сонат Солера з часом змінюється, існують сонати з 3х і навіть 4х частин. Його музика залишається класичною в повному розумінні слова, часом нагадуючи твори Гайдна і Моцарта. На відміну від найбільших клавесиністів Куперена і Рамо, Солер не прагнув програмності: лише в одній сонаті є характерна назва, але його музика дуже образна, сповнена мальовничості і жанрової виразності.

Солер писав п'єси для органа-соло, концерти, квінтети для органу і струнних, меси. Він також написав трактат "Ключ модуляції" \Llave de la modulación" (1762). "Шість концертів для двох органів" Солера багато грають і часто записують. Однак, популярне фанданго, приписане Солеру, тепер вважається сумнівної авторської справжності.

Серед творів Солера: 9 мес, 5 Реквіємів, 60 псалмів, 13 Магніфікатів, 14 ектій, 28 Плачів, 5 мотетів та інші священні твори; 132 villancicos (1752–78); 120 клавірних сонат (100 сонат і фанданго ред. Ф.Марвін, 1958-59); 6 квінтетів для 2х скрипок, альту, віолончелі

та органу 1776 (ред. Р.Герхард,1933); 6 conciertos de dos organos obligados (ред. в Musica Hispana, серія С, 1952–62, С.Кастнер, Майнц, 1972).

Його знаменитий трактат "Ключ до модуляції та давньої музики, в якій це необхідна основа, необхідне знати, як модулювати: Теорія та практика для найчіткішого знання будь-яких фігур, з Мурісіо Хуана, з часів Хуана, загадки та їх розв'язки\Llave de la modulación, y antigüedades de la música en que se trata del fundamento necesario, necesario para saber modular: Theórica, y práctica para el más claro conocimiento de qualquier especie de figuras, desde el Murisno de Juan, desde el Tiempo de Juan, el. enigmáticos, y sus resoluciones (Мадрид, 1762; ред. і тр. М.Крауча, дисс., Університет Каліфорнії, Санта-Барбара, 1978).

Падре Солер завоював визнання не тільки на батьківщині, але і за її межами. Він опублікував в Лондоні 27 сонат, які відразу привернули увагу яскравою оригінальністю письма, багатством інновацій для європейських музикантів: ритмоінтонації фольклорних пісень і танців, втілених в ясний закінчений стиль. Сонати приваблюють своєрідністю гармоній, багатством і новизною модуляцій, передбачаючи стилістику романтизму. Модуляційна техніка Солера сходить ще до традицій органного мистецтва А.Кабесона. Солер надавав великого значення цій галузі майстерності композиції, про що свідчить його теоретичний трактат "Ключ модуляцій\Llave de la modulación"(1762), що демонструє правила виконання гладкого і плавного голосоведення з ефектами несподіваних модуляцій. Солер був одним з музикантів ХVІІІст., які передчували свободу і безпосередність вираження емоцій, властиві пізнішим часам. Він зробив для іспанської музики те, що і автори тонадільї на прикладі розвитку національної традиції музики.

До поч. ХХст. Солер залишався єдиним іспанським клавесиністом, чії твори опубліковані. Музика інших композиторів для клавесина залишилася поза увагою істориків. Маловідомі твори для скрипки і віолончелі цих часів. У становленні віолончельного мистецтва важливу роль зіграв італієць Луїджі Боккеріні\Luigi Boccherini (1743-1805), що жив у Мадриді, звертався до іспанської тематики: "Нічна варта в Мадриді"; є іспанізмами в його творах, але не так часто, як у Д.Скарлатті.

Велика увага приділялася гітарі. У ХVІІІст. процвітало гітарне виконавство. З'явилося багато шкіл і методичних посібників, з яких особливою популярністю користувався трактати Ф.Моретті\comte de Federico Moretti: "Перші уроки гри на гітарі\Premières leçons pour guitare" 1792; "Принципи гітари\Principes pour la guitare" 1801; "Метод шестиструнної гітари\Méthode de la guitare à six cordes" 1804. У практиці гітарної гри склалися оригінальні технічні прийоми і форми варіаційного розвитку. В репертуар професіоналів і любителів увійшли незліченні варіації та імпровізації на мелодії хоти і фанданго. Гітара допомагала збереженню в побуті народних танців, що витіснені менуетом в салонах (хоча з'явилися іспанські менуети). Хота, сегіділья, фанданго і болеро пішли Європою – реванш Іспанії за іноземні впливи.

Серед іспанських музикантів були такі, хто італіанізувався, але зуміли проявити себе самостійно, і завоювати популярність. Таким виявився уродженець Валенсії **Вісенте Мартін і Солер**\Vicente Martín y Soler (1754-1806), іспанський композитор, що працював в Італії і



Австрії, а кінець життя провів у Росії. Навчався музики в Болоньї у відомого педагога і теоретика Дж.Б.Мартіні\Giovanni Battista Martini (1706-84) – падре Мартіні. Мартін і Солер писав для театру, його опери написані в італійській манері, в них важко знайти іспанські риси.

Іспанські музиканти швидко акліматизувалися в різних країнах, але вони не були тоді представниками національного мистецтва.

Музично-теоретична думка Іспанії у XVIIIст. досягла високого рівня в працях Антоніо Ексімено. Його робота "Про походження і правила музики\Del origen y reglas de la música", що з'явилася 1774, збудила безліч відгуків, викликала бурхливі дискусії і врешті отримала міжнародне визнання. Сучасники звали Ексімено "Ньютоном музики" (Marcelino Menéndez y Pelayo). Єзуїт, філософ, музикознавець, математик, один з авторів універсалістської школи Іспанії\Escuela Universalista Española **Антоніо Ексімено Пухадес**\Antonio Eximeno Pujades (1729-1798) здобув освіту в єзуїтському коледжі Саламанки, де вивчав астрономію, виділяючись математичними здібностями. В його теоретичних працях проявилася систематичність мислення: їх відрізняє строга логіка викладу, обґрунтованість суджень, прагнення встановити зв'язки між аналітичним науковим і художнім мисленням.

Він прийшов до занять теорією під живим враженням від музики Італії. У своєму знаному трактаті Ексімено сміливо відкидає непорушність теоретичних догм, які втратили практичне значення і вступили у протиріччя з виконавською і композиторською практикою. Вчений стверджував пріоритет життя, солідарний з Ж.Ф.Рамо, хоча і висловлював незгоду з окремих питань. Ексімено заперечував правила обмеження у застосуванні дисонансів, стверджуючи, що в творах знаменитих майстрів є достатньо прикладів відступів від строгих традицій. Це були не окремі положення теорії, а ствердження, що в процесі еволюції мистецтва створюються нові естетичні канони. Отже, завдання теоретика полягають не в коментарях авторитетів минулого, а в розумінні, поясненні і підтримці художньої практики сьогодення, що не виключає вивчення історичних традицій. У працях вченого чимало суперечностей, вони майже втратили нині своє значення, але були важливі для розвитку і розповсюдження іспанської музики, її сили історичних традицій та самобутності. Не випадково ідеолог-фундатор Renacimiento Феліпе Педрель\Felipe Pedrell i Sabaté (1841-1922), учнями якого були Ісаак Альбеніс, Енріке Гранадос, Мануель де Фалья, Хоакін Туріна та ін., часто цитував праці Ексімено. Дивно, що ідеї, плідні для європейського мистецтва, висловлені вченим-єзуїтом. Але видатний теоретик падре Мартіні також мав духовне звання.

Фігура Ексімено оцінена надмірною похвалою знаного історика культури М.Менендеса Пелайо\Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912), що дарував Ексімено, який спростував попередню теретичну систему, епітет "Ньютона музики". Не заперечуючи безсумнівну значимість, праці Ексімено демонструють цілу школу нової думки, стосовно музики, що принесло плоди в творах Глюка, пізніше Гайдна і Моцарта, та сприяло еволюції музичного мистецтва в бік Романтизму через постаті Бетховена і Шуберта. [-Eximeno, Antonio; Del origen y reglas de la música. Trad. y ed. de Francisco Otero /Madrid: 1978]

В рамках церковної культури виявляється важливою символіка, з якою пов'язаний орган Ренесансу та Бароко. Для іспанців XVI-XVIIIст орган, перш за все, – біблійний інструмент. "Хваліте Його на струнах і органах", – говориться у 150му псалмі (Мартін Лютер). Хоча сучасні дослідники встановили, що під органом мається на увазі аж ніяк не знайомий нам інструмент, ці слова, однак, сприяли закріпленню органа в церкві і не раз захищали його присутність там.

Протягом XVIст. орган має один репертуар з арфою і віуелою, що підкреслює недиференційованість інструментальної музики Ренесансу. Ця тенденція зберігалась дуже довго: ще на початку XVIIIст. була збірка арфіста собору Толедо Дієго Фернандесом Уете\Diego Fernández de Huete (1633-1713), призначена (однаково) для арфи і органу. [--Моисеева М.А. Органное искусство Испании эпохи Высокого Возрождения и Барокко Автореф...канд. иск-ия. Москва. – 2011].

Ернандо Кабесон, видаючи твори свого великого батька, органіста Антоніо де Кабесона, пише пролог, де порівнює орган зі Ссамуїлом, що ніколи не залишає храм, посилається на СВасилія Великого, який говорив, що звук органу, на відміну від інших інструментів, йде вгору, а не вниз, а слідом за ним прагне до неба і людська душа. "Небесне" звучання органу підкреслює прикладне церковне мистецтво: ангели тримали в руках портативи, СЦецилія незмінно зображена за органом. Обґрунтування наявності інструменту в храмі можна зрозуміти: орган сповна виправдовує свою присутність в церкві, стаючи "Біблією неписьменних", свого роду "Писанням у звуках". Багатий декор собору, величне звучання органу – справляло враження на прихожан, життя яких не відрізнялося різноманітністю і багатством вражень. Цю роль священники правильно оцінювали, прагнучи встановити інструмент у кожному храмі, навіть в селах.

Що ж входило в обов'язки церковного органіста?

Передусім, органіст входив до складу церковної капели, яка включала хор з капельмейстером, а в деякі періоди і "менестрелів" – виконавців на духових інструментах. Церква, кафедральний собор були науковим і культурним центром міста, а капела була музичним серцем храму. Органіст супроводжував богослужіння – меси і вечірні, – виконуючи сольні фрагменти, акомпануючи хору або чергуючись з ним (практика альтернації). Він повинен володіти мінімальним талантом композитора, щоб імпровізувати на службі. Багато органістів Франсіско Корреа де Арауго, Пабло Бруна, Хуан Баутіста Кабанільєс мали видатні творчі здібності і залишили багату спадщину. [--Descripción y contenido del libro de Cabezón //Cabezón A. de. Obras de música para tecla, arpa y vihuela. Vol.1. Barcelona, 1982. - P. 21-22].

"Дуже важливо, – пише Нассарре в трактаті "Escuela música según la práctica moderna", – щоб органісти були також і композиторами <...> тому що орган – інструмент, поширений в церквах, і треба, щоб він звучав різноманітно, щоб ті, хто чує його часто, не втомлювалися. Той, хто не є композитором, не зможе урізноманітнити органну музику" [--Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna.-Zaragoza, 1723.-P.437]. Роль органної музики в залученні прихожан до церковної служби !

Крім супроводу богослужінь церковний органіст навчав гри на органі дітей-співчих, які мали до цього здібності. Для органного

навчання здебільшого використовували органи-позитиви. Нарешті, виходячи з документів, посаду органіста іноді поєднують у соборі з посадою... ризничого ! [--Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI - XVIII. Vol. 1. - Oviedo, 1988. - P. 39].

Придворний органіст часто був частиною капели – капели короля або дворянина. Більшість іспанських королів – Габсбурги і Бурбони – щиро захоплені музикою, Королівська капела приваблювала кращих музикантів, великі майстри-органісти часто служили при дворі.

Багато функцій придворного і церковного органістів збігалися. Не варто думати, що світська музика була головною або єдиною областю докладання зусиль королівських музикантів. Якщо церковний органіст дійсно виконував духовну музику, то в репертуар придворного органіста входили світські, і церковні твори. Крім інструменталістів, які грали на королівських церемоніях і акомпанували придворним танцям, до складу придворної капели обов'язково входив хор співчих, що брав участь у службах королівської сім'ї. Придворний органіст поєднував композиторську і виконавську діяльність з педагогічною. Його учнями були не співчі, а королівські спадкоємці. Антоніо Кабесон навчав гри на клавішних інструментах дітей Карла I (V).

Іспанські музиканти Ренесансу та Бароко запропонували найважливіший фактор – ясне звуковидобування, – параметр, що підкреслювали всі автори, хоча і невідомо, якому саме штриху (штрихам) надавалася перевага. Також – чітка метрична сітка, без якої неможливо утримувати увагу аудиторії, виконуючи поліфонію, зберігати зв'язок тем і орнаментованих варіацій в глосах і діференсіях. Додаткову складність становить строгість метра, що врівноважена виразністю дрібних ритмічних фігур ("ритмічні глоси").

Окрім володіння чисто виконавськими тонкощами, сучасному музикантові, що звик до фіксації найдрібніших деталей, доведеться відкрити в собі композитора і, з усією доступною інформацією, закликати на допомогу почуття "золотої міри", відновити складові твору, "достворити" його. Це стосується орнаментики і глосування. В клавірній музиці є ряд однотипних зворотів, що йдуть один за одним, і стануть тортурями слухача, коли не будуть творчістю виконавця.

Сама практика показує, що в живому концерті дотримання цих рекомендацій (з музичних трактатів XVI-XVIIIст.) у поєднанні з інтонаційною приємністю музики, має більше значення для публіки, ніж стрункість музичної форми. Це пояснює популярність творів Пабло Бруни, далеко не завжди досконалих у побудові цілого (композитор був сліпим, і якість більшості творів, що дійшли до нас, – на совісті тих, хто їх записував, швидше за все, музикантів-початківців).

До органної музики належать твори, видані у XVIст.: п'єси з трактатів "Декларація музичних інструментів\Declaración de los instrumentos musicales" (1555) Хуана Бермудо, "Мистецтво грати фантазію\El Arte de tañer fantasia..." (1565) Томаса де Санта Марії, збірка "Книга нової цифри\Libro de Cifra Nueva" Луїса Енестроси (1557), виданої посмертно (1787), "Гра музики на клавіатурі, арфі та віуелі\Obras de musica para tecla, arpa y vihuela" Антоніо де Кабесона; у XVIIст. вийшла збірка "Органний факультет\Facultad Orgánica"

Франсіско Корреа де Араухо (1626); у XVIII – "Квіти музики\Flores de música" органіста Антоніо Мартін і Коля. До списку додамо органістів-композиторів, що не видавали свої твори, але займали важливе місце: автор першого твору для органа з medio registro (1598) Франсіско Перас, а також Себастьян Агілера де Ередія, Хусепе Хіменес, Пабло Бруна, Хуан Баутіста Кабанільес, його учень Хосе Еліас etc. Аналіз їх творів дозволяє вибудувати певну жанрову систему. Більшість жанрів йде корінням у XVIст., коли не можна визначити відмінності між репертуаром різних інструментів, не можна провести кордон між елітарним мистецтвом і популярним, виправдано розділити інструментальну музику на світські і церковні жанри.

Найважливішим жанром іспанської органної музики стало тьєнто (ісп. Tentar "торкатися, обмацувати") – жанр, що народився в рамках віуельної традиції. Майже зразу цей жанр зазнав еволюції, коли визначилися 2 типи тьєнтів: імпровізаційні та імітаційні. Перші побудовані на акордово-пасажній техніці (ранні віуельні тьєнти), другі – на поліфонічному письмі. У XVIIст. з'явилися ще кілька різновидів: tiento de medio registro для органа з medio registro – припускає використання сольного голосу (басу або сопрано) і повільне tiento de falsas, що відрізняється великою кількістю хроматизмів. Серед суто органних жанрів необхідно виділити варіаційні: діференсія, глоса, дискант. Відображаючи характерний ренесансний тип музичного мислення (альтернативний поліфонічному розвитку), варіаційні жанри стають показовими, оскільки знамените іспанське глосування (віртуозне наповнення мелодії оздобленнями) чи не найкраще з ними співвідноситься. Улюблені теми варіацій – танці, особливо павана і гальярда. Також існує такий яскравий жанр іспанської органної музики, як баталья – твір, що малює картину битви. Крім того, в органному репертуарі Іспанії переломлюється тема григоріаніки.

Стильові особливості іспанської органної музики Ренесансу та Бароко формуються і розвиваються в XVIст. під впливом вокальної поліфонії, яка і у наступні століття зберігала риси нідерландських майстрів. За рукописами, що дійшли до нас, можна припустити, що успіхи органобудування значно перевищували успіхи композиції. Однак цей факт пояснюється тим, що вся музика, записана і видана в Іспанії XVI-XVIIIст., – лише учнівські вправи, а відомі органісти утішали слух сучасників зовсім іншим репертуаром.

В епоху Ренесансу Іспанія стояла на передових позиціях у темперації музичних інструментів (праці Б.Рамоса де Парехи і Ф. Салінаса), але до XVIIст. іспанські музиканти залишили радикальні експерименти. Органобудування XVI-XVIIст. поступово прокладає шлях установаження абсолютної висоти тону: уніфікується настройка 2мануальних органів (обидва мануали in C), пізніше будівники звряють звучання інструментів з органами соборів великих міст.

Інструменти з кількістю клавішів октави, що перевищує 12, т.зв. "досконалі", де можна грати в будь-яких тональностях. Вони описані Х.Бермудо; залишилися свідчення сучасників про те, що на подібному органі грав Ф.Салінас, але сам інструмент до нас не дійшов.

В Іспанії XVI-XVIIст. приймається цифрова нотація, яку пропонує Венегас Енестроса у "Libro de Cifra Nueva". Її застосують Ернандо Кабесон "Obras de musica ...", і Франсіско Корреа "Facultad Orgánica".

Спеціальні розділи теоретичних праць іспанських органістів присвячені прикрасам записаного тексту – коротким мелізмам і глосам як спеціальним формулам та ритмічним змінам записаного тексту.

Глоскування – найважливіша складова іспанської інструментальної музики, в т.ч. – органної. Глоси – різноманітні формули, призначені для перетворення простих мелодичних ходів або заповнення стрибків. Якщо мелізматика не змінює лінії мелодії, то практика глоскування впритул змикається з імпровізацією, передбачаючи значне втручання у зафіксований текст. Саме це змушує музикантів виступати проти глос (Бермудо) або принаймні закликати виконавців до обережності (Герреро). Вивчення техніки глоскування вироблено на основі двох джерел: "El Arte de tañer fantasía..." Т. де Санта Марії та "Tratado de glosas..." (Рим, 1553) Дієго Ортіца \Diego Ortiz (?1510-?1570), що писав твори для клавесина і віоли да гамби, служив маестро у герцога Альби.

Іспанські музиканти вважали, що мелізматика має важливе естетичне значення. Автори трактатів, присвячених виконавському мистецтву, не втомлюються повторювати, що саме мелізми надають музиці витонченість (!). Навіть аплікатурні позиції найчастіше враховують можливість додавати до мелодії мелізми. Більшість авторів називає два види прикрас: кьєбро \quebro і редобле \redoble. Однак форма цих мелізмів у різних музикантів не збігається. Бермудо описує тільки редобле – мордент з верхнім або нижнім допоміжним. Енестроса описує кьєбро – трель з допоміжним верхнім, розпочату з нижнього допоміжного. Санта Марія не тільки приводить обидва види прикрас, але і ділить їх на прості (sensillo) і повторені (reiterado). Редобле, згідно його, – групето; повторене редобле – групето з треллю, кьєбро збігається з редобле Бермудо; повторене кьєбро – трель з верхнім допоміжним. Франсіско Корреа де Араухо, як і Томас де Санта Марія, називає два види прикрас – редобле і кьєбро, кожен у двох різновидах: простий і повторений. Пабло Нассарре – єдиний, хто називає прикраси: "трелі \trino" і "алеадо \aleado". Прикраса Нассарре називається треллю, якщо включає 5 звуків, алеадо лише 3. Це означає, що трель Нассарре відповідає редобле Корреа, і алеадо – кьєбро. Ритмічне варіювання "ритмічні глоси", як назвала це музикознавиця М.Естер Сала \Maria Ester Sala (1946-94) – мають лише двоє: Т.Санта Марія і Ф.Корреа Араухо. Санта Марія називає ритмічне варіювання "tañer con buen auge \грати з витонченістю" у 4 способи виконання рівних тривалостей. [--М. Ester Sala."Ornamentation in seventeenth century Spanish keyboard music". Proceedings of the I National Congress of Musicology . Zaragoza: Fernando el Católico Institution. 197- ?. p.179-196].

[--М. Ester Sala.Ornamentation in 16th century Spanish keyboard music . Madrid: Spanish Society of Musicology. 1980].

Стосовно техніки клавірної гри – більшість джерел приділяють увагу чисто практичним аспектам виконання. Основні питання цих праць: поза корпусу; постановка рук; туше; артикуляція; аплікатура.

Положення корпусу розглядає лише П.Нассарре: тіло, перш за все, має перебувати по центру клавіатури, "так щоб можна було охопити її двома руками, не витягуючи одну сильніше іншої", а тримати руки перпендикулярно їй, тобто не можна нахилитися ні вперед, ні назад. [-Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. Vol.II.- Zaragoza, 1723 - P. 456].

Постановку рук описують Санта Марія і Нассарре. Санта Марія починає з положення плечей і передпліч, говорить тримати передпліччя і лікті притиснутими до корпусу. Положення кисті і пальців Томас описує досить ґрунтовно, однак запропонована постановка незмінно викликає здивування, оскільки припускає, що пальці потрібно тримати вище кисті і вигинати, на зразок цибулі. Пальці 1 і 5 частину часу мають ховатися під долонею. У Нассарре постановка рук ближче до сучасної, вона має бути врівноваженою \prorogcionada, враховує різну довжину пальців. Зробити це можна, зігнувши пальці, щоб кожен натискав ноту подушечкою.

Особливу увагу Санта Марія і Нассарре приділяють дотику до клавіатури – туше. У більшості вони сходяться: натискання має бути не надто м'яким, але і без зайвого тиску, пальці завжди залишаються біля клавіші. Обидва автори просять натискати клавіші вертикально, що зменшує ризик зачепити сусідню ноту і не брати фальшивих нот.

Одним з найважливіших питань у виконавському мистецтві є артикуляція: яким штрихом слід виконувати клавірну музику? Автори звертають увагу на дві характеристики сполучення звуків між собою. З одного боку, необхідна відчутна межа між сусідніми звуками. З іншого, – відстань між ними невелика. Тому, базовою артикуляцією є пальцеве non legato, далеке від тотального legato і від detacher. Таке звуковидобування \туше цілком узгоджується з храмовою акустикою.

Найповніше у роботах розглянуті питання аплікатури, знання аплікатурних комбінацій допомагає у реконструкції барокової артикуляції, найважливішого завдання автентичного виконавства. Вживання пальців, що йдуть підряд, або ж навпаки, застосування коротких позицій дозволяє створити своєрідне мікро-фразування, наближуючи музику до тодішніх виконавських традицій. Всі автори торкаються цієї теми. Аплікатурні послідовності гам засновані на чергуванні сильних пальців. Усі клавіристи пишуть, що для руху правої руки вгору придатними є 3 і 4 пальці, вниз – 3 і 2; для руху лівої руки вгору – 1 і 2 пальці, вниз – 3 і 4. До цієї основи додаються інші пальці в контексті. Звертається увага, що вживання 1 і 5 пальця не обмежені, аж до комбінацій, близьких сучасним: 1,2,3, 1,2,3,4,5 у Санта Марії.

Також іспанські музиканти пропонують певну аплікатуру для гри інтервалів. Звичайно, при виконанні конкретних творів аплікатура, якою береться той чи інший інтервал, найчастіше впливає з фактури. [-Моисеева М.А. Органное искусство Испании эпохи Высокого Возрождения и Барокко Автор...канд. иск-ия. Москва. – 2011].

#### **Література до підрозділу**

1.Кажарская, Ю.Д. Музыкальная культура мадридского двора XVIII века и творчество Антонио Солера. Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Автор...канд. иск-ия. Специальность 17.00.02 - «Музыкальное искусство». Москва. – 2003.

2. Мартынов И. Музыка Испании. Монография. М., Советский композитор, 1977, 376 с. с ил. Первая советская монография об испанской музыке ... Гл. II. Пути и перекрестки испанской музыки.

3. Моисеева М.А.. Органное искусство Испании эпохи Высокого Возрождения и Барокко. Автореф... канд. искусствоведения. Москва. – 2011.

4. M. Ester Sala. "Ornamentation in seventeenth century Spanish keyboard music". Proceedings of the I National Congress of Musicology. Zaragoza: Fernando el Católico Institution. 197-?. p.179-196.

5. M. Ester Sala. Ornamentation in 16th century Spanish keyboard music. Madrid: Spanish Society of Musicology. 1980.

6. Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII. Vol.1. Oviedo, 1988. p.39

В кінці XVI ст. йшлося про іспанську гітару, яка була в той час п'ятиструнним інструментом. На початку XVII ст. з'явилися перші керівництва гри на гітарі, серед яких виділяється трактат Рібейаса. Ці посібники були поширені і за кордоном, – у Франції. Важливою подією в іспанському мистецтві стало переможне затвердження гітари, яка принесла багато характерного в побутове і професійне музикування. Гітара звучала всюди, і скоро стала поетичним символом.

Одним з перших видатних гітаристів був Гаспар Санс. У його збірці вміщено багато фантазій і танців – фолія і сарабанда. Фолія – сольний танець: проста мелодія в два періоди, перший закінчується на домінанті, другий же – на тоніці. У Сарабанді йде чергування метрів.

Гітара, нескладна для початкового освоєння, отримала величезне поширення, прекрасно підійшла як супровід співу і танців. Іспанські солдати рознесли її по Європі, а з нею і характерні танці також стали загальним надбанням. Це стосується, особливо Чакони, Сарабанди, Пассакалії, які розроблялися майстрами в різних країнах. Так Іспанія зіграла важливу роль у розвитку великих інструментальних жанрів, в тому числі через залучення танцювальних форм. Іспанські танці в обробці європейських композиторів нерідко набували масштабність і монументальність, наповнювалися вмістом, далеко виходячи за межі побутового жанру: Чакони Генделя і Баха, пассакалії симфонічної музики. Танці втрачали національне забарвлення і лише в одному випадку воно збереглося, ставши символом іспанської музики – Фолія.

Перші фолії зустрічаються у Салінаса – 1557. На початку XVII вони з'явилися в Італії, потім поширилися по всій Європі. Фолія викликала до життя велику літературу. Цей танець отримав популярність в обробці Кореллі – фолія з варіаціями в фіналі XII скрипкової сонати. Фолія затвердила характер гордовитий, дещо похмурий, емоційний, певні акордові послідовності згодом стали зразком еталона гармонії.

Використавували фолії в інструментальній і оперній музиці багато авторів: від Люлі до Керубіні, від Ліста до Рахманінова. З нею та з іншими танцями стверджувався іспанський вплив тоді, як в самій Іспанії зміцнювала позиції італійська опера. На поч. XVII ст. іспанських композиторів цікавила сарсуела – своєрідна національна оперета.

Один з видатних авторів XVII ст. **Себастьян Дюрон** \Sebastián Durón (1660-1716) поруч з Антоніо Літересом – найбільший іспанський композитор музики для сцени, автор багатьох духовних творів і кількох сарсуел, що мали великий успіх. Себастьян народився в Бріюга \Brihuega, Гвадалахара \Guadalajara, його навчав брат Дієго \Diego Durón. Мало що відомо про раннє життя Себастьяна, але він був дуже

обдарованим, і його таланти, проявилися замолоду, враховуючи, що до 20 років він був призначений на ряд відповідальних музичних посад. Розпочав кар'єру як видатний церковний органіст у соборах Сарагоси, Севільї, Ель Бурго де Осма, Паленсії. 1691 він став органістом у Капелі короля Карла II, згодом призначений *maestro de capilla*, організовував всі придворні музичні та театральні розваги, що привело до контактів з іноземними митцями різних стилів. 1691-1700 Дюрон має репутацію як один з найважливіших музикантів Іспанії, залишався на посаді до 1706, коли його відсторонили за підтримку Габсбургів у війні за іспанську спадщину, яка завершилася перемогою Філіпа Бурбона. Дюрон був у вигнанні у Франції, звідки у 1714 повернувся на службу до герцогів Осуна\Osuna. А 1715 він назавжди поїхав до Байонни у Франції *maestro* капели королеви Маріани Нойбург, удови Карла II. Дюрон помер від туберкульозу в Камбо ле Бен в Аквітанії.

Творчість Себастьяна Дюрона є прикладом тих змін, яких зазнала музика іспанського Бароко у ХУІІІст. Вихований у глибоко вкорінених національних традиціях, він розвинув особистий стиль, став свідком приходу італійського впливу, прийняв та адаптував нові форми музики в оригінальні власні твори. Однак, його музика здавалася сучасникам ритмічно химерною, багато в чому пов'язана з фольклором, який тоді активно проникав у професійну творчість. В Іспанії цей процес проходив інтенсивніше, ніж в інших країнах. У Дюрона ця тенденція виступає особливо ясно; він вводив у свої твори химерні ритми і гармонії, які дивували музикантів. [--И. Мартынов. Музыка Испании. Монография. М., Советский композитор, 1977, 376 с. с ил. Первая советская монография об испанской музыке ... Глава II. Пути и перекрестки испанской музыки.]

Розвиток клавесинної музики завдячує передусім діяльності в Іспанії Доменіко Скарлатті, це той музикант-виконавець, хто сприяв прогресивній еволюції клавірного мистецтва, накреслив шляхи його майбутнього своїми чудовими сонатами, які виконують і сьогодні всі піаністи світу, від учнів – до видатних майстрів фортепіано. Роль Д. Скарлатті важко переоцінити, цей великий музикант вплинув на всю інструментальну музику Європи, розквіт клавесинізму і прийдешнього піанізму простежується у творчості всіх його учнів. [--Мартынов. 3.Мартынов И.И. Музыка Испании. Гл. II: Пути и перекрестки испанской музыки. 10.11.2011. Джерело: <https://cloud.mail.ru/public/83d2d5f9d401>]

Одне з найяскравіших мистецьких явищ епохи Ренесансу і Бароко – іспанська клавірна музика протягом ХVІІІст. занепадала, а у ХІХст. майже повністю розчинилася у французькому і, згодом, віденському впливі. Клавірна школа Іспанії надовго зникла з передових позицій виконавців та теоретиків, і тому в тіні залишалася значна – одна з найяскравіших – частина її як європейської музики.



## Частина 4. ШКОЛА ФРАНЦУЗЬКИХ КЛАВЕСИНІСТІВ

### Витоки французької клавірної школи

З середини XVIIст. міцніє значення школи французьких клавесиністів, яка виступає на перший план у цій галузі музичного мистецтва. Майже 100 років охоплює її історія, завершуючись творами Ж.Ф.Рамо і його молодших колег. До кінця XVII стають очевидними успіхи композиторів-клавесиністів і в інших країнах Європи. Та протягом довгого часу найяскравішою лишається французька школа: цілісність її стилістики, витонченість письма, послідовність еволюції – мають великий вплив. Музика клавесиністів втілює "французький смак" у клавірному мистецтві – композиції, виконавстві, педагогіці.

На початкових етапах розвитку французька клавесинна музика тісно контактує з традиціями лютністів, які досягли тоді великої досконалості творів, тонкощі і навіть вишуканості стилю. Лютнева музика XVIIст. не була у Франції народно-вжитковим мистецтвом, Знані лютністи виступали при дворі і в аристократичних салонах, відчували вплив придворного балету, їх танцювальні п'єси мають не побутовий, а стилізований характер, виявляють емоційну виразність.

Саме тоді, коли почалася діяльність фундаторів французької клавесинної школи Жака де Шамбоньєра і його послідовника Луї Куперена, в Парижі користувався славою видатний лютніст Дені Готьє \Denis Gaultier (1603?-1672), що створив багато п'єс [2]. Серед них є стилізовані танці алеманда, куранта, сарабанда, інколи з програмними заголовками, програмні мініатюри. Готьє видає 1669 збірку для лютні "Красномовство богів" – невеличкі п'єси в одному характері і русі.

Тип французької клавесинної сюїти обґрунтував **Жак Шампйон де Шамбоньєр** \Jacques Champion de Chambonnieres (1602?-1672), перший маестро, від якого дійшли 2 книги "Pieces de clavecin", – початок становлення французької клавірної школи. Стиль цієї музики цікавий: обмежений майже виключно сюїтою, без великих обробок хоралів, уникає строгого поліфонічного письма, не любить блискучих пасажів, але у своїх рамках досягає незрівнянної майстерності [1].

Розквіт французької клавесинної музики збігається з часами посилення королівської влади у Франції, і стиль її безсумнівно відображає блиск життя при дворі "короля-сонця" і його наступників. Фундатор репертуару для клавесину – Ж.Шамбоньєр, вершина його розвитку – Ф.Куперен Великий \Grand, а на піку еволюції – Ж.Ф.Рамо.

Шамбоньєр став головою школи, з якої вийшли Лебег, д'Англебер і три Куперени. Вони виховалися на лютнеподібних п'єсах Шамбоньєра. Для прийомів виконання цієї школи характерні всілякі "agreements \ оздоблення" з ужитку лютневої музики, прикраси затримували летючість клавесинного звуку, що таким чином яскравіше виділявся. В історичному розвитку оздоблення стали неминучим елементом художнього вираження, орнаментика надавала музиці елегантності і грандіозності. Учні Шамбоньєра підкреслюють ці риси клавесинних творів, і кожен з них збагачує сюїтний жанр новими вкладками.

Так Луї Куперен\Louis Couperin (1626?-1661) робить передумовою сюїти щось на зразок увертюри, яку називає "прелюдією"; Нікола Лебег \Nicolas Lebègue (1631?-1702) вплітає в мінорні сюїти окремі мажорні частини; д'Англебер \Jean Henri d'Anglebert (1629-1691) вставляє танці з опер; Луї Маршан\Louis Marchand (1669-1732) надає танцям через орнаменти манірно-помпезного, але й елегантного характеру [1].

Видатний органіст Луї Нікола Клерамбо\Louis Nicolas Clérambault (1676-1749) у 1703 публікує збірку клавесинних п'єс Ж.Ф.Рамо, в яких "оперність" накладає відбиток сценічних ефектів на клавірні сюїти.

Протягом XVIIст. на вибір жанрів клавірної музики позначалися умови її концертного існування, "гральне" середовище. Виконавське призначення чи не кожного твору було реально і конкретно: нічого не писали про запас з невизначеною перспективою звукового втілення. Весь величезний ряд музичних композицій, від найпростіших "пар" танців (ядро майбутньої сюїти) до розвинених поліфонічних форм та концертів *grosso* і старовинних циклічних сонат – реальний репертуар, задовольняючи смаки і художні потреби усіх прошарків суспільства. Клавірна музика позначає широку амплітуду образів: нескладна жанрово-побутова фольклористика в своєму розвитку йде до системи контрастів, ліричних, патетичних, скорботних, динамічних...[2].

Образний зміст нової клавірної музики спонукає до пошуків нового тематичного матеріалу, до єдності його розгортання у межах частини циклу, до створення циклу з контрастних частин. Розвиток ядра тематизму може відбуватися і за принципом танцю, і в імітаційній формі, і варіаційним шляхом, але мета одна – єдність циклу. Зіставлення образів у межах циклу може бути емоційно-виразним і динамічним, а може поєднувати контраст рухів з варіаційним принципом, але мета єдина – ефект контрасту образного кола.

Розвиток жанрів проходить XVI-XVIIIст. не паралельно, а разом з виконавством: висуваються певні інструменти відповідно зі своїм репертуаром: орган, клавесин (вірджинал), клавикорд, скрипка і новий камерний ансамбль: дві скрипки і *basso continuo*. Специфіка інструментів та їхні можливості не обмежуються традиціями вокально-поліфонічного складу: набирає сили інструменталізм у конкретному вираженні на клавесині, органі, скрипці. В залежності від цього у певних галузях переважають ті чи інші жанри. Розширюється вплив органу, і відповідно, збагачується його репертуар. Але органна музика з її старовинними строгими професійними традиціями помітно відрізняється характером від більш "домашньої" або салонної клавірної музики (що, не виключає перетікання між їх репертурами).

Шлях від ричеркара-канцони до фути – це шлях від органної композиції до сюїти, найважливіший шлях клавірного репертуару, що наслідує побутові традиції лютні. Всілякі обробки хоралів, старі навички імпровізації є надбанням, передусім, органу та органістів. Музика для скрипки втілює нові устремління інструментального стилю, для неї характерні соната і концерт. Природно, що ці жанри, ближчі до оперно-вокального мелодизму, пов'язані з можливостями виразних смичкових інструментів. Від скрипки соната і концерт переходять згодом у клавірну музику, набуваючи нових якостей. Послідовна

еволюція органної, клавірної, скрипкової та ансамблевої музики, дає уявлення про шляхи жанрів від найстаріших за історичними витокami до новітніх, здебільшого барокових, що склалися у XVII-XVIII ст.

Клавірна музика, як специфічна галузь, висунулася пізніше органної. Засновником – "батьком" французької органної школи вважається органіст-композитор і поет **Жан (Жеан) Тітлуз** \Jean (Jehan) Titelouze (1562?-1633), чий стиль міцно вкоренився у вокальну традицію Ренесансу і був ще далекий від суто французького стилю органної музики XVII. Його гімни та хоральні обробки – перші відомі опубліковані твори французької органної музики, і саме тому Тітлуз розглядається як засновник органної школи Франції.

Тітлуз народився в Сент Омері \Saint Omer (точна дата невідома); 1585 прийняв священство і служив органістом собору С Омеру. Згодом переїхав у Руан і 1588 став органістом руанського Собору \Rouen Cathedral. 1600 Тітлуз запросив до Руана фламандського будівельника органів Карльє \Crespin Carlier працювати з соборним органом [6]. У результаті цієї співпраці було зроблено орган, який існує сьогодні і який сучасні музикологи вважають кращим у Франції. 1610 Тітлуз призначений каноніком собору, він має визначну репутацію фахівця органу, педагога і теоретика [6]. 1613 його вірші виграли I приз від літературного товариства Руану Паліно \Académie des Palinods. 1623 він публікує у "Церковних гімнах \Hymnes de l'église" серію органних обробок літургійних гімнів [7]; 1626 друкує II органну колекцію Le Magnificat 8 обробок. Музика обох збірок написана у ключах C і F, а не в органній табулатурі (!) Винахід набагато стійкіший і вражаючий, ніж у Фрескобальді, але Тітлуз не має ні гармонічної і ритмічної сміливості, ні вигадливого характеру, він не новатор, але несе певну досконалість наукової поліфонії, усталеної і монументальної. Другом Тітлуз був єзуїт Марен Мерсен \Marin Mersenne, музикант-теоретик, математик, богослов і філософ, опубліковано їх листування 1622-33: Тітлуз давав Мерсену консультації для знаменитої "Універсальної гармонії \L'Harmonie Universelle", друкованої 1634-7, де автор шкодує, що Тітлуз, чудовий органіст, не розповідає, як збагачує свою гру на клавіатурі.

Однак, поліфонія строгого стилю Тітлуза незабаром зникне з французької органної музики, хоча вплив її відчуватиметься і після його смерті: паризький композитор-органіст Нікола Жіго \Nicolas Gigault включив фугу à la manière de Titelouze \в манері Тітлуза 1685 в свою "Музичну книжку для органу \Livre de musique pour l'orgue" [3]. А через 300 років у 1942, піаніст, органіст, педагог Марсель Дюпре \Marcel Dupré (1886-1971) написав органну "Le Tombeau de Titelouze".

Французькі органи тоді були вже дуже барвисті, на них грали у сольних виступах, але Тітлуз у передмовах обох збірок стурбований, як зробити свої твори легшими для гри [4], тобто – грати одними руками без педалей для ніг. Він іде далі, дозволяючи (передмова "Hymnes") змінити музику, якщо вона занадто складна, – щоб легше було грати (!)

Представник поліфонічної традиції, відомий професор композитор-органіст **Шарль Раке** \Charles Racquet \Raquet або Raquette (1598-1664) народився в сім'ї паризьких органістів. Навчався музики у свого батька Бальтазара (1575?-1630). Протягом кар'єри жив

у Парижі. 1618, ще дуже молодим, став органістом собору Паризької Богоматері\Cathédrale Notre Dame de Paris, замінивши на посаді іншого члена сім'ї Раке. Тут він пропрацював 41 рік ! У 1643 його син Жан став помічником органіста, а згодом – і наступником. Шарль, наслідуючи батька, був придворним органістом королів Марії Медичі та Анни Австрійської. Знаменитий лютніст Дені Готьє, ймовірно, його учень, присвятив йому "Tombeau\на смерть учителя". Раке був високо оцінений сучасниками [5]. Письменник Ж.Б.Ла Борд\Jean Benjamin de La Borde (1734-94) назвав Раке "найкращим органістом свого часу."

З музики Раке збереглися лише органна Фантазія і 12 дуетів в Трактаті Мерсенна (1636). Фантазія на прохання Мерсенна, щоб "показати, що можна робити на органі", є одним з найвідоміших творів французької органної школи. Під впливом Мерсенна Раке поклав на музику 12 віршів 146го псалма в перекладі поета академіка Ж.А.Серізі\Germain Habert de Cérizy (1615-1654. Органна фантазія Раке – унікальний твір клавірної музики; нічого подібного ніколи не було у Франції. Вона надихнула видатного органіста Я.П.Свелінка зразком на створення органних п'єс, де одна тема проходить через кілька частин, переважно імітаційних, створюючи монотематизм ! Рукопис вставлений в особистий примірник "l'Harmonie Universelle du Père Mersenne" – в бібліотеці Minimes de la Place royale Національної консерваторії мистецтв і ремесел.

Один з найвидатніших органістів, імпровізаторів ХХст. П.Кошєро\Pierre Eugène Charles Cochereau (1924-84), органіст Notre Dame, 1973 написав болєро на тему Шарля Раке. 2007 Симфонія імпровізації; 13 імпровізацій. Болєро на тему Ш.Раке для органа и ударних: P.Cochereau орган Notre Dame de Paris.

Французька органна школа утворюється в першій половині ХУІІст. Це шлях від строгої поліфонії Жан Тітлуза з унікальними орнаментами до багатого стилю французького класичного органу [7]. У межах якого Луї Куперен\Louis Couperin (1626-1661) експериментує з мелодикою, регістрами і складом; а Г.Г.Нівер\Guillaume Gabriel Nivers (1632-1714) розширює поліфонічні форми, встановлює жанри і стилі, які стануть традицією французького органного мистецтва на багато років. Однак, клавірна музика у ХVІІст. залишається пов'язаною з жанром сюїти, як би її не розуміли в різних країнах. Це означає, що кожна п'єса – невеличка, витримана в одному русі, з характерними ознаками танцю, де музика тяжіє до різноманіття у співставленні контрасту образів, вираженого спочатку зіставленнями в їх сюїтному чергуванні.

Подальший шлях французької школи клавесиністів, що призвів до Франсуа Куперена Великого, пов'язаний з іменами д'Англебера і Лебега, а також Луї Маршана, Гаспара ле Ру та інших, які перейшли з ХVІІ у ХVІІІ. Їх творчими зусиллями формується сюїта, однак, вона ще не набуває стійких форм. На початку її частинами у д'Англебера і Лебега стають алеманда і куранта, далі слідує будь-які танці, а завершують або нові модні танці – гавот і менует або старовинні традиційні – гальярда і пасакалья, що йдуть після жиги [2]. Майбутнє французької школи повертає до вільного ряду мініатюр як програми концерту, а не до кристалізації типу сюїти з її опорними танцями.

#### **Література до підрозділу**

1. Браудо Е.М. Всеобщая история музыки. /Е.М.Браудо. – СПб., 1924,Т.2, Гл.16.

2. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 т./Т. Ливанова. - М. 1983. - Т.1.

3. Apel, Willi. 1972. The History of Keyboard Music to 1700. Translated by Hans Tischler. Indiana University Press. ISBN 0-253-21141-7. Originally published as Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700 by Bärenreiter-Verlag, Kassel.

4. Gastoué, Amédée. 1930. Note sur la généalogie et la famille de l'organiste Titelouze, RdM, XI, pp. 171-5.

5. Higginbottom, Edward. "Charles Racquet". In Macy, Laura. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. (subscription required)

6. Howell, Almonte, and Cohen, Albert. "Jehan Titelouze". In Macy, Laura. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. (subscription required)

7. Silbiger, Alexander. 2004. Keyboard Music Before 1700. Routledge. ISBN 0-415-96891-7.

Один з останніх представників поліфонічної традиції Ж.Тітлуза і Л. Куперена органіст **Франсуа Роберде** \François Roberday (1624-1680) відомий збіркою п'єс "Фуги та каприси" \Fugues et caprices" з 4х частин. Роберде народився в Парижі в сім'ї ювелірів і музикантів: його батько, відомий ювелір, володів трубами органу, сам Франсуа був шурином Ж.А.д'Англебера, найвідомішого клавесиніста Франції. Після смерті батька Роберде призначено ювеліром короля, 1659 він купив офіційну посаду "слуги королеви" Анни Австрійської і Марії Терезії. Проте, бізнес занепавав і на час смерті він збіднів, помер в Парижі під час епідемії.

Роберде працював органістом у церквах Парижу Нотр Дам Віктуар \Notre Dame des Victoires та Малих Отців \Petits Pères. Він також був знаним учителем, і Ж.Б.Люллі, можливо, вчився саме у нього.

Найвідоміша робота Роберде "Фуги і каприси" \Fugues et caprices à quatre parties mises en partition pour l'orgue", імовірно, є частиною незавершеного проекту. Це сьогодні єдина робота Роберде (Paris, 1660; ed. J. Ferrard, Le Pupitre, xlv, 1972). У своєму вступі "Avertissement" він згадав музикантів, у яких брав теми для фуг: Ла Барр \La Barre (?Pierre), Куперен \Couperin (?Луї \ Louis), Камбер \Cambert, Д'Ангельбер \D'Anglebert, Берталі \Bertali, Каваллі \Cavalli, Фробергер \Froberger. Три частини – це копії творів Фрескобальді, Ебенера та Фробергера; У капричо було визначено як Фробергер №7. Після семи фуг (з 9) слідує капричо і кожна пара пов'язана тематично. Ритмічні варіації типові для Фрескобальді і Фробергера, музика має сильний італійський вплив у відчутті ритму і свободи, поєднана зі строгою технікою контрапункту Тітлуза, все це характеризує найціннішу працю Роберде.

Колекція опублікована у 500 примірників, включає 12 органних 4голосних фуг, з яких 1, 2, 3, 6, 8 і 9 йдуть у парі з каприсами, швидкими п'єсами на теми відповідних фуг, що мають 4 частини, і менш складні, ніж фуги. У фугах довгі значення нот модифіковані у швидких темпах каприсів. Багато частин мають кілька розділів з подвійними фугами. Колекція демонструє італійський вплив, багато частин – на темах з Л.Куперена, Дж.Фрескобальді, Ж.А.д'Англебера, Ф. Каваллі, Й.Я.Фробергера та ін. Сучасний диригент, скрипаль і композитор Жорді Саваль \Jordi Savall і Bernadet (нар. 1941) вважає "Fugue deuxième et Caprice" важливим попередником "Мистецтва фуги" Баха. П'єси не літургійні і роблять Роберде одним з останніх композиторів французької поліфонічної традиції.

--Free scores by François Roberday at the International Music Score Library Project (IMSLP)

--The Mutopia Project has compositions by François Roberday

Композитор-органіст і теоретик **Гійом Габріель Нівер** \Guillaume Gabriel Nivers (1632?-1714) був учнем Шамбоньера та Анрі Дюмона. Його перша "Органна книга" \Livre d'orgue" є найранішньою з опублікованих збірок французької органної школи, що збереглася, бо твори Луї Куперена є лише в рукописах. Ця органна книга Нівера менш відома. Його трактат "Григоріанський спів і басо континуо" \Gregorian chant et basso continuo" – важливе джерело літургійної музики ХУІІст.

Нівер народився в заможній паризькій родині: його батько збирав податки. Нічого не відомо про дитинство і музичне навчання. Він, можливо, отримав ступінь в Університеті Парижа, а 1654 став титульним органістом церкви ССюльпіс \Saint Sulpice, де працював до 1702 (!). У 1668 одружився; мав сина. У 1678 Нівер призначений за особистим вибором Луї XIV на одну з 4х посад органістів Королівської капели \Chapelle royale; разом із ним працювали: Н.Лебег \Nicolas Lebègue, Ж.Б.Бютерн \Jean Baptiste Buterne, Ж.Д.Томлен \Jacques Denis Thomelin. З цього поста Нівер пішов у відставку 1708 в кінці життя, йому наслідував Луї Маршан \Louis Marchand, в майбутньому єдиний конкурент уславленого Франсуа Куперена Великого. За цим престижним постом прийшов інший 1681: Нівер став на посаді головного музиканта королеви після Анрі Дюмона \Henry Du Mont. З 1686 Нівер – клавесиніст спектаклів у Maison Royale de Saint Louis in Saint Cyr l'École монастирської школи для шляхетних дівчат. У нього були складні стосунки з мадам де Ментенон, засновницею школи але Нівер зберіг посаду до смерті. Його колегами у ССірі були композитор Ж.Б.Моро \Jean Baptiste Moreau, що працював від створення школи, і органіст Л.Н.Клерамбо \Louis Nicolas Clérambault, що допомагав Ніверу в кінці життя; саме Клерамбо наслідував Ніверу у St Sulpice і St Cyr.

Протягом життя Нівер був високо оцінений не лише як органіст, але й як музичний теоретик. Його "Трактат композиції музики" \Traité de la composition de musique" (1667) був добре відомий за межами Франції і у ХУІІІ. Праці Нівера з григоріанського хоралу призвели до літургійних видань: урочиста "Missa cunctipotens genitor Deus", що органісти беруть як модель для мес Контрреформації католицтва. 1708 Нівер віддав свій пост у Chapelle Royale Луї Маршану.

Після смерті Нівер залишає статки, оцінені у 200000 фунтів, що свідчить про його успіх. Він видав 3 органні елегантно гравійовані книги: більше 200 п'ес, органна сюїта у всіх тональностях, меса, гімни, Deo Gratias і Te Deum:

Органна книга – 100 п'ес у всіх церковних тональностях (1665);

II органна книга - меса і церковні гімни (1667);

III органна книга у 8 церковних тональностях (1675), 8 сюїт.

Твори для хору дівчат та солістів ССіру: Cantique sur la conformité à la volonté de Dieu, Chants de Jephthé, Le Temple de la paix, Opéra de la vertu, Opéra de sceaux.

Нівер також залишив важливі теоретичні роботи, які є цінним джерелом для ознайомлення з музичною практикою епохи: "Мистецтво

супроводу на бас континуо\ *L'Art d'Accompagner sur la Basse Continue*"; "Легкий спосіб навчитися співати\ *Méthode facile pour apprendre à chanter*"; "Спостереження за дотиком і грою на органі\ *Observations sur le toucher et jeu de l'Orgue*" (у передмові до "Органної книги\ *Livre d'Orgue*" 1665); "Трактат про композицію музики\ *Traité de la Composition de Musique*" (1667); "Дисертація про григоріанський спів\ *Dissertation sur le chant grégorien*" (1683); "Певний метод вивчення пісні Церкви\ *Méthode certaine pour apprendre le plain-chant de l'Église*" (1698). Він разом з колегою і другом Лебегом є першим представником нового яскравого органного концертного стилю, який дійде свого апогею у творчості Франсуа Куперена і Нікола де Грінї.

--Apel, Willi. 1972. *The History of Keyboard Music to 1700*. Translated by Hans Tischler. Indiana University Press. ISBN 0-253-21141-7. Originally published as *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* by Bärenreiter-Verlag, Kassel.

--Damschroder, David, and Russell Williams, David. 1990. *Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide*. Pendragon Press. ISBN 0-918728-99-1.

--Howell, Almonte; Davy-Rigaux, Cécile (2001). "Nicolas Gigault". In Root, Deane L. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press.

--Pruitt, William. 1974, 1975. "The Organ Works of Guillaume Gabriel Nivers (1632–1714)", *Recherches sur la musique française classique*, Vols. XIV, pp. 1–81, and XV, pp. 47–79.

--Almonte Howell and Cécile Davy-Rigaux. "Nivers, Guillaume Gabriel." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. 10 Jul. 2011.

Композитор, органіст і клавесиніст **Нікола Лебег**\ *Nicolas Antoine Lebègue* (1631-1702) народився в Лаоні\ *Laon*, з 1650х жив у Парижі, де зарекомендував себе одним з найкращих органістів Франції. Він працював тут до самої смерті, часто їздив в різні міста консультувати органи, їх конструювання і обслуговування. Сьогодні репутація Лебега ґрунтується на клавірній музиці, що є суттєвим внеском у розвиток французької органної школи, створивши музику з окремими партіями для педальної клавіатури і розвиваючи жанр "Tierce en taille". Його роботи включають найстаріші видані "Невимірні прелюдії\ *Prélude non mesuré*", а також найбільш ранні відомі різдвяні тропари.

Нічого не відомо про дитинство і навчання Лебега. Можливо, його дядько (теж Нікола Лебег) "майстер інструментальної гри\ *maître joueur d'instrument*", зіграв роль в його музичній освіті. Не відомо про обставини переїзду в Париж: перша згадка про Лебега міститься в документі 1661, де музикант описаний як "відомий паризький органіст", мабуть, він працював у місті досить довго, щоб забезпечити таку визначну репутацію. Цей запис означає, що він обіймав посаду органіста в Парижі, але точне місце невідомо. Єдиний відомий пост – в церкві Сен Меррі\ *église Saint Merry*, де він працював з 1664 до смерті. Лебег почав видавати свої твори 1676, а 1678 був обраний одним з "органістів короля\ *organistes du Roi*". Цей престижний пост Лебег поділяв з Г.Г.Нівером, Ж.Д.Томленом і Ж.Б.Бютерном.

Збереглися численні копії творів Лебега, які вказують, що він був широко визнаним музикантом. Він – відомий експерт облаштування органів: Лебег їздив з консультаціями у Бурж\ *Bourges*, Блуа\ *Blois*, Шартр\ *Chartres*, Суассон\ *Soissons*, Труа\ *Troyes*. Помер у Парижі.

Н.Лебег – відомий учитель, серед учнів: клавесиніст, органіст Руана і Парижа, майбутній organiste du Roi Ф.д'Аженкур\Jacques André François d'Agincourt (1684-1758); органіст собору Реймса Н.Грінї\Nicolas de Grigny (1672-1703), твори якого власноруч копіював Й.С.Бах для особистого користування; клавесиніст, органіст Ж.Жоффрау\Jean Nicolas Geoffroy (1633-1694), п'єси якого написані в усіх мажорних і мінорних тональностях; один з органістів короля Г.Гарньє\Gabriel Garnier (1668-1721) поруч з Томленом, Бютерном і Маршаном; органіст Ж.Жюльєн\Gilles Jullien (1651-1703); органіст, клавесиніст, священник П.Дандріє\Pierre Dandrieu (1664-1733). За сприяння Лебега учень Маршана П.Дюмаж\Pierre Dumage (1674-1751) отримав свій перший пост в соборі СКантена\Saint Quentin.

Клавірна музика Лебега – історична місія в музиці Бароко. У Парижі було видано п'ять колекцій його творів для органа і клавесина:

Les pièces d'orgue (1676): 8 сюїт для органу у 8 церковних ладах;

Les pièces de clavessin (1676): клавесинні твори;

Дві книги п'єс для клавесина (1677 і 1687) – були поширені по всій Європі і 2 колекції звідти помилково приписували Букстехуде;

II livre d'orgue (1678): меса;

III livre d'orgue (1685): 10 оферторіїв, 4 симфонії, 9 різдвяних тропарів, "Les Cloches\Дзвони"; 8 церковних творів;

Second livre de clavessin (1687): клавесинні сюїти.

Ще кілька творів для клавесина і майже 20 для органа збереглися в копіях рукописів. Лебегова музика для клавесина продовжує традицію Жака Шамбоньєра і Луї Куперена. У невимірних прелюдіяx I книги (перші видані) Лебег користується версією вільної нотації Куперена; Лебег пише у передмові, що прагне "прелюдії максимально спростити"; його прелюдії набагато коротші і простіші, ніж у Куперена. З метою спрощення Лебег використовував дольні тривалості нот на противагу всюди цілим нотам Куперена. Однак, жоден із тодішніх музикантів не прийняв цю нотацію, і II клавесинна збірка Лебега вже не включала невимірних прелюдій. Дуже важливим аспектом стилю Лебега є тенденція до стандарту: твір починає пара алеманда-куранта, далі пара сарабанда-жига. Лебег, формалізованіший за попередників і у найменуванні творів: у жодній п'єсі нема описових або програмних назв, що асоціюються з французькою клавесинною школою.

Les pièces d'orgue – I видана колекція органної музики Лебега – включає 8 наборів, покриваючи всі 8 церковних ладів. Ця колекція вважається однією з найпрекрасніших збірок французької барокової органної музики, один з найважливіших щаблів у розвитку органної школи. Лебег був, ймовірно, першим серед французів, хто ввів у твори окремі партії, написані для педальної клавіатури! Він розвивав форму найхарактернішої французької органної музики – [Récit de] Tierce en taille, а також trio à deux dessus – поліфонічний триголосний твір з двома партіями для правої руки і однією для лівої, що відрізняється від форми trio à trois claviers (тріо для трьох мануалів), в якій органіст використовує два мануала і педальну клавіатуру.

Порівняно з цими інноваційними роботами твори II книги Лебега більш стримані: ймовірно, автор свідомо мав намір писати для



нефахівців, новачків і любителів, як зазначено у передмові. III колекція містить різні типи творів: деякі мають італійські впливи (*Première élévation*); інші на зразок 4х симфоній Люллі – оркестрові увертюри; 9 рівнів *poëls* (варіації колядок) є одними з ранніх зразків цього жанру.

За словами видавця, I книга Лебега була "для знавців" (*pour les sçavans*), тому мала вищу мистецьку претензію, а II книга органних мес має бути "зрозуміла для всіх" (*intelligible à tous*). Тому автор "змусив себе приглушити великий вогонь, що зазвичай супроводжує його гру" [Apel]. Меси та магніфікати простіші, коротші та без облігатної педалі.

Збереглося лише кілька творів Лебега не для клавіру: один гімн і колекція церковних пісень "*Motets pour les principales festes de l'année*" (1687). Гімн є простим псевдогригоріанським хоралом, а церковні співи – важливі, якісно вибудовані роботи, інноваційні у використанні органу, не безперервного *basso continuo*, а як сольного концертного інструменту (!). Ці піснеспіви складені для черниць бенедиктинського жіночого монастиря Валь Грас (*Val de Grâce*). Інші, включаючи "Вечірню" (*Vespers*) Лебега для двох хорів, загублені.

--Apel, Willi. *The History of Keyboard Music to 1700*. — Indiana University Press, 1972. ISBN 0-253-21141-7.

--Higginbottom, Edward. *Nicolas Lebègue*//*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / S.Sadie and J. Tyrrell. — London: Macmillan, 2001. — С. 429.

"*La tierce en taille*" – Третій розмір – музична форма французької музики з голосом в якості основного регістру, використовуючи ігрову третину. Термін означає, що мелодію грають в діапазоні тенора, тобто, в середині клавіатури, і ця мелодія м'яко супроводжується на клавіатурі іншими голосами (*bourdon, montre*) і, можливо, басовою педаллю. Більшість клавірних композиторів складали для органу п'єси *La tierce en taille*: Маршан "Оповідання в Зму розмірі" (*Récit de Tierce en taille*); д'Андріє "Оповідання в Зму розмірі" (*Récit de Tierce en Taille*). "Третій розмір" (*Tierce en Taille*) де Грінї – грає сучасний органіст Жан Батіст Робен (*Jean Baptiste Robin* (нар. 1976) на органі Королівської часовні Версаля (*Chapelle royale château de Versailles*).

Твори *La tierce en taille*, як правило, починаються з акомпанементу. Вони можуть бути імітаційними, іноді їх називають фугами. Але найчастіше акомпанемент залишається простим, як починається соло басу, басові соло моделюються за творами для віоли да гамба. Тоді як соло-сопрано може бути дуже ліричним. Через активність голосу-соло гармонія і ритм будуть лише одним-двома акордами на такт. Ці п'єси чудові для роботи, якщо ви хочете потренуватися в мисленні швидше, ніж граєте! Нотація досить унікальна для супроводу, що оточує соло (написане вгорі та внизу, але звучить у тому ж регістрі, що й соло). Його використовували під час Меси (коли священник освячує хліб і вино – найурочистіший момент служби), але він зустрічається в Глорія та інших гімнах. Ці соло дуже вокальні та надзвичайно орнаментовані, вони – речитативи, що співають майже без темпу з великою свободою виконання вишуканих звуків. *Stomorne en Taille* \*) – менш активний, але надзвичайно орнаментований та голосистий. Це делікатні твори і "Труба" (*Trompette*) ніколи не буде в них звучати соло.

\*) Тембр французького класичного органу, один з найстаріших (XIVст.), його місце зазвичай знаходиться у Positif, широко застосовували музиканти Бароко як невід'ємний елемент фуґи.

Настанови для тренування лівої руки, виходячи з Tierce en Taille.

"Ці рухи спонукають вас більше думати про ліву руку. Оскільки ліва часто закінчує гру в середині імпровізованої фактури, вона буде наповнювачем і часто бездумно видає шум. Два сольні рухи вимагають, щоб ми зосередили свою увагу на лівій руці, незалежно від того, грає вона найнижчу частину Basse de Trompette, чи знаходиться посередині як Tierce en Taille. Якщо вам важко зосередитися на лівій руці, ви завжди можете репетирувати соло та акомпанемент окремо. Так само, як живий дует, де концертмейстер тренує свою партію до зустрічі з солістом, а соліст до зустрічі з концертмейстером вивчає свою партію. Практикуйте свої ліві соло наодинці, щоб дізнатися, як грати стрибки та прикраси цих рухів. Відпрацюйте правий (з педаллю) супровід, щоб мати гармонічну опору для соло. Тоді призначте спільну репетицію після того, як кожен вивчить свою роль!"

\*\*\*\*\*

Французька органна школа утворюється в першій половині XVIIст. Вона проходить шлях від строгої поліфонічної музики Жана Тітлуза з її унікальними орнаментами, багатого стилю французького класичного органу. У створенні цього стилю Луї Куперен експериментував з мелодичними лініями, регістрами і складом, а Гійом Габріель Нівер розширив поліфонічні форми, встановивши жанри і стилі, які стали традицією французького органу. Це 4 основних жанри: меси, гімни, сюїти та різні poëls. Різдяні "poëls" – варіації колядок, а перші три жанри – колекції коротких п'єс у різних характерних формах:

- Récit, п'єса, в якій один голос виходить soloistically вище всіх з допомогою спеціального письма., що вказується в назві, тобто в Récit de Cromorne соло-голос буде грати з допомогою cromorne.

- Діалог\Dialogue, п'єса, в якій постійно чергуються 2 різні регістри. У Нівеа два типи: Dialogue de récits і Dialogue à deux Chœurs чергує Positif (хор-орган) і велику гру\grand jeu (повне відкриття). Є діалоги, в яких більше двох chœurs: Діалог 4x Chœurs чергується між Positif, grand Jeu, récit-розділів і педалі, а також може включати ехо-розділи (діалог 4x Chœurs Ж.Буавена\Jacques Boyvin (1649-1706).

- Дует і Тріо, 2- і 3-голосні поліфонічні твори, два типи: Тріо трьох клавирів \Trio à trois claviers ("на трьох клавіатурах"); Тріо двох рук і педалі; Trio à deux dessus – дві партії для правої руки і одна – для лівої.

- Фуґа, 3- 4-голосні поліфонічні твори, що дотримуються суворо імітаційного стилю. "Фуґа-грав\grave" серйозний характер, а "фуґа-ге\gaie (gaye)" весела протилежність. Іноді 4голосні fugal\п'єси називають "квартет". Нікола де Грінї культивує 5голосні фуґи.

- Ехо\Echo, фрази грали двічі, другого разу тихше, надаючи ефект ехо, який посилюється луною і повторює лише кінцівки фраз. Такі фрагменти використовують спеціально розроблені ехо-п'єси.

- Plein Jeu або Прелюдія, гомофонна п'єса у подвійному\duple або четверному\quaduple метрі, майже завжди грається в якості вступу.

Крім того, є певна кількість стандартних позначень:

- Grand Jeu: голосне поєднання відкритих реєстрів перестас застосовуватися в гомофонних розділах або автономних прелюдях.

- Jeux doux, Fond d'orgue, [Concert des] flûtes: три пов'язані реєстри. Перші ("м'які") закриті або відкриті, в результаті – тихий звук. Це поєднання використовується в récits сольних супроводів. Свігла d'orgue ("знизу/глибин органу") використана для серйозності. Нарешті, [концерт] флейт належить до найм'якших комбінацій супроводу соло.

Позначення "dessus", "taille" і "basse" стоять як "сопрано", "тенор" і "бас", відповідно, хоча "en taille\зростання" вказує діапазон альт, рідкий високий контр-тенор; застосовуються, щоб вказати соло у récit або спів мелодії в басу (назва "Kyrie en basse – співи в басу").

Клавесиніст, органіст **Жан Ніколя Жоффруа** \Jean Nicolas Geoffroy (1633-1694) зробив важливий внесок у музику французького Бароко. Народився у Вітрі Франсуа \Vitry le François, про нього до 1690 нічого невідомо; можливо, навчався у Н.Лебега, служив органістом церкви СНіколя Шардоне \Saint Nicolas du Chardonnet у Парижі. Експерт настройки органів; оселився у Перпін'яні \Perpignan, де грав на органі собору СЖана \Cathédrale Saint Jean Baptiste. Помер у Перпін'яні.

Клавесинна творчість Жоффруа, разом з Купереном і Дандріє, – одне з найяскравіших явищ європейського Бароко. Зберіглася збірка творів у рукописах, 19 сюїт з 255 п'єс, унікальна для музики ХУІІст.: п'єси системно залучають усі мажорні і минорні тональності (!). Після смерті була зібрана колекція з 217 клавесинних творів Жоффруа.

Збірка органної музики Жоффруа включає літургійні обробки у чергуванні – вокальні частини з інструментальним супроводом, а потім органне соло. Це єдині приклади повних літургійних текстів, оброблених таким чином у французькій музиці.

--J.N.Geoffroy, Stabat Mater - A 4 voice A Cappella (or Organ Continuo) version. Paris, 1675 c.ca. Modern transcription by M.G. Genesi, Milan, Tip. Giusti, 2009, pp. 20.

Подальший шлях клавесинної школи до Франсуа Куперена Великого, пов'язаний з іменами Делаланда, д'Англебера і Лебега, а також Луї Маршана, Гаспара ле Ру та інших, які перейшли з ХVІІ у ХVІІІст. Їх творчими зусиллями формується сюїта, яка, однак, ще не набуває стійких форм. Початковими частинами її стають у д'Англебера і Лебега алеманда і куранта, а далі можуть слідувати будь-які танці, завершується – гавотом і менуетом (нові модні танці) або старовинною гальярдою і пасакалією після жиги. У майбутньому французька школа тяжіє скоріше до вільного ряду мініатюр певної концертної програми, ніж до визначеної структури сюїти з опорними танцями. [--Ливанова.]

Один з найвідоміших музикантів епохи Людовика ХІV, знаменитий представник Версальської школи **Мішель Рішар Делаланд** \Michel Richard Delalande [de Lalande] (1657-1726), органіст, клавесиніст, педагог, диригент Бароко був сучасником Ж.Б.Люллі та Ф.Куперена. З 15 років Делаланд співав у хорі хлопчиків Королівській капелі \Chapel royal, був хористом в СЖермен л'Оксерруа \StGermain l'Auxerrois і завоював репутацію органіста і клавесиніста. На цій посаді він змінив Шарля Куперена у СЖерве, обіймаючи пост до повноліття Франсуа Куперена. Делаланд після ломки голосу стає органістом, грає у соборах,

складає музику для шкільних драм. Король доручив йому заняття з принцесами; 1683 отримав місце Інтенданта Chapel royal, а з 1704 фактично керує нею до своєї смерті 1726 у Версалі.

Делаланд також експерт інструментів як органіст і клавесиніст.

Творча спадщина Делаланда досить велика: понад 80 мотетів, циклу т.зв. "темних заутренів \leçons de ténèbres", близько 20 балетів і дивертисментів, різдвяні симфонії, оркестрові сюїти, відомі "Симфонії вечерь короля \Simphonies pour les Soupers du Roy". Делаланд був видатним автором гранд співів \grands motets – церковні роботи для Луї XIV грандіозні і помпезні: солісти, хор і досить великий оркестр.

За традицією, король організував конкурс музикантів – створити музичну п'єсу на певний священний текст. Він сам був єдиний суддя. Делаланд став одним із чотирьох переможців, щоб писати духовну музику для кожного кварталу року. Інші композитори: Н.Гупійє \Nicolas Goupillet (1650-1713), оперний П.Коллясс \Pascal Collasse (1649-1709), церковний Г.Міноре \Guillaume Minoret (1650-1720). Для найважливішої пори (різдвяних свят) писав Делаланд; пізніше він став повністю відповідати за церковну музику усього року. Делаланд помер від пневмонії 1726, похований у церкві Нотр Дам \Eglise Notre Dame Версаля під реквієм Ш.д'Ельфєра \Charles d' Helfer герцогів Лотарингії.

У стилістиці ранніх творів Делаланд пише у стилі французького Бароко, пізніше з'являються італійські прикраси і контрапункти. Його твори передують кантатам Баха, Водній музиці та ораторіям Генделя.

Делаланд зробив значний внесок у французькі grands motets: композиції для сольного голосу, хору та інструментального ансамблю, – важливі твори Королівської капели Версаля. Делаланд залишив бл.70 мотетів – що представляють вершину форми Люлі та Шарпантьє. Найвідоміший сьогодні Делаланд за Grands-співи для Chapelle royale, що нагадують стилістикою німецьку кантату: чергування соло-арій, ансамблів, хорів і поліфонічних епізодів. Його ранні роботи дещо вільніші, без ясних підрозділів частин; пізніші змінені у сегментах складової речитації, контрасту традиційної арії з ансамблем, хором, пасажами інструментів. Хори поліфонічні, оркестрові епізоди від вокальних ліній не залежні: чудовий зразок – версія 1729 De Profundis. Часто тема інструментальної симфонії стає темою хорової фуґи, як "Hostem repellas longius" в Veni Creator Spiritus 1684 (ред. 1722).

Делаланд забезпечував музику для балету та опери-балету, і з цієї зібраної музики для концертного використання робив публікації сюїт і симфоній. В нього існує також колекція інструментальної музики на основі французьких колядок "Symphonies de Noël's".

--Ліонел Сокінс: Тематичний каталог творів Мишеля Ришара Делаланда \Delalande. Oxford University Press, Oxford, 2005, 750p (ISBN 0-19-816360-6) (ISBN 978-0-19-816360-2).

На початку ХУІІІст. у Парижі працював клавесиніст **Гаспар Ле Ру** \Gaspard Le Roux (1660-1707). Мало що відомо про його життя: лише одна згадка в списку паризьких професорів та колекція клавесинних творів 1705. Однак, його твори є однією з вершин клавірної музики, продовжуючи традиції французької школи д'Англебера до Куперена. За межами цієї роботи нічого не відомо про Гаспара Ле Ру. Можливо, ця анонімність тому, що він не був частиною придворного життя

Версалью. Реальна особистість зникає, припускаючи навіть псевдонім, – що призвело до багатьох спекуляцій.

Окрім надрукованої музики Ле Ру навряд чи щось відомо про цю таємничу фігуру музичного життя. Свого часу він, імовірно, був видатним музикантом, певним свідченням чого є факт, що учень Баха, Й.Л.Кребс\Johann Ludwig Krebs (1713-80), скопіював сюїту Ле Ру, як згадує Брюс Густафсон\Bruce Gustafson в інформативній записці.

Сюїти Ле Ру (їх налічується 7) видані в Парижі 1705, вони не були виключно клавесинною музикою. Ле Ру виписав партії так, що п'єси можна грати двома мелодійними інструментами та фігурованим басом, сольним клавесином або двома клавесинами. Саме це виконання обрано Мітці Мейерсон\Mitzi Meyerson та Лізою Кроуфорд\Lisa Crawford, які грають на двох французьких клавесинах сер. XVIIIст. Ці зручні "Клавесинні п'єси\Pieces de clavessin" пропонують чудові можливості для резонансної звучності та вигадливого виконання, крім орнаментики, яка є відмінною рисою клавесинної музики цього часу. Саме ці ритми і життєві реакції роблять винахідливий талант Ле Ру цікавими розвагами Майерсон і Кроуфорд.

Кожна п'єса містить 3 частини: алеманду, куранту, сарабанду; після цього йдуть прелюдії, менует, гавот та інші. Тут є багато чудових творів, починаючи від благородних алеманд і відвертих курант, закінчуючи сарабандами, виразна лірика і меланхолійні перегини роблять їх одними з найгарніших зібраних танців. Варті особливої згадки: п'єси з VI сюїти, що нагадують Куперена і Рамо; з III сюїти – красномовна, плавна, зі смачними дисонансами, виділена терпким настроєм, надає смак багатьом іншим. Немов стильна вистава з еластичною основою, хоча виразної чутливості ніяк не бракує. [-- Н.Андерсон\Nicholas Anderson]

Ле Ру опублікував збірку з 7 сюїт для одного або двох клавесинів "Le Roux Works for Two Harpsichords\Pièces de clavessin", де у передмові говорить, що п'єси можна виконувати і на інших інструментах з basso continuo; їх можливо грати на 2х чи 3х клавесинах. Робота не дуже велика, але оригінальна, цікава і гарна. Збірку гравіював Анрі Боссан\Henry de Baussen і продав автору\chez auteur, тобто Ле Ру відповідав лише за витрати гравіювання і друку та за забезпечення правильної акредитації від держави. Книга припускає, що Ле Ру був учителем: він надає практичні поради співу мелодій та супроводу їх на основі тріо; демонструє різні приклади танців та стилів. Відзначають схожість жиги\gigue A dur Ле Ру і прелюдії з англійської сюїти A dur Баха. П'єса може бути запозичена прямо з Ле Ру, а може – із збірки Шарля Дьєпара\Charles Dieupart, французького музиканта, що жив у Лондоні.

Якщо прослідкувати діапазон спектру французької школи: спочатку від англійсько-французьких рис з 1701 Ш.Д'єпара\Charles Dieupart (1667-1740), посередині 1707 – II книга знаної Е.Жак де ла Герр\Elisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729) "диво свого століття"; вершина – книга 1716 Ф.Куперена\François Couperin le Grand (1668-1733) з італійськими моментами стилістики, то спадок Ле Ру припадає саме на французький бік Е.Жак де ла Герр.

--Free scores by Gaspard Le Roux at the International Music Score Library Project (IMSLP).

--John McKean, Gaspard Le Roux's Pièces de Clavecin and the Harpsichord Duet: Contexts and Performance Traditions.

--Jon Baxendale, In Search of Gaspard Le Roux: An Assessment of Current Research.

--Gaspard Le Roux – Website for the 2017 critical edition (Contains relevant research and bibliographical information on sources).

--de Blégny, Nicolas (1692). Le Livre commode contenant les adresses de la ville de Paris ... pour l'année 1692. Bibliothèque nationale de France: Chez l'auteur. p. 61.

--Hardouin, Pierre (1956). "Notes sur Quelques Musiciens Français du XVIIe Siècle". Revue de Musicologie. 113 (113): 62–67. doi:10.2307/927307. JSTOR 927307.

Бароковий органіст і клавесиніст **Нікола Сіре** \Nicolas Siret (1663-1754) народився і помер у Труа \Troyes, він родом з сім'ї художників і музикантів, що охоплює 4 покоління: Мілль \Mille († 1653), Луї \Louis († 1704 його батько), Маргеріт \Marguerite († 1666, сестра Луї) і Нікола II \Nicolas II († 1780, племінник Ніколя), всі органісти, Маргеріт актриса. Сіре – органіст собору та церкви СЖан \cathédrale et de l'église Saint Jean, як його дід Мілль і батько Луї, що грали тут з початку ХУІІ ст. Він був другом і великим шанувальником Франсуа Куперена.

Нікола навчався в Парижі 1685-90. Його тітка Маргеріт і дядько Едме Резен \Edme Raisin (учень Луї) одружилися 1745 і оселилися в Парижі бл. 1660, щоб створити акторську трупку. Їхні діти служили у престижних театрах: готель Бургундії \à l'hôtel de Bourgogne та Комеді Франсез \Comédie Française. Це сімейне середовище митців сприяло професійному спілкуванню Сіре: він познайомився з Ф.Купереном у Ж.Д.Томлена \Alexandre Jacques Denis Thomelin (1635-1693), органіста короля з 1678. У присвяті своєї I книзі Сіре сказав про Куперена: "Я щороку залишаю Провінцію, щоб приїхати милуватися тобою". Знання паризького середовища та будівництва органів, здавна орієнтовані на Труа, дозволили йому займатися реставрацією інструментів: органів собору Труа \La cathédrale Saint Pierre et Saint Paul de Troyes в 1705, церкви Сент Мадлен \l'église Sainte Madeleine в 1711; він приймав орган церкви СПантелеймона \Saint Pantaléon в 1749. Сіре одружився у 45 років з Жанною Ле Клер \Le Clerc (нещасний шлюб), після її смерті одружився з Марі Франсуаз Бібле \Bibelet, її батько – судовий пристав у паризькому Шатле \Châtelet de Paris, мали трьох дітей. Сіре обіймав пост органіста церкви СМадлен Труа з 1712 до смерті 1762 – 50 років!

Сіре додав до своїх доходів 1719 обов'язки збирача води та лісів від влади Труа. Він служив органістом, як його дідусь і батько.

Сіре – друг і шанувальник Ф.Куперена, I колекція його клавесинних творів (опублікована 1709), присвячена Куперену. У сюїтх колекції все почалося з французької увертюри, слідує традиції Ж.Б.Люлі. II книга клавесинних п'єс Сіре (II livre de pièces de clavecin) вийшла 1719. У ній, як і в "Мистецтві грати на клавесині \L'art de toucher le clavecin" є публікації невимірних прелюдій. Сіре писав "п'єси характерні \pièces de caractère" (описові твори, не танці), що стилістично нагадують Куперена; окремі органні п'єси Сіре вижили – Fugue du premier ton.

Сіре залишив для клавесину 2 книги танцювальних сюїт, близько 50 творів, зібраних у 5 сюїт. Дві збірки видані за його рахунок, I без

дати (1705?), а друга в 1719. У рукописі лишилася органна fuga (20 тактів): Fugue du premier ton.

Слід зазначити, що протягом десятиліття 1710-20, можливо, Сіре і Куперен були єдиними, хто видавав клавесинні твори, на відміну від попереднього десятиліття, коли розпочався друк п'єс Дьюпара\Dieupart (1701), Маршана\Marchand (1702), Клерамбо\Clérambault (1704), Ле Ру\Le Roux (1705), Дандріє\Dandrieu (1705), Рамо\Rameau (1706), Жаке ла Герр\Jacquet de la Guerre (1707). Музика Сіре складає конкуренцію послідовникам Куперена, зокрема, Ф.д'Аженкуру\François d'Agincourt.

Тим не менш у XVIIст. клавірна музика пов'язана переважно з жанром сюїти, як її розуміли композитори різних країн. Це означає, що кожна п'єса невелика, витримана в одному русі, характерна за ознаками танцювальності; тяжіє до різноманіття і зіставлення, навіть певного контрасту образів, вираженого в їх сюїтному чергуванні. Виникає безліч пошуків та експериментів: Перселл – у близькості до фольклорної традиції, Фробергер – у патетиці та імпровізаційності з програмними уподобаннями; Алессандро Польєтті – у грандіозних сюїтах з циклами варіацій, Пахельбель – у лаконізмі форми сюїти за тематичним об'єднанням танців. Різнманітні тлумачення клавірної сюїти стали більшими: вона не ізольована від дослідів ансамблевої сфери. Вже у 1620і збірки п'єс для 4-5 інструментів (не позначених) складали танці в цикли, де чергувалися павана, гальярда, куранта, алеманда і трипль (варіація алеманди). Традицію сюїт наслідує Пахельбель, але стиль його п'єс – більш розвинений і характерний. -- Ливанова. с.520.

Розвиток клавірної сюїти виявляє програмні тенденції, що розширюють коло виражальних засобів і виходять за рамки танців. По-різному це робили французькі клавесиністи, Фробергер, Польєтті, Пахельбель не намагалися подолати танцювальність сюїти і не тяжіли до програмності. Кунау поєднував досюїтну композицію (Clavierübung 1689-92) з сюжетною програмністю в циклічних клавірних творах (сонатах): II соната складається з трьох частин: "Печаль і гнів царя", "Заспокійлива канцона Давида на арфі", "Душевне заспокоєння Саула". Зараз сюжет здається вкрай наївним, але подібні наміри в стилі теорії афектів, яка оволоділа умами естетиків, музикантів, поетів (Йоганн Маттезон). У програмних устремліннях Кунау не самотній: програмність в творах приваблювала Телемана, Георга Муффата, його сина Теофіля (менше Й.С.Баха), які не обмежувалися клавірною музикою. Клавірна програмність залишалася в кінці XVII-почXVIII не "фабульною", як у Польєтті і Кунау, а швидше "заголовком": образна характерність п'єси відкривається лише назвою і не передбачає словесно позначеного сюжету. -- Ливанова, с.526

### **Розквіт французької клавесинної школи**

Французькі клавесиністи, творча школа яких користувалася в Європі найбільшим впливом, дотримувалися принципу характерності заголовків. Серед музикантів, що наслідували Шамбоньєру, в новому поколінні клавесиністів висунувся **Франсуа Куперен Великий** \François Couperin Le Grand (1668-1733), видатний, найвідоміший і

найбільший композитор клавесинної школи, що склалася XVIIст.. Творча спадщина Куперена – вершина клавірного мистецтва Бароко у Франції. Хоча творчий шлях Куперена охоплює і третину XVIIIст, його мистецтво невіддільне від культурної атмосфери і традицій XVIIст. Клавесинні п'єси Куперена, видані у 4х збірках 1713-30, містять чимало творів останнього десятиліття XVIIст.

Франсуа Куперен народився 10.XI.1668 у Парижі в родині органіста Шарля Куперена. Здібності його виявилися рано, першим учителем був батько; далі його навчав придворний органіст Жак Дені Томлен\Jacques Denis Thomelin (1635-93), що став другим батьком. 1685 Франсуа, замінивши М.Р.Делаланда, зайняв посаду органіста церкви СЖерве\Saint Gervais, де колись працювали його дід Луї і батько Шарль. 1690 з'являється I збірка Куперена – колекція органних п'єс\Pieces d'orgue. З 1693 він працює при дворі як педагог, органіст придворної капели, камерний музикант – клавесиніст. Обов'язки його були різноманітні: він виступав як клавесиніст і органіст, складав твори для концертів і для церкви, акомпанував співакам і давав уроки членам королівської сім'ї. 1713 Куперен отримав від короля 20річний привілей на видання і використав його відразу, щоб видати I том своїх клавесинних п'єс. У передмові Куперен зауважив: "Ось уже 20 років я маю честь перебувати при королі і навчати майже одночасно його високість дофіна, герцога Бургундського, та шістьох принців і принцес королівського дому..." [Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М., 1973, с.64]. Однак, він не залишав приватних уроків та пост органіста СЖерве.

Хоча прижиттєва і посмертна слава Куперена пов'язана з його заслугами композитора-клавесиніста, він написав чимало п'єс для камерного ансамблю (концерти, тріо-сонати), духовні твори (органні меси, мотети і т. зв. "Leçons des Ténèbres\Нічні читання"). Майже все життя Куперена пройшло в Парижі і Версалі, але вкрай мало зберіглося подробиць біографії. Мабуть, він був зосереджений на мистецтві, на своїй справі, а ще й може "внутрішньо цурався світської суєти". Коли готувалися до друку його останні твори – Pièces de violes (1728) і IV збірка клавесинних п'єс (1730), Куперен, важко хворий, за три роки перестав писати, він залишив роботу при дворі і в церкві, посада клавесиніста перейшла до молодшої дочки Маргарет Антуанет, обдарованої виконавиці. Помер Куперен в Парижі, будинок, де він і сім'я жили з 1724, досі стоїть на розі вулиць Radziwill і Petits Champs.

Творча діяльність Франсуа Куперена розгорталася в історичних умовах, істотно інших, ніж коли у XVIIст. виникла клавесинна школа, а потім запанувала опера Люллі. В епоху Регентства "героїчний період" Франції був вже позаду, змінилися звичаї і смаки вищих верств суспільства, від яких залежали долі оперного театру і музикантів, що служили при дворі. Героїчна патетика навіть на оперній сцені поступилися місцем гедоністичному смаку, легкій розважальності, ліриці, арлекінаді. Не лірична трагедія, а опера-балет з ланцюгом сюжетних актів, з легкою зміною ситуацій, з низкою персонажів і уособлень: Безглуздя, Легковажність, Навіженство, Карнавал – знамення часу. В цій атмосфері "малі" жанри отримали нові імпульси розвитку: чекали легкої, ніжних фарб, необтяжливої емоційності,



витонченої вишуканості, пікантності, дотепності. Природно, що музика для клавесина з її камерними, відточеними формами і витонченим нюансованим письмом, з її специфікою можливостей опинилася "на часі" і переживала справжній підйом на поч.ХVІІІст. [--Ливанова, с.528.].

Музичний стиль Куперена склався в традиціях французької клавесинної школи, як підтверджує 1716 трактат "Мистецтво гри на клавесині": буквально "Мистецтво торкатися клавесина \L'art de toucher le clavecin". Ці обсяги були улюбленими для Й.С.Баха, пізніше Ріхарда Штрауса і Моріса Равеля, який увічнив їх у "Гробниці Куперена \Le tombeau de Couperin". Й.Брамс у музиці для фортепіано був під впливом клавірних творів Куперена, він виконував музику Куперена в концертах і сприяв повному виданню в 1880 клавірних п'єс Куперена істориком і критиком Ф.Шрайзандером \Friedrich Chrysander.

Іспанський диригент, скрипаль, композитор Хорді Саваль \Jordi Savall і Bernadet (нар.1941) каже, що Куперен був "поет-музикант переважно", хто вірив у "здатність музики виразити себе в прозі і поезії", і "якщо ми входимо в поезію музики то виявляємо, що вона несе благодать, яка гарніша, ніж сама краса \plus belle encore que la beauté...". [--Savall, Jordi (2005), François Couperin: Les Concerts Royaux (CD liner notes) , Alia Vox, AV9840].

Куперен написав понад 250 п'єс для клавесина. За малим виключенням вони увійшли у збірки 1713, 1717, 1722 і 1730. Створені в межах 1690-1726 ці п'єси відрізняються дивною єдністю і цілісністю стилю. Важко відчутти навіть, як проявилася в них творча еволюція автора. Трохи стриманіше письмо, крупніше розгорнулися лінії, менше проявлялася галантність і залежність від танцю. У ранніх творах танці (алеманда, куранта, сарабанда, жига, рігодон, гавот, менует, канара, пасп'є), зустрічаються частіше, інколи з програмними заголовками. Але до останніх років він пише алеманди, сарабанди, менуети, гавоти, не кажучи вже про танцювальні рухи програмних п'єс без позначень танцю. Принцип танцю залишається головних у композиції невеликих п'єс, однак, Куперен не об'єднує їх у сюїти: зіставлення кількох п'єс (від 4 до 24) він називає "ordre", тобто "ряд, порядок". Цим підкреслюється нетипова будова, вільне, без усталених функцій, чергування п'яти, шести, семи, восьми, дев'яти, десяти (рідко більше) п'єс. У 4х книгах зібрані 27 ordre, у кожному ordre немає головних чи підлеглих частин, немає обов'язкових контрастів-зіставлень, а виникає низка мініатюр, немов гірлянда, яка може бути розгорнута і скромна – залежить від задуму. Ніщо не має набридати в цій легкій череді блискучих, веселих, дотепних, характерних, колоритних, витончених, навіть портретних чи жанрових образів [--Ливанова с.529]. Тому п'єси ordres підібрані з ненав'язливою різнобічністю, однак без порушень загальної гармонії, необхідної для гарного смаку, який понад усе ! Але можливі численні індивідуальні рішення, що і становить головний принцип композиції.

Кожна п'єса має витриману характерність одного образу: визначальна риса обличчя (частіше жіночого), портретний нарис ("іменні" п'єси), явище природи, вираження емоції, міфологічний персонаж, сценка театру. Музика витончена, рясніє орнаментикою: то

ритмічно примхлива, танцювальна; то стрункої форми, виразна без афектації; велична без патетики; ніжна без чутливості; динамічна і весела поза стихії; скорботні темні образи з благородною стриманістю. У передмові до I збірки Куперен писав: "При складанні всіх цих п'єс я завжди мав на увазі певний сюжет, який мені підказували 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 ці похвальні назви належать скоріше чарівним оригіналам, ніж їх зображенням" [Куперен Ф. Мистецтво гри на клавесині, с. 64.]. Автор підтверджує, що мислить музику образно, навіть портретно. Згідно з естетичними нормами портрети-образи поєднують реальну влучність з умовною: чим вище суспільне становище портрету, тим більше воно пов'язує митця. В п'єсах, що малюють знатних осіб, мимоволі проступає щось від придворного етикету, від неминучості лестити оригіналу. Наприклад, твори: "Принцеса Марі" (Марі Лещинська, наречена Луї XV), "Незрівнянні грації, або Конті" (позашлюбна дочка Луї XIV), "Принцеса Шабей, чи Муза Монако" (дитина, донька принца Монако), "Чудова, або Форкре" (дружина композитора Антуана Форкре). Ці п'єси близькі творам під враженнями театру: "Діана", "Терпсихора", "Юні роки. Народження музи", "Переможна муза" та ін --Ливанова, с.530.

Але навіть в цих умовних естетичних рамках Куперен намічає живі штрихи обличь: пишна алегорія "Музи Монако" не розмиває образ крихітної дівчинки, а юна муза "Народження музи" сама народжується у колиці. П'єси дуже різні, перша жвава, друга велична, але в музику дотепно вплітається синкопічне погойдування колискової! У галантній п'єсі "Принцеса Марі" остання частина має індивідуальний польський відтінок. "Конті" і "Форкре" не індивідуальні: алеманди, перша – стримано-велична з легкою грацією, друга – динамічна і напориста, авторська ремарка: "Fièrement, sans lenteur\Гордо, без повільності". "Діана" має бути умовно театральною, але ця весела мініатюра поєднує звуки мисливського рогу зі скерцоюзністю ("Фанфара свити Діани").

Сьогодні відомі конкретні особистості, імена яких є у заголовках п'єс Куперена, – здебільшого дружини і доньки аристократів або музикантів (Р.Гарньє, А.Форкре, Ж.Б.Маре), з якими він спілкувався.

В останній збірці Куперена є п'єси рідним: "La Croûilli ou La Souperinète", "La Souperin". "La Croûilli" близька італійській куранті: прозора, жвава, з ліричним відтінком, стилізована "a la musette" (бас-бурдон як народна волинка). В музиці немає галантності, вона щира у простій поетичності, з жанровим колоритом. Жіночі образи панують у Куперена, в багатьох переважають не "іменні портрети", а безіменні, не характеристики, а враження. Образ виникає на визначальній рисі: Чарувальниця, Працьовита, Недоторка, Влесливий, Хтива, Похмура, Пустунка, Небезпечна, Ніжна Фаншон, Кумонько, Жвава, Вкрадлива, Зваблива, Пряха, Зворушлива, Амазонка, Люб'язна Тереза, Розсіяна, Простачка, Солодка і пікантна, Лукава Мадлон etc. [Ливанова, с.531].

Внутрішня єдність п'єси і витриманий рух (не танцювальний, а принцип танцю), обирають інтонаційний лад. П'єси Куперена моно-образні, але їх цілісність і характерність засновані на нюансуванні

штрихів – на відміну від італійських клавірних циклів. Це ближче до естетики Рококо, не чужої Куперену, хоча зовсім не обмежується нею.

Деякі жіночі "портрети" виникли під враженням вистав академії музики короля. Вплив французького театру відчутно в п'єсах: "Витівки фокусників", "Весталки", "Французькі навіженства, або Доміно\Les folies francoises, ou les Domino", "Пастораль", "Сильвани", "Арлекін", "Пантоміма", "Сатири" та ін. Образи природи, незалежні від театру, але споріднені ідилічностію: "Народжуються лілеї", "Закоханий соловей", "Жалібні малинівки", "Налякана коноплянка", "Метелики", "Бджоли", "Щебетання", "Маки", "Очерети". Є жанрові замальовки і п'єси, що передають емоції: "Ніжні томління", "Співчуття"; інколи жанри побуту: "Тамбурина", "Мюзет з Шуазі" і "Мюзет з Таверні". Автор ніколи не втрачає витонченості, не порушує стрункість, не допускає надмірності чи сум'яття почуттів. Навіть пафос "Тріумфальної" (3 частини її: "Шум війни", "Радість переможців" і "Фанфари") не становить виключення.

Музичне письмо Куперена розроблене у всіх тонкощах і напрочуд стильне, він знаходить різноманітні, навіть граничні можливості бути виразним на клавесині. "Клавесин сам собою інструмент блискучий, ідеальний 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 попередники, не кажучи вже про прекрасні композиції їхніх п'єс. Я спробував удосконалити їх відкриття", – з повною підставою писав Куперен [Куперен. с. 65].

Порівняно зі попередниками Куперен ширше користується можливостями клавесина, звучностями всього діапазону, двома мануалами великого інструменту, – на них розраховані п'єси *croisée* (з перехрещеннями), всебічно розробляє фактуру і голосоведення (при визначальності гомофонії), приділяє увагу орнаментиці. Музична фактура вишукана і прозора одночасно: то витончено орнаментована, з найтоншими інтонаційними штрихами, то повна легкого руху за простоти загальних ліній. Найважче звести це письмо до певних норм. Головна принада – рухливість, незліченні варіанти нюансів. Саме на клавесині без динамічних засобів фортепіано (укорочений звук, без *crescendo* і *diminuendo*) надзвичайно важлива детальна, "ювелірна", "мереживна" розробка фактури. Навіть, спираючись на певні жанри і типи викладу, Куперен досягав дивовижних результатів.

Автор знаходив нові образні (і фактурні) рішення: виразне трактування сарабанд в I, II, III, V, VIII і XXIV *ordres*. №1 "Велична" – невелика п'єса з владними інтонаціями мелодії, пунктирним ритмом і глибокими басами. Сарабанда I *ordre* "Почуття\Les Sentimens" лірична, стримана, орнаментованої мелодії. Сарабанда "Недоторка" коротка, нескладна, трохи жеманна; сарабанда "Lugubre\Похмура" серйозна, з рисами поховального маршу. Всі п'єси мелодичні, що характерно для сарабанд Куперена. Серед пізніх – "Сарабанда Серйозна\Sarabande grave" складає пару з сусідньою, що зображує "Старих сеньйорів"; за нею наступна – жвава, легкого руху – "Petits maître\Молоді сеньйори, тобто петіметри". Такі образи в італійців або Генделя частіше виявляє вокальна музика, а Куперен знаходить різне тлумачення на клавесині.

Значні образні перетворення знаходить Куперен і для алеманд, які мають програмні назви: "L'Auguste, Трудівниця, Незрівнянні грації або Конті, Сутінкова, Вернейль, Чудова або Форкре, Світанок, Вишукана". До шедеврів належить алеманда "Сутінкова", відкриває III ordre, має темний траурний характер, не позбавлена патетичності і урочистості, де відкриваються глибини. Чудова п'єса "La Visionaire" з ordre №25, її назва "Мрійниця", але образ нашттовхує на точнішу – "Провидиця". Перші такти звучать важливо і напружено, витримані тривалості чергуються з нервовими 32ми, проступає ознака повільного маршу з елементом речитації (як мовлення!) – незвичайність в уяві тієї, що обдарована здатністю "бачити". Жанрові рамки розірвано тематизмом. II ч. не відразу відновлює єдність, її починають прості пасажи ламаних гармоній паралельними децимами – немов відстороненням від усього колишнього. А згодом йде і матеріал I частини.

Особливе місце у Куперена займає Пасакалія h moll ordre №8, – чи не найглибший і найпроникливіший твір. Широко розгорнута (на 174 такти) дуже ясна п'єса, рондо з вісьмома куплетами; тема – сувора, акордова, на хроматичному басу, гармонічно відтінені мірність і мінорність: плавне голосоведення досягає гармонічної гостроти і тонкої зміни фарб [–Ливанова, с.534]; характер звучання витримано-серйозний з м'якими гармонічними переливами... Куплети не знімають враження теми, виявляючи багатство фантазії, зберігає цілісність: від початку до кінця йде лінія динамізації куплетів; повертається тема, стримано-скорботна, об'єднуючи колом все, що вразило і зворушило.

Поряд з жіночими образами (Величава, Чарівниця, Зваблива, Чудова, Сліпуча) у Куперена є зовсім прості, невибагливі образи юних дівчат Манон, Мімі, Бабет, Резвушки. Невеликі за обсягом (20 тактів) жваві п'єски, прикрашені, невишукані, близькі побутовій музиці. Ці традиції йдуть від середньовічних пастурелів до лірики комічної опери.

Демократична лінія Куперена представлена жанровими п'єсами. Рондо "Женці" – проста тема в межах кварти повторює мотив у побутовому стилі з трьох куплетів. П'єса "Прованські матроси" на 2 розділи: прості, лапідарні лінії, витримане двоголосся і чиста діатоніка, здорові народні витоки. Легка, прозора, говірка п'єса "Кумушка" і ритмічно гостра в низькому регістрі, скерцозна мініатюра "Малий траур або Три вдови". Інші образи – галантна лірика у п'єсах "Ніжні томління", "Чарівниця", "Таємничі перешкоди". Майстерне плетіння мережива фактури, вибагливі ритми, рясна орнаментика створюють враження рафінованих емоцій і вишуканості викладу. На задум автора, "Ніжні томління" після "Женців", а "Чарівниця" перед простодушною "Манон"! Такі зіставлення продумані автором. З тонкою вишуканістю багатьох п'єс контрастують нечисленні героїчні образи перемоги: у "Тріумфальній" і "Трофеї" не тільки лапідарна формі, а і типове звукозображення фанфар, сигналів. Вражає здатність вилучати із схожих прийомів викладу різні результати (!) [–Ливанова, с.535].

Своєрідна схильність вести мелодію в низькому (теноровому) регістрі протягом п'єси, – в мініатюрі "Малий траур", і зовсім по-іншому – у великому рондо "Таємничі перешкоди". Іноді регістрові барви служать для вираження мужнього начала "Сильвани"; рокіт

хвиль у "Хвилях". Однак, чиста м'яка, без пристрастей "Анжеліка", м'яко-примхливий образ "Спокусливої", аріозна лірика "Зворушливої" різними засобами відтіняють глибокий емоційний колорит.

Безмежно винахідливий Куперен у використанні динаміки пасажів, рухів моторності, активності, що пронизують фактуру. Звукообразність поезії природи: "Метелики", "Щебетання", "Очерети", "Мошка"; звукові імпульси: "Передзвін", "Будильник"; пейзажі: "Маленькі вітряки". Інколи деталь, схоплена поглядом, породжує образ: "Майорить капелюшок". Динамічна пасажність зі смаком передає характерність вигляду – "Моторна", "Флорентинка", "Баска". Пасажна динаміка: "В'язальниця", "Тік-ток-шок, Шпалерники" (постукування молотками). Образотворчість не самодостатня і зовнішня, вона має певні художні властивості. [--Ливанова, с.536].

Хоча п'єси Куперена не містять значних внутрішніх контрастів, однак, куплети рондо вносять новий матеріал, дотримання двочастинної форми (TDDT) і форми рондо. П'єси збираються в "ряд \ordre", що тематично об'єднує їх, створюючи малий цикл всередині великого: "Блондинки"- "Брюнетки", "Старі сеньйори"- "Молоді сеньйори, петіметри". З 3х п'єс складаються цикли "Вакханалія" і "Паломниця", з 4х "Юні роки": Народження Музи, Дитинство, Отроцтво, Принади. Малі цикли – театр Куперена в середині рядів клавесинних п'єс.

Відомий "Літопис великої та древньої Менестрандії" (ordre №11) – це пародійний, комічний театр: 6 невеликих п'єс, об'єднаних назвою. У Куперена і його колег-музикантів ще в 1690ті (і 1707) виникли труднощі через претензії цехової корпорації музикантів, яка за статутом володіла правом монополії давати дозвіл на викладання музики в Парижі. Куперен і його колеги двічі відстояли свої права як незалежні від цієї застарілої корпорації, пов'язаної з об'єднанням французьких менестрелів, що виникло ще у XIV (!). Куперен висміяв у карикатурі своїх опонентів як середньовічних мандрівних музикантів, жонглерів і акробатів з їх ведмедями і мавпами. У малому циклі – 5 актів, як пародійно позначає композитор кожну п'єсу. Починає "Літопис" урочистий марш старійшин і членів менестрандії – коротка п'єса, в якій важко запідозрити глузування, якщо не знати програми. II акт "Лірики й жебраки" – 2 народні п'єски з бурдонними басами в стилі ліри або старовинної віуели – Середньовіччя. (--Ливанова, с.537). Тут немає злої сатири, за цим принципом автор створює свої мюзети і тамбурини, особливо стилізована простота обох п'єс. III акт – жвава п'єска на 3/8 "Жонглери, гімнасти, блазні з ведмедями і мавпами". Затягнута повільна п'єса у великих тривалостях, шкутильгає рухом і утворює IV акт "Інваліди і каліки на службі менестрандії". Контрастом V акт "Розлад і розбрат всієї трупи, вчинений п'яницями, мавпами і ведмедями", стрімка, моторна п'єса, 2 розділи на тремолоючих басах, потім легкий етюдний рух на 6/8. Саме ця музика є динамічним фіналом циклу. Все викликало сміх, програма, оголошена автором, не позбавлена уїдливості в традиціях французького гротеску, але в образах Куперена обернулася лише смішною жарт-стилізацією.

Театр Куперена пов'язаний також із карнавально-театральною образністю. Ordre №13 після п'єс "Народжуються лілії", "Очерети" і

"Приваблива" містить малий цикл "Французькі Навіженства, або Доміно" з 12 номерів. Усі п'єси обмежуються 16ма тактами (за винятком однієї). Скрамні рамки при загальній прозорості фактури є прикладом ясного і зрілого гомофонного складу, утворюють програмну сюїту в середині більшого циклу п'єс. Куперен досягає характерності і різноманітності у чергуванні мініатюр без серйозного поглиблення контрастів, не потрібних у карнавалі. "Французькі Навіженства" містять: "Цнота" (доміно невидимого кольору), "Чеснота" (колір троянди), "Вірність", "Кокетування", "Гарячість" (червоне доміно), "Надія" (зелене), "Постійність", "Млосність", "Галантні старці і старомодні скарбники" (пурпур і колір палого листя), "Прихильні зозулі" (жовте), "Мовчазні ревності", "Відчай" (чорне доміно).

До цих химерних зіставлень не можна підходити з естетичними мірками інших стилів, для Рококо "ряд\ordre" таких різних п'єс не є парадоксом, оскільки вони не обтяжені змістом, не претендують на глибоку контрастність, а є легкою образною низкою: тонко намічений жіночий вигляд – квіти – стилізована екзотика (китайщина в моді) – ігри розуму. Ця стилістика "вирівнює" непорівнянне. Для італійської тріо-сонати або німецького циклу програма Куперена неможлива. А у легкій орнаментованій гірлянді клавесинного Рококо вона природна – у барвистому декорі інтер'єру.

Специфіка клавесина незмінно знаходилася в центрі уваги Куперена як виконавця. Він надавав величезного значення тому, як будуть грати його музику, роз'яснював особливості виконання п'єс *croisées* [П'єси для клавесина з двома клавіатурами\мануалями. Якщо ж виконавець вимушений грати на інструменті з одним мануалем, треба партію лівої руки переносити на октаву вниз, або партію правої – на октаву вгору], ретельно обумовлював все, що стосувалося орнаментики. "Я заявляю, - писав він у передмові до III збірки, - що мої п'єси треба грати за моїми позначеннями, і що вони ніколи не будуть виробляти потрібне враження на осіб, що володіють справжнім смаком, якщо виконавці не будуть точно дотримуватися всіх моїх позначок, нічого до них не додаючи і нічого не зменшуючи" [-Куперен с.68]. Його турбувало дотримання властивих клавесину прийомів: те, що можливо на скрипці, слід обмежувати у клавесинній музиці, - казав він: "Якщо на клавесині неможливо посилення звуку і якщо повторення одного звуку не дуже йому підходять, у нього є свої переваги – точність, чіткість, блиск, діапазон" [Там же с. 27].

Мистецтво Куперена визначається специфікою клавесину, але він виявляв інтерес і до камерного ансамблю: він написав 1714-15 два цикли концертів для камерних складів: "Королівські концерти" (4) і "Нові концерти або Примиренні смаки" (10). У передмовах автор повідомляв, що вони створені для маленьких камерних складів і виконувалися при дворі відомими музикантами, сам він грав на клавесині. Склад ансамблю: скрипка, флейта, гобой, басова віола та фагот. За характером ці концерти не відрізняються від клавесинних п'єс. Вони по суті сюїтні, під впливом театру, мають програмні назви за аналогією його клавесинних сюїт\ordres. [-Ливанова, с. 539]

До написання тріо-сонат Куперен звернувся під враженням музики Кореллі, "...твори якого я буду любити, поки живий", – сказано в передмові до тріо-сонат "Нації". Куперен присвятив Кореллі програмне тріо з 7 частин "Парнас, або Апофеоз Кореллі". У передмові автор зізнається, що на зразок Кореллі він склав першу зі своїх тріо-сонат і, "знаючи жадібність французів до іноземних новинок", видав її за твір італійського музиканта Куперіно. Вона сподобалася слухачам, що додало автору впевненості, і він продовжив роботу над тріо-сонатами як новим жанром для Франції. Відповідно Куперен давав тріо-сонатам програмні назви або прикладав їм програму: в "Апофеозі Кореллі", в тріо-сонаті "Апофеоз Люллі" кожна частина має програмний зміст. Цікава програма II розділу Апофеозу: "Аполлон переконує Люллі і Кореллі, що об'єднання італійського і французького смаків створить досконалість в музиці": епізоди, де Люлі на скрипці, Кореллі на клавесині; Кореллі на скрипці, Люллі на клавесині. (--Ливанова, с.540)

Справа не у наївності композитора: суперечки про музику італійську і французьку, про переваги музичних смаків актуальні в Парижі поч.XVIIIст. і відбилися в полеміці. Куперен не пройшов повз них. Французький смак" був його смаком, але автор віддавав належне італійському – італійській сонаті і Арканджело Кореллі. Сам Куперен, навіть випробовуючи можливості нових жанрів, залишався вірним клавесину. У Повідомленні до "Апофеозу Люллі" він казав про свої тріо-сонати: "Я вельми успішно граю їх з моїми домашніми і моїми учнями, виконуючи на одному клавесині першу верхню партію і бас, а на другому – другу партію і той же бас в унісон з першим клавесином".

У творчості Куперена клавесинізм досяг найвищої зрілості, де найкраще виявилися мистецькі можливості школи. Рамо пішов далі: почав перегляд традицій клавесинізму – в сенсі змісту і композиції.

Куперен – музикант-поет *par excellence*, який вірить у здатність Музики висловлюватися "своєю прозою та віршами" ... якщо ми входимо в її глибокий поетичний вимір, ми виявляємо, що вони [маючи на увазі твори, такі як *Les Concerts Royaux* несуть витонченість, яка є, "навіть красивішою від краси" \Couperin est le musicien-poète par excellence, qui croit en la capacité de la Musique à s'exprimer avec "sa prose et ses vers"...si on entre dans sa profonde dimension poétique, on découvre qu'ils [referring to the occasional pieces such as *Les Concerts Royaux*] sont porteurs d'une grâce qui est, "plus belle encore que la beauté..." – каже сучасний іспанський диригент, скрипаль, композитор Хорді Саваль \Jordi Savall i Bernadet (нар. 1941), знаний представник автентичного виконавства (HIPPI).

--Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М., 1973.

--Ливанова Т. А 55 История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. — 2- е изд., — М.: Музыка, 1983.503 с.

--Apel, Willi (1972). *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington: Indiana University Press. pp. 736–738.

--Beaussant, Philippe (1990). *François Couperin*; translated from the French by Alexandra Land. Amadeus Press. ISBN 0-931340-27-6.

--Gauthier, Laure (2008). *Mémoires urbaines: la musique dans les villes d'Europe (XVIe-XIXe siècles)* (in French). Presses Paris Sorbonne. p. 256. ISBN 978-2-84050-563-1. Retrieved 2013-05-27.

--Gillespie, John: *Five Centuries of Keyboard Music: An historical survey of music for harpsichord and piano*, New York NY: Dover Publications, Inc., 1965. ISBN 0-486-22855-X

--Gustafson, Bruce (2004). "France". In Alexander Silbiger (ed.). *Keyboard Music Before 1700*. New York: Routledge. pp. 115–116.

--Higginbottom, Edward (2001). "Couperin: (4) François Couperin (ii) [le grand]". In Root, Deane L. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press.

--Mellers, Wilfrid: "François Couperin and the French Classical Tradition", London UK: Faber & Faber; 2nd edition (October 1987) ISBN 978-0-571-13983-5

--Savall, Jordi (2005), François Couperin: Les Concerts Royaux (CD liner notes), Alia Vox, AV9840.

Сучасниками Куперена були клавесиністи **Луї Маршан** (1669-1732), Гаспар Ле Ру (1660-1717), Ж.Ф. Дандріє (1682-1738). В руслі творчої школи їх мистецтво розвивалося з перевагою програмних п'єс малої форми, з інтересом до танців, традиційних і новомодних. У кожного були індивідуальні досягнення, а твори Куперена відобразили свій час з найбільшою повнотою, що доступна клавесинізму в його специфічно французькому висловлюванні.

Композитор, органіст, клавесиніст і педагог **Луї Маршан** \Louis Marchand (1669-1732) служив соборним органістом різних міст Франції, з 1685 – у Парижі; вважався єдиним конкурентом Ф.Куперена на клавесині та органі. Віртуоз і блискучий імпровізатор, Маршан 1708-16 грав на органі в королівській капелі Версаля. Його відрізняло мистецтво імпровізації, сміливість виконавського задуму, він здобув велику популярність як клавесиніст-віртуоз і музичний педагог. Автор творів для клавесина, органа, чембало, церковної музики; написав оперу "Pyrame et Thisbé", кантати, арії, три духовні твори на тексти Ж. Расіна \Jean Baptiste Racine (1639-99), численні п'єси для органа і клавесина. Опубліковано в Парижі: "Pièces de clavecin" (1702) та "12 Pièces choisies pour l'orgue" (1732), дві збірки п'єс Маршана.

Луї Маршан походив з музичної сім'ї: його дідусь П'єр (пом. 1676) був шкільним керівником і вчителем музики, а троє його синів, Жан (батько Маршана), Луї і П'єр органісти. В дитинстві Луї Маршан був вундеркіндом і швидко зарекомендував себе найвідомішим віртуозом. 1717 він відвідав Дрезден, де придворний концертмейстер Ж.Б. Волюмьє \Jean Baptiste Volumier (1670-1728) вирішив запросити Й.С. Баха і влаштувати змагання між двома відомими клавіристами, Бах і Маршан погодилися. Проте, у день змагань з'ясувалося, що Маршан (який, мабуть, мав можливість послухати гру Баха) спішно і таємно залишив місто; змагання не відбулося, і Баху довелося грати одному. Але Бах мав можливість послухати Маршана, а Маршан не припускав інтригу, а зрозумівши, відмовився не через страх суперника, а вважав нижче гідності "змагатися" з провінційним музикантом.

Луї Маршан народився в Ліоні. Еввар Тітон Тійє \Évvard Titon du Tillet (1677-1762) описав 1732 батька, Жана, як "посереднього органіста" собору Клермон Феррана \Clermont Ferrand, перш ніж сім'я переїхала 1684 до Невера, де Жан служив у церкві СМартін \Saint



Martine. У дитинстві Луї виявив винятковий талант: звіт Тітона Тійє стверджує, що престижний пост органіста Собору Невера\Nevers Cathedral йому запропонували вже у 14 років! Тійє пише, що за 10 років Маршан отримав аналогічну посаду в Соборі Осера\Auxerre Cathedral, але сучасні джерела, вказують, що Маршан приїхав у Париж до 20 років, де одружився 1689 з донькою клавесинного майстра Марі Анжелік Дені\Marie Angélique Denis, працював церковним органістом, а 1707-8 став одним з 4х органістів короля\Organists du Roy. Його обов'язки полягали в тому, щоб грати у кварталі липень-вересень. 1713-17 їздив у концертне турне Німеччиною: виступи для курфюрстів та імператора. Повернувся до Франції органістом у церкві монастиря Кордельє\Église des Cordeliers Парижу до кінця своїх днів, паралельно продовжував викладати. Його учні: блискучий віртуоз, органіст короля Луї Клод Дакен\Louis Claude Daquin (1694-1772) та органіст, автор вишуканих творів П'єр Дюмаж\Pierre Dumage (1674-1751).

Маршан був одним з найславетніших віртуозів свого часу. Практично всі джерела говорять про дуже високу майстерність його виконавства, органного і клавесинного. Йому навіть не потрібно було конкурувати на пост органіста короля, як це прийнято. Коли Маршан приїхав у Париж, йому запропонували буквально всі вакантні посади.

Навички Маршана-виконавця були досить відомими, щоб живити спекуляції в пресі, але, мабуть, він був таки блискучою, яскравою, летючою особистістю музиканта і водночас – дуже важкою людиною, з ким складно працювати. У 1691 Маршан спробував змістити Ж.Ф. Дандріє\Jean François Dandrieu, organiste du roy, з посади органіста у церкві СБартелемі\SBarthélemy, через те, що той залишив вагітною 16річну повію. 1717 Маршан оскаржив авторство Куперенової "Вівчарні\Les bergeries", популярної п'єси з "Second livre de clavecin". Ходили чутки, що Маршан бив дружину і зраджував їй, 1701 пара розійшлася, багато років Марі Анжелік судилася з чоловіком за фінансові негаразди. Маршан поїхав у Німеччину 1713, мабуть, через правові загрози дружини. Але Ф.В.Марпург\Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-95), німецький теоретик повідомив, що Маршан поїхав, тому що Луї XIV вигнав його за "зухвалість": коли дружина Маршана пішла, король наказав половину зарплатні композитора сплачувати їй. У відповідь, Маршан замовк на середині меси, яку грав, і на запитання короля відповів: "Ваша величність, якщо моя дружина отримує половину моєї зарплатні, вона може грати і половину служби".

Мабуть, самий відомий анекдот про Маршана є його конкуренція у Дрездені з Й.С.Бахом у вересні 1717. Згідно органіста, критика Я.Аделунга\Jakob Adlung (1699-1762), Марпурга та німецьких джерел (історії немає у французьких документах), два музиканти збиралися конкурувати у грі на клавесині, і Маршан втік до приїзду Баха через страх поразки. Ця історія, переказана з прикрасами [--Й.Н. Форкель\Johann Nikolaus Forkel (1749-1818)], була піддана ретельній перевірці вчених наприкінці ХХ: переконливих доказів не існує, що Маршан втік, або навіть, що він знав про ці змагання.

Маршан, мабуть, не був зацікавлений в публікаціях: його творів зберіглося мало, незважаючи на популярність. У вокальній музиці існує

1 кантата і кілька арій (французька антологія XVIIIст). Опера "Pyrame et Thisbé" втрачена. Клавесинні твори: 2 ранні сюїти (1702), п'єса "La vénitienne\Венеційка" (1707) вважаються гідними французького клавесинного стилю, але цим раннім роботам не вистачає глибини. III клавесинна книга, що включає 14 suites (12 в с moll, 2 в С dur), віднесені до Маршана, були виявлені у Франції лише у 2003.

12 органних творів Маршана опубліковані посмертно, більше 40 – у копіях рукописів. Більшість ранніх робіт – у старому стилі ХУІІст., а не новому галант\galante style, але включають важливі: Grand dialogue в С dur (1696), що високо цінується, як offertories Куперена і Грінї; гармонічно складні Fond d'orgue і квартет з 4х частин французького контрапункту. Сучасний дослідник Дж.Б.Шарп\Geoffrey B.Sharp поділив органні твори Маршана на 3 групи: під впливом вокальних, під впливом інструментальних, і гібридні вокально-інструментальні. Він виділяє manualiter-trio (клавірні trio) і non-contrapunctal (не поліфонічні) роботи як найуспішніші твори Маршана. "Plein Jeu" на 6 голосів, опублікована посмертно, історично дуже важливий твір для органу як перша органна робота з подвійною педаллю.

Шанувальником Маршана був Жан Філіп Рамо, серед учнів – П'єр Дюмаж і Луї Клод Дакен. Дюмаж хвалив свого вчителя у передмові "Premier livre d'orgue"(1708), однієї з найважливіших робіт кінця французької органної школи. У ХУІІІст. вчений П.Л.д'Акен де Шато-Ліон\Pierre Louis D'Aquin De Château-Lyon (1720-96), порівнюючи Маршана з Купереном, стверджує, що, Куперен має більше професійної майстерності та ретельності, а Маршан, природніший і вражає оригінальною спонтанною музикальністю.

На додаток до музичної творчості Маршан написав трактат про складання музики: "Правила композиції\Règles de la composition", який теоретик, ерудит і бібліофіл Себастьян де Броссар\Sébastien de Brossard (1655-1730), засновник Національної бібліотеки Франції і укладач I Музичного словника Франції (1701), вважав чудовою, хоча і короткою роботою. Сьогодні більшість збережених п'єс Маршана вчені вважають несуттєвими, але дехто висловлює протилежну думку. Видатний письменник, музикознавець, есеїст, засновник Інституту старовинної музики і танцю, що став центром музики Бароко, Філіп Боссан\Philippe Beaussant (1930-2016) писав про твори Маршана: "...Хоча його композиції майстерно написані, їх майстерність очевидно не вражає, ...спочатку вони мають бути уважно вивчені, перш ніж знайдемо, що це є дуже прекрасна, чудова музика".

#### **Література до підрозділу ??**

--Apel, Willi. 1972. The History of Keyboard Music to 1700. Translated by Hans Tischler. Indiana University Press. ISBN 0-253-21141-7. Originally published as Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700 by Bärenreiter-Verlag, Kassel.

--Aquin de Château-Lyon, Pierre-Louis d'. 1978. Siècle littéraire de Louis XV: ou, Lettres sur les hommes célèbres. New York: AMS Press.

--Fuller, David (2001). "Dandrieu". In Root, Deane L. (ed.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford University Press.

--J.A. Fuller-Maitland, ed.. 1910. Grove's dictionary of music and musicians. New York: The Macmillan Company.

--Higginbottom, Edward (2001). "Louis Marchand". In Root, Deane L. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press.

--Moroney, Davitt. 2006. Liner notes to: *Le Clavecin Français*, Plectra Music PL 20704

--Sharp, Geoffrey B. 1969. Louis Marchand, 1669–1732. A Forgotten Virtuoso. *The Musical Times* 110, no. 1521 (November 1969): 1134–1137.

--Williams, Peter. 2007. *J. S. Bach: A Life in Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Органіст-композитор **Гаспар Корретт** \Gaspard Corrette (?1671-1733) родом з Дельфта \Delft. Про його життя відомо небагато. Син Жана Корретта, майстра танців \maître à danser, Гаспар народився і оселився у Руані, де він грав на органі церкви СЕрблан \l'église Saint Herbland. Згодом жив у Парижі, де його слід втрачено. Він помер до 1733 згідно з приміткою його сина, музиканта Мішеля Корретта, композитора, скрипаля, педагога, клавесиніста та органіста.

Єдиний твір, що дійшов до нас, – це меса VIII церковного тону, видана в Парижі 1703. Меса написана у великій французькій органній традиції ХУІІст. і проілюстрована багатьма органістами: Г.Г.Нівером, Ф.Купереном, Н.де Грінї. Ці 8 творів ретельно скопійовані в Ліможській органній книзі \Livre d'orgue de Limoges. Корретт – один з перших органістів, що використав термін "ТүшéTouchay" в значенні "характер дотику" = "якість звуковидобування". [--Чебуркина М. Французское органное искусство Барокко: Музыка, Органостроение, Исполнительство. АР с.40].

--Norbert Dufourcq, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*, Paris, Librairie Floury, 1941, 254 p., p. 99.

--Sophie Jouve Ganvert, «Corrette, Gaspard», dans Marcelle Benoit (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux xviiie et xviiiie siècles*, Paris, Fayard, 1992, xvi-811 p. (ISBN 978-2213028248, OCLC 409538325, notice BnF no FRBNF36660742), p. 183–184.

Органіст-композитор **Нікола де Грінї** \Nicolas de Grigny (1672-1703) народився в Реймсі. Його творчість є однією з кульмінацій французької органної традиції ХVІІст. В роду було багато музикантів, що служили органістами у місцевих храмах: дідусь Робер \Robert de Grigny 1654 у церкві СП'єр \l'église Saint Pierre le vieil, дядько Робер \Robert II de Grigny, violoniste du roi à Reims, був органістом у церкві СІєр \l'église Saint Hilaire de Reims, а батько майбутнього композитора Луї \Louis de Grigny – органіст знаного Реймського собору. 1693-95 Нікола навчався в Парижі у найвідомішого віртуоза тих часів – Н. Лебега \Nicolas Lebègue, і займав пост органіста абатства СДенї \Saint Denis, де його брат Андре \André Grigny був намісником \sub-prior. 1695 Грінї одружився з Марї Магделен Франс \Marie Magdeleine de France, дочкою паризького купця, і сім'я поїхала у Реймс, де 1697 Грінї зайняв місце свого батька в соборі. У них народилися шестеро дітей. До кінця 1697 Грінї призначений титульним органістом Нотр Дам Реймс \Notre Dame de Reims, знаменитого собору, де коронувалися французькі королі. 1699 Грінї опублікував у Парижі "І книгу органних творів \Premier livre d'orgue". 1703 він поєднує роботу в соборі з роботою в церкві Saint Symphorien Реймса, і в тому ж році раптово помирає. Дружина його сприяла перевиданню його livre d'orgue у 1711.

Творчість де Грінї – одна з вершин розвитку французької органної традиції ХVІІст. У Першу органну книгу \Premier livre d'orgue увійшли: меса і версети 5 гімнів церковних свят у стандартних формах поліфонії – фуґи, прелюдії, дуети, тріо etc. Однак, його твори відрізняє

складність поліфонії (5голосні фуги) і підвищені вимоги до виконавця, особливо у застосуванні педалі. Як і сучасники, Гриньї використовує григоріанські хорали, але він обмежує їх повтори у перших versets кожної секції: гімни різної структури, але незмінно починаються з *Plein Jeu verset* і фуги. Твори включають точку *d'orgue* – п'єсу на основі тривалої педалі з розвиненою технікою контрапункту, його почуття гармонії і релігійного натхнення сильніші, ніж у Куперена і Маршана. *Premier livre d'orgue* стала відома в різних країнах і мала вплив, рівний Фрескобальді і Букстехуде, на розвиток органної музики. Й.С.Бах у Люнебургу скопіював увесь том ["Зміст мес і гімнів головних свят року\Content une messe et les hymnes des principales festes de l'année"] власноруч для власного користування, те саме зробив Й.Г.Вальтер.

Знаменита п'єса під назвою "Кульмінація (Висока точка) у Великій грі\Point d'orgue sur les Grands jeux", якою закінчується Гімн\l'Hymne "A solus Ortus" і вся Органна книга, – дивна сторінка ("Точка зору\Point de vue"), що потребує коментаря. По-перше, виконання диктує: велика гра на французькому органі розуміє відкривання тростин, труб, і т.д. в тому числі педалі. Якщо інструмент ХУІІст., III гра не додається. Примітка педалі створює акустичний ефект, що посилює акустика будівлі. "Висока точка на Великій грі" Гриньї, – за словами сучасного органіста музиколога Ж.Л.Перро\Jean Luc Perrot (нар.1959), – надає враження архаїчного звучання, з відлунням далекого середньовіччя, його матеріал і оздоблення належить до найпримітивніших форм поліфонії, і поруч – смілива найсучасніша фактура, з хроматиками і модуляціями, незважаючи на старе оснащення (Point de vue). "Наче намагається наблизити символи: гімн співають на Богоявлення або Різдво, і утримувані ноти – зірки, за якими пастухи дійдуть до Ясел Спасителя. П'єса виражає форму Вічності не випадково, це остання сторінка книги. Пастухи приходять, щоб вклонитися новонародженій дитині, з веселими танцями у II частині. Цитата цього рідкісного виду органної музики є у Тітлуза "Гімн Ave Maris Stella", у Фрескобальді "Токата sopra i pedali", цю техніку використовує Жоффруа. Багато тактів точно копіюються у III Токаті (Apparatus musico-organistic) Г. Муффата\Georg Muffat. Нікола де Гриньї часто цитують або грають".

На відміну від інших французьких органних книг\livres d'orgue того часу, публікація Гриньї не має передмови. Колекція складається з 2х частин: I – меси, II – гімни (5) для головних свят церковного року: *Veni Creator* (5 віршів), *Pange lingua* (3 вірші), *Verbum supernum* (4 вірші), *Ave maris stella* (4 вірші) та *A solis ortus* (3 вірші). Загалом є 42 твори. Публікація заснована на роді *Cunctipotens Deus*. Колекція включає *Point d'orgue*, твір, заснований на довгій точці педалі.

Робер де Гриньї був органістом церкви СП'єр ле Віель в Реймсі в 1654, його дядько Робер II де Гриньї (1629-1690) (скрипаль короля в Реймсі) був органістом церкви СІлер в Реймсі, а його батько Луї де Гриньї (1644-1709) також був органістом у Реймсі.

--Apel, Willi. 1972. *The History of Keyboard Music to 1700*. Translated by Hans Tischler. Indiana University Press, 1972. ISBN 0-253-21141-7. Originally published as *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* by Bärenreiter-Verlag, Kassel.

--Halbreich, Harry. *Liner notes to: Nicolas de Grigny - Premier livre d'orgue*, Michel Chapuis (organist). 1976/1987, Auvidis-Astrée E 7725.

--Higginbottom, Edward (2001). "Nicolas Lebègue". In Root, Deane L. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press.

--Howell, Almonte; Sabatier, François (2001). "Nicolas de Grigny". In Root, Deane L. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press.

--Silbiger, Alexander. 2004. *Keyboard Music Before 1700* (in: *Routledge Studies in Musical Genres*). ISBN 0-415-96891-7, ISBN 978-0-415-96891-1.

Органіст пізнього Бароко **П'єр Дюмаж** \Pierre Dumage або Du Mage (1674-1751) народився в сім'ї органіста собору Бове \Beauvais. Першим вчителем музики був, мабуть, батько. У 20 років Дюмаж переїхав до Парижа, де навчався у Луї Маршана. Він потоваришував з Нікола Лебегом, який 1703 рекомендував Дюмажа на пост органіста Королівського коледжу Сен Кантен \Saint Quentin. У 1710 після 8 років служби в СКантені, він успішно виграв конкурс на органіста Собору Лаона \Laon Cathedral і був призначений головним органістом. Через напружені стосунки з настоятелем залишив службу, пішов у відставку 1719, здається, остаточно відмовившись від кар'єри музиканта. Працював клерком королівської адміністрації: суперінтендант королівських сольових відкладень Лаону. Даних про музичну діяльність немає. Овдовівши 1732, одружився з Марі Магдален Дан'є \Dagneau, в них було п'ятеро дітей. У 1733 разом з Клерамбо \Louis Nicolas Clérambault, Дакеном \Louis Claude Daquin і Кальвієром \Guillaume Antoine Calvière як експерт приймав новий монументальний орган собору Notre Dame de Paris, побудований 1730-33 Франсуа Тьєррі \François Thierry (1677-1749). П'єр Дюмаж помер у Лаоні.

Єдина робота Дюмажа, надрукована 1708, *Livre d'Orgue* (Suite du 1er ton) присвячена голові СКантена. Сюїта складається з 8 п'єс \Suite du premier ton: *Plein jeu*, *Fugue*, *Trio*, *Tierce en taille*, *de Basse Trompette*, *Récit*, *Duo*, *Grand jeu*. Вишукана музика Дюмажа, створена в кращих традиціях школи його вчителя Маршана. У короткій передмові Дюмаж пояснює, що це перші твори, які він моделював за зразками вчителя Маршана. П'єси Дюмажа дуже високої якості. Музикознавці Феліс Рожель \Félix Raugel (1881-1975) і Віллі Апель \Willi Apel (1893-1988) вважали, що ця музика дуже високої якості, "тонка і сповнена ліризму \delicate and gentle lyricism". І органна книга Дюмажа "присвячена Преподобному Декану і Главі каноників Церкві Saint Quentin", – пік розквіту французької органної школи поруч з роботами Куперена, де Гриньї і Клерамбо. Друга *Livre d'orgue* Дюмажа, 1712, присвячена голові собору Лаона, знайдена. Досі виконуються: "Grand jeu" з I книги органу \Livre d'orgue, Органна сюїта в 2х частинах, *Récit*.

--Кривицкая Е. Д. История французской органной музыки. — 2003.

--Apel, Willi. 1972. *The History of Keyboard Music to 1700*. Translated by Hans Tischler. Indiana University Press. ISBN 0-253-21141-7. Originally published as *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* by Bärenreiter-Verlag, Kassel. \Апель, Віллі. 1972. *Історія клавирної музики до 1700 р.* Переклад Ганса Тішлера. Індіанська університетська преса. ISBN 0-253-21141-7. Спочатку опубліковано як *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* від Bärenreiter-Verlag, Kassel

--Higginbottom, Edward (2001). "Pierre Dumage". In Root, Deane L. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. \Хіггінботтом, Едвард (2001). «П'єр Дюмаж». In Root, Deane L. (ed.). *Словник музики та музикантів New Grove*. Преса Оксфордського університету.

--The New Grove Dictionary of Music and Musicians. — Vol. 5. — London, 1980.

Один із найбільш оцінених композиторів та виконавців свого часу органіст-клавесиніст **Луї Ніколя Клерамбо** \Louis Nicolas Clérambault (1676-1749) був придворним музикантом Луї XIV. Він народився в сім'ї музикантів, рано почав грати на скрипці та клавесині. Клерамбо обіймав посади органіста різних паризьких храмів, пост музичного керівника пансіону шляхетних дівчат ССір, для хору якого створив багато піснеспівів і кантат. Знані сонати для скрипки і basso continuo, збірки для клавесину та органу користувались великою популярністю.

Мало відомо про особисте життя Клерамбо, хоча записано, що його батько Домінік Клерамбо грав у знаменитому ансамблі "24 скрипок короля Франції", і мабуть, навчав в дитинстві сина, який згодом вчиться на органі у одного з найзначніших органістів Франції Андре Резона \André Raison (1640-1719), композиції і вокалу – у придворного маестро Жан Батіста Моро \Jean Baptiste Moreau (1656-1733). Луї Ніколя став органістом церкви августинців \Grands Augustins і служив мадам де Ментенон \Madame de Maintenon, дружині короля.

Клерамбо, королівський протезе, організатор концертів для короля Луї XIV. Після смерті короля і Г.Г.Нівера стає органістом церкви Сен Сюльпіс \Saint Sulpice і королівської установи Сен Сір \Maise Ro Maïon Royale de Saint Cyr для дівчат бідних дворян, де відповідає за органну музику, навчання співаків, хору etc. Саме цей пост після смерті м-м де Ментенон дозволить розвинути жанр "французької кантати", де він був беззаперечним майстром, написавши 30 кантат (5 збірок): світських, на міфологічні сюжети, найбільший успіх мала кантата "Орфей". 1719 він отримав посаду свого вчителя Резона, органіста церкви Великих Якобінців \Grands Jacobins. Його слава поширилася на багато престижних призначень, т.ч. посади у ССюльпіс і ССір, що зробило його самим знаним органістом Франції. Він помер у Парижі 1704, двоє з 3х дітей стали органістами високої репутації.

Як і Вівальді, Клерамбо викладав у пансіоні для дівчаток, де користався можливістю експериментувати зі складом для виконання творів, виходячи з талантів учнів. Як композитор він не винайшов нічого нового, але успішно створював музику, яка відповідала вимогам модного італійського стилю. Саме в кантатах він став найвідомішим, з'єднавши французький та італійський стилі письма. Однак, він не міг позбутися ускладненого підходу до фактури, що йшло від Резона. Речитативи виконані у французькому стилі, арії вільно відповідають італійській традиції. Інструментальні (органні) вступи або симфонії демонструють володіння віртуозним венеційським concertato.

Каталог творів його невеликий: 25 кантат, піснеспіви, багато сольної інструментальної музики, його Органна книга \Livre d'orgue вважається шедевром. Клерамбо створив 3 дивертисменти, з них "Le triomphe d'Iris" (1706) – 29 секцій оркестрових, сольних і хорових номерів; багато оркестрових частин в танцювальних ритмах, пасторальні епізоди можна поставити на сцені, фінал – складний для свого часу. Твір має бадьорість юності, написаний в роки студентства. Склад: сопрано, тенор і хор, в оркестрових епізодах грає сольний інструмент як міні-концерт. Стиль вимагає віртуозних солістів.

1697 Клерамбо опублікував книгу арій, а 1702 – книги для клавесина. У 1710 він створив першу з п'яти книг кантат (II – 1713, III – 1716, IV – 1720, V – 1726), а також книгу для органу. Коли мадам де Ментенон розпочала ССір, школу і королівську церкву, відомі високою якістю музичної освіти, він став там органістом і музик-директором. Багато його співів і кантат написані для хору дівчат ССіру. В 1715 він призначений головним органістом у ССюльпіс, 1720 – у СЖак.

Важливим етапом творчості була алегорія "Сонце, Завойовник хмар\Le Soleil, Vainqueur de Nuages" на одужання Луї XIV від хвороби (Луї XIV – Король-Сонце мав задоволення від робіт, які прославляли цей образ), вперше виконана в опері. Клерамбо написав ще 4 книги кантат найпопулярніших творів, що часто виконували. Пізніше Клерамбо став менш плідним, хоча "Le Roi Départ\Від'їзд короля" (1745) мав великий резонанс, був дуже поширений у різних містах.

--Louis-Nicolas Clérambault at the Encyclopædia Britannica.

--Free scores by Louis-Nicolas Clérambault at the International Music Score Library Project (IMSLP)

Клавесиніст-органіст **Жан Франсуа Дандріє**\Jean François Dandrieu (1682-1738) народився в Парижі в сім'ї художників і музикантів. Обдарована дитина публічно виступає у 5 років, граючи для короля Луї XIV. Ці концерти почали успішну кар'єру Дандріє як органіста і клавесиніста. Він вчився у Жан Батіста Моро\Jean Baptiste Moreau (1656-1733). У 1700 Дандріє – органіст церкви СМеррі\Saint Merri в Парижі (посаду успадкував від Н.Лебега), ставши її титульним органістом 1705. У 1706 Дандріє був членом журі, що розглядає Жана Філіпа Рамо на "призначення органістом церкви Сент Мадлен Сіте\ Sainte Madeleine en la Cité (Рамо відмовився). 1721 Дандріє отримав пост одного з 4х органістів Chapelle royale, 1733 наслідував своєму дядьку, органісту і священику П'єру Дандріє (1664-1733) у церкві СБартелемі в Іль де Сіте\StBarthelémy en Île de la Cité. Дандріє помер у Парижі, на органі СБартелемі його змінила сестра, Жанна Франсуаза.

Роботи Дандріє, опубліковані за життя:

-Книга тріо-сонат\Livres de sonates en trio (trio sonatas) 1705;

-2 книги сонат для скрипки-соло\2 Livres de sonates à violon seul, 1710 і 1720;

-Інструментальні концерти\Les caractères de la guerre, instrumental concerts 1718, переглянуто в 1733;

-3 малих клавесинних збірки "Юність", 1705, і 3 великих 1724, 1728, 1734.

Ж.Ф.Дандріє у 1718 опублікував академічний трактат про акомпанемент "Принципи супроводу на клавесині\Principes de l'Accompagnement du Clavecin", що сьогодні є джерелом інформації про клавірну практику Бароко, виконавську та педагогічну.

Збірка органних п'єс, опублікована посмертно, містить серед іншого п'єси його дядька П'єра Дандріє: "І книга п'єс для органу", підготовлена незадовго до смерті, надрукована на початку 1739. II том опубліковано за 20 років після смерті, в 1759, ймовірно, за сприяння його сестри: "Різдво, Сини, Пісні святого Жака, Stabat Mater і Куранти ... для органа і клавесину\Noëls, O Filii, Chansons de saint Jacques,

Stabat Mater et Carillons... pour l'orgue et le clavecin – колекція з'явиться новим виданням тому піснеспівів П'єра Дандріє, які його племінник скоротив, переписав і закінчив, щоб надати їм більше балансу і однорідності". Це все зроблено скоріше для особистого користування, ніж для друку. Автор зазначає у вступі, що I книга: "складається з 6 сюїт в різних тональностях, половина мажорні, половина мінорні. Кожний номер починається з оферторія, після якого багато окремих п'єс, і закінчується магіфікатом у головній тональності". Ці твори вписується у велику традицію соборного органу, коли органна музика стає самостійною і декоративною. "Складність написання органних творів полягає в тому, що вони мають бути гідними величності місця, де виконуються, і співають хвалу Богу. Через це я довго не наважувався взятися за роботу. Але врешті-решт, обслуговуючи вітвар, я вирішив взятися якнайретьельніше, скільки в моїх силах".

Клавесинне письмо Дандріє елегантне і просте, дуже близьке до Куперена, але з ефективним використанням контрапункту в стилі німецького Бароко. Строгу традиційну сюїту "à la Фробергер" Дандріє трансформує: багато частин танців замінені на п'єси de Caractère, п'єси з красномовними назвами, поширені у Франції ХУІІІ. Клавесинна творчість Дандріє після Жоффруа і Куперена є найважливішою за якістю і найбільшою за кількістю.

--Brigitte François-Sappey, Jean-François Dandrieu (1682-1738), organiste du roy : contribution à la connaissance de la musique française de clavier, Paris : Picard, 1982 (ISBN 2-7084-0071-1)

--Jean-Patrice Brosse : Le Clavecin des Lumières. Paris, 2004.

--Marc Honegger, Dictionnaire de la musique : Tome 1, Les Hommes et leurs œuvres. A-K, Bordas, 1979, 1232 p. (ISBN 2-0401-0721-5), p. 23.

--Dictionnaire de la musique : sous la direction de Marc Vignal, Larousse, 2011, 1516 p. (ISBN 978-2-0358-6059-0), p. 36.

--Guide de la musique d'orgue : sous la direction de Gilles Cantagrel, Fayard, 2012, 1062 p. (ISBN 978-2-213-67139-0), p. 355.

--Dictionnaire de la musique : sous la direction de Marc Vignal, Larousse, 2011, 1516 p. (ISBN 978-2-0358-6059-0), p. 41.

Видатний органіст, клавесиніст і теоретик **Жан Філіп Рамо** \Jean Philippe Rameau (1683-1764) вважається провідним композитором-клавесиністом поряд з Ф.Купереном і стає домінуючим автором французької опери, замінивши Ж.Б.Люлі. Жан Філіп Рамо народився в Діжоні \Dijon в сім'ї органіста Жана Рамо, сьомий з одинадцяти дітей; знав ноти раніше, ніж навчився читати. Отримав освіту в єзуїтській школі \Jesuit College des Godrans і призначався до юридичної кар'єри, але музика перемогла, і у 18 років батько посилає його до Італії музичну освіту вдосконалювати в Мілані. Але швидко повернувшись додому, Рамо грає на скрипці в оркестрі Монпельє, служить церковним органістом в Діжоні, Авін'йоні, Клермон-Феррані, Ліоні; 1702 він пише кантати "Нетерпіння" і "Медея". Вперше з'явився в столиці 1705, грав у невеликих церквах; опублікував I зошит своїх клавесинних п'єс \Pièces de clavecin (1706), де відчутно вплив його друга Луї Маршана.

Музичний Париж прийняв новачка байдуже, чи не холодно, незважаючи на незліченні і дивовижні красоти, якими сяє і виблискує I книга клавесинних п'єс \Premier livre de pièces de clavecin a moll (де є



знаменита прелюдія без тактової ризику). Твори мають благотворний вплив Маршана, чия гра Рамо захоплювала. Але Рамо їде додому на місце батька "maitre-organiste" собору в Діжоні, потім аналогічний пост у Ліоні. У 1715 – кантати "Aquila et Orithie", "Téthys et L'Impatience".

Тоді ж Рамо необдуманно підписав контракт на 29 років органістом собору Клермонта. Рамо вирішив дослідити основи музичної гармонії вичерпно та надзвичайно оригінально. Критикує традиційну теорію на підставі, що "Древні\Ancients", до яких Рамо включав таких недавніх теоретиків, як Дж.Царліно\Giuseppe Zarlino (1517-1590), про яких пише: "вони засновували правила гармонії на мелодії, замість того, щоб починати з гармонії, яка стоїть на першому місці". Базуючи дослідження на природних обертонових рядах, він дійшов до сучасної системи гармонії, яка є основою більшості підручників гармонії ХХст.! Він надрукував у Парижі свій вражаючий "Трактат про гармонію \Traité de l'harmonie", що приніс йому популярність і прагнення повернутися до столиці. 1722 він знову в Парижі, де 1726 виходить "Нова система теорії музики\Nouveau système de musique théorique". 1724 та 1729 він також опублікував ще дві збірки клавесинних п'єс.

II книга п'єс для клавесина Рамо "П'єси клавесинні з методом механіки пальців\ Pièces de clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts" опублікована 1724, Рамо оселився в Парижі і прославився "Трактатом про гармонію". II Колекція має 2 сюїти: I у традиційній структурі з "характерними п'єсами\pièces de caractère" після головних танців (алеманди, куранти, жиги, без сарабанди); II за прикладом Куперена включає п'єси у формі рондо, а деякі твори будуть пізніше переписані як ліричні п'єси: "Співбесіда муз\ L'Entretien des Muses", "musette en rondeau", знаменитіший "Tambourin" ("Свята Геби\les Fêtes d'Hébé"), "Солонські дурні\ Niais de Sologne" (Dardanus), "Ніжні скарги\ Tendres Plaintes" (Zoroastre).

Сюїта e moll: Allemande, Courante, Gigue en Rondeau I, Gigue en Rondeau II, Le Rappel des Oiseaux, Rigaudon I - Rigaudon II et Double, Musette en rondeau. Tendrement, Tambourin, La Villageoise Rondeau.

Сюїта D dur: Les Tendres Plaintes Rondeau, Les Niais de Sologne - Premier Double des Niais - Deuxième Double des Niais, Les Soupirs Tendrement, La Joyeuse Rondeau, La Follette Rondeau, L'Entretien des Muses, Les Tourbillons Rondeau, Les Cyclopes Rondeau, Le Lardon Menuet, La Boiteuse.

Мі мінорна сюїта включає популярні твори як "Переключка птахів" і "Тамбурін", а ре мажорна – "Солонські дурні", "Вихори", "Циклопи".

II книга клавесинних п'єс має передмову з викладенням знаменитої "Методи пальцевої механіки\ Deuxième livre de pièces pour clavecin, avec Méthode de la Mécanique des doigts", де вперше обґрунтовано науковий підхід до занять на клавирі. Ця невеличка робота надзвичайно стисло і лаконічно написана: "Досконалість гри на клавесині залежить від правильного руху пальців, яким можна оволодіти за допомогою простої механіки, треба лише знати, як її застосовувати. Ця механіка – не що інше, як постійне виховання (exercice) правильних рухів, а здатність здійснювати рухи закладена в кожній людині від природи, як і здатність ходити чи бігати. Часті і розумні вправи – кращий засіб для досягнення досконалого виконання на клавесині. Ця метода є ніби вступом до повної системи "механіки"

пальців на клавесині... Я не хочу обтяжувати пам'ять учнів нескінченними правилами, які однаково марні доти, поки з голови не перейдуть до кінчиків пальців. Все сказане мною з приводу клавесина стосується і органу" [--А.Д. Алексеев. Хрестоматия. К., 1974, с.33; 38-39].

Влада Клермона не відпускала Рамо, історія його звільнення розкриває, як і його власні праці, його тернисту особистість та його наполегливість. На вечірній службі в соборі він продемонстрував своє невдоволення церковною владою, витягнувши найнеприємніші зупинки і додавши найбільшу кількість розбіжностей, щоб "знавці визнали, що тільки Рамо міг грати так неприємно. Але, звільнившись з контракту, він зіграв із "такою делікатністю, блиском та силою гармонії, що пробудив у душах громади всі побажання, які він бажав, загостривши жаль, з яким усі відчували втрату, якої зазнали".

II книга клавесинних п'єс Рамо значно успішніша, ніж перша, і тепер він став модним учителем гри на клавирі в столиці. Незважаючи на популярність теоретика, Рамо було важко знайти посаду органіста в Парижі, але він продовжував писати. Слідом за II з'явився III зошит п'єс для клавесина та кантати "Аквілон і Орісія", "Вірний пастир".

В Парижі Рамо зробив свої перші неспіливі кроки в написанні музики для сцени, коли діжонський письменник, поет і драматург Алекс Пірон \Alexis Piron (1689-1773) попросив його надати музику для популярних комічних п'єс паризьких ярмарків, і у співпраці написані 4 твори, 1723 Рамо вступив на шлях музичного театру. Все в житті давалося йому важко, і цей шлях виявився тернистим. Музика "на випадок" для театрів Ярмарку сформувала його як драматичного автора: показ "Двох індіанців Луїзіани" в ярмарковому театрі 1725 надихнув його на один з найкращих творів "Дикуни \Les Sauvages", пізніше використано в опер-балеті "Галантні Індії \Les Indes galantes" (1735). У 42 роки (1726) він одружився з 19річною співачкою Марі Луїз Манго \Marie Louise Mangot, з сім'ї музикантів Ліону, яка була зайнята в кількох операх і народила чотирьох дітей. У 1727 він у пошуках лібрето не раз звертався до знаменитого А.О. ля Мотта \Antoine Houdar de la Motte (1672-1731), драматурга, лібретиста, члена Французької академії. Один з листів Рамо до лібретиста є класичним викладом його оперно-естетичної теорії. Однак фаворит Королівської опери, надміру розпещений учнями Люлі, не вважав за необхідне навіть відповісти.

У 1732, в рік, коли народився Й.Гайдн, коли Ф.Куперен доживав останні дні, а Вольтер написав "Заїру", – Рамо з'явився в салоні всесильного мецената, генерального відкупника Александра Пуплінієра \Alexandre Le Riche de La Poupelinière, що став на довгі роки великим шанувальником, учнем і покровителем Рамо. З 1731 на 22 роки Рамо диригував приватним оркестром Пуплінієра, що складався з чудових музикантів. Також навчав музики дружину фінансиста. Зрештою сім'я композитора переїхала в міський особняк Ла Пуплінієра і провела літо в його замку Пасі. Ідилічні стосунки між меценатом і музикантом припинилися після того, як Пуплінієр розлучився з дружиною, а Рамо замінив молодий чех Йоганн Стаміц \Johann Wenzel Anton Stamitz (1717-1757), засновник мангеймської школи, скрипаль і диригент; і диригент Ф.Ж. Госсек \François Joseph Gossec (1734-1829).

В салоні Ла Пуплінієра Рамо зустрів видатного поета, філософа і драматурга, вчорашнього в'язня Бастилії – Вольтера\François Marie Arouet Voltaire (1694-1778). Це знайомство перетворилося у співпрацю двох видатних митців. Саме Вольтеру Рамо зобов'язаний своїм становленням найбільшого музичного діяча XVIIIст. Спілкування з Вольтером для Рамо стало визначальним, сприяло формуванню його естетики та драматургії. Речитативний стиль Рамо, вплив якого простягається аж до французької музики сьогодення, створювався саме під впливом Вольтера. Їх проект – музична трагедія "Самсон\Samson" була покинута, тому що опера на релігійну тему Вольтера через критика церкви найімовірніше опиниться під забороною влади.

В будинку Ла Пуплінієра Рамо знайшов і свого І лібретиста, поета, драматурга, абата Пеллегрена\Simon Joseph Pellegrin (1663-1745) для своєї першої і, мабуть, найкращої опери "Іпполіт та Арісія\Hippolyte et Aricie". Вперше її виконали навесні 1733 в будинку Пупліньєра, потім восени в Опері, а 1734 – при дворі. Найвідоміший композитор того часу А.Кампра\André Campra (1660-1744) зауважив принцу Конті: "Ваша високість, в цій опері достатньо музики, щоб зробити їх десять; ця людина затьмарить нас усіх". Для деяких вух насправді було забагато музики. Ті, хто виріс на операх Ж.Б.Люлі, були збентежені складністю оркестровки Рамо, інтенсивністю супроводів мовленнєвих речитативів, багатим і часто дисонантним різноманіттям його гармоній. Однак сам Рамо висловив захоплення своїм попередником у передмові до "Les Indes galantes", в якій він високо оцінив "прекрасну декламацію і красиві повороти фраз у речитативах великого Люлі" і заявив, що намагався наслідувати це, хоч і не як "дешевий копіїст\servile copyist". Майже все в операх Рамо має, принаймні технічно, прецедент у Люлі, але зміст музики, багаті драматичні контрасти, блискучі оркестрові розділи і, передусім, проникливі чуття меланхолії та мляві пастирські зітхання, поставили його на іншу щабель – у чарівний світ Рококо.

На одному з спектаклів "Іпполіта" був Вольтер, який сказав, що Рамо "людина, яка має нещастя знати більше музики, ніж Люлі". Незабаром він перейшов на бік Рамо і написав для нього прекрасне лібрето "Самсона\Samson,", яке заборонили нібито за релігійних міркувань, але насправді через кабалу проти Вольтера (загублена). Але подальша співпраця над двома придворними розвагами зберігається: "Le Temple de la Gloire" і "La Princesse de Navarre", уцільнена і переглянута як "Les Fêtes de Ramire" (1745).

Руссо, д'Аламбер та інші літератори з "Енциклопедії" Дені Дідро, починали як ентузіасти Рамо, але до середини 1750х, вони схилилися до італійської опери, і обернулися проти нього. Рамо цінував італійську музику, але його твори у цьому стилі (увертюра "Les Fêtes de Polymnie" 1745 та "Abaris ou les Boréades" 1764), не несуть індивідуальності.

Зеніт кар'єри Рамо 1748-1754, коли він скинув шедевр "Pygmalion" за 8 днів і мав 6 інших опер, написав "Народження Осіріса\La Naissance d'Osiris". Згодом його слава зменшилася: переважаючий музичний стиль став тим, що прийнято називати "класичним". Публіка віддала перевагу привабливим мелодіям і простим гармоніям перед глибокими емоціями Рамо та насиченими гармоніями пізнього Бароко.

[Алан Кертіс\Alan Curtis (1934-2015), американський клавесиніст, музиколог, диригент барокових опер, 1977 заснував оркестр Il complesso barocco. Почесний професор музики Університету Берклі. Дисертація про клавішну музику Свілінка].

Рамо писав для паризьких театрів, складав духовну і світську музику. Прем'єра опери "Іполіт і Арісія\Ippolito ed Aricia" 1.X.1733 в Королівській Академії музики була визнана найвидатнішим оперним явищем Франції після смерті Люлі, але глядачі розділились з приводу того, це добре чи погано. Композитор А.Кампра\André Campra (1660-1744) був приголомшений оригінальністю і багатством винаходу; інші знайшли гармонічні нововведення дисонансом, а роботу – нападом на традиції. Два табори, так звані Lullyistes і Rameaupeurs, воювали десятиліттями. В операх Рамо існує тонка рівновага між частинами: мелодичний речитатив, з одного боку і арії, ближчі до аріозо – з іншого, поряд віртуозні "ariettes" в італійському стилі. Ця форма безперервного потоку музики є прототипом Вагнера більше, ніж реформа Глюка.

1745 Рамо став придворним композитором. В галузі балетної музики Рамо неперевершений. Його біограф, музиколог К.Гердстон\Cuthbert Morton Girdlestone (1895-1975) каже: "Величезна перевага того, що належить Рамо в хореографії, ще потребує визнання". Німецький диригент, викладач Вальтергаузен\Hermann Wolfgang Freiherr von Walthershausen (1882-1954) також стверджує: "Рамо є найбільшим композитором балету всіх часів. Геній його проявляється, з одного боку, в досконалому художньому проникненні у танцювальні форми, з іншого, – в збереженні постійного контакту з вимогами балетної сцени, які перешкоджали відчуженню між експресією тіла і духом абсолютної музики". Стихією Рамо був танець, куди він, зберігаючи риси галантності, вніс темперамент, гостроту, фольклорні ритмоінтонації ярмарків. Вони терпко, зухвало і гостро звучали в клавесинних п'єсах, звідти увійшли у театр в оркестровому вбранні.

Клавесинні п'єси Рамо розігрували всі віртуози Європи, найзнатніші сім'ї французької аристократії змагалися між собою за право навчати у нього своїх дітей. Це була блискуча кар'єра. Значна галузь творчості Рамо – клавесинна музика, він сам був видатним виконавцем-імпровізатором. У 1706, 1724 і бл.1728 були видані твори для клавесина, в яких танцювальні п'єси (алеманда, куранта, менует, сарабанда, жига) чергувалися з характерними, що мали виразні назви: "Ніжні скарги", "Бесіда муз", "Дикуні", "Вихори" etc. Крапці п'єси високо натхненні "Перегукування птахів", "Селянка"; схвильовано палкі "Циганка", "Принцеса"; тонкі у поєднанні гумору і меланхолії "Курка", "Хромуша". Шедевром Рамо є Гавот з варіаціями, в якому вишукана танцювальна тема поступово набуває розмаху. У цій п'єсі відбився духовний рух епохи: від витонченої поезії галантних святкувань картин Ватто – до революційного класицизму Давіда. Некваплива тема гавоту викладена акордовою мелодією з необхідними прикрасами, та вже з початкових варіацій починає розроблятися, задіює практично всі види техніки (гами, арпеджіо, репетиції, скачки), ускладнюючи віртуозну фактуру від варіації до варіації, проводячи мелодичну лінію поперемінно в правій і лівій руці, а на кульмінації – в обох, захоплюючи весь діапазон клавіатури, приводить до апофеозу неперевершеної фінальної варіації, що створює ефект наскрізного

розвитку. Імовірно, саме через ці властивості "Гавот з варіаціями" завжди входив і досі входить у концертні програми піаністів світу.

Рамо є автором трьох збірок п'єс для клавесина (1706, 1724, 1727) і п'яти концертів для клавесина, скрипки і віоли да гамба (вид. 1741). Збірки містять сюїти і яскраві характеристичні п'єси. Серед них найбільш відомі "Тамбурін\Tambourin", "Курка\La poule", "Дофіна\La Dauphine", "Молоточки\Les petits marteaux", "Перегукування птахів\Le Rappel des oiseaux". Ці п'єси – творча лабораторія композитора, місце проведення експериментів в галузі гармонії, ритму, фактури. П'єси "Дикуни\Les sauvages" і "Циклопи\Cyclopes" надзвичайно винахідливі у розгортанні тонального плану; "Енгармоніка\L'Enharmonique" один з перших зразків енгармонічної модуляції в історії музики (!). Всупереч камерним традиціям п'єсам властивий великий штрих, не схильний до тонкого виписування деталей, їх відрізняє характеристичність і навіть театральність (Курка, Дикуни, Циклопи). Крім сольних п'єс у Рамо є 11 концертів для клавесина у супроводі камерних ансамблів.

Рамо створив новий оперний стиль, шедевром якого стали ліричні трагедії "Іпполіт і Арісія" 1733, "Кастор і Поллукс" 1737, "Зороастро\Zoroastre" 1749. Вершиною сценічної творчості Рамо визнана опера-балет "Галантні Індії\Les Indes galantes", прем'єра у Паризькій Опері 1735, балетмейстер М.Блонді\Michel Blondy (1675–1739). Вистава йде на сцені понині і користується успіхом у виконавців і публіки.

Своїм сучасникам Рамо став відомий спочатку як теоретик, потім як виконавець і нарешті як композитор. В естетиці він захищав теорію мистецтва у наслідуванні природі. Вивчаючи гармонію, виходив з розуміння звукових відчуттів: натуральний звукоряд – явище фізичного світу. Він вимагав від музиканта осмислення практичного досвіду, пропускати емпірику через інтелект; теоретично обґрунтував терцову будову, обернення акордів, поняття гармонічного центру – тоніки, домінантової і субдомінантової функцій.

1732 Рамо спробував свої сили в престижному жанрі Tragédie en musique, побачивши "Montéclair Jephthé". У той же час Рамо ввів новий стиль легкого жанру опери-балету в дуже успішній "Галантній Індії\Les Indes galantes". Ще дві музичні трагедії "Кастор і Поллукс\Castor et Pollux" (1737) і "Дардан\Dardanus" (1739) та опера-балет "Свята Геби\Les fêtes d'Hébé" (1739) найшанованіші твори Рамо. А 1745 став в його кар'єрі переламним: отримав замовлення двору для святкування перемоги при Фонтенуа і шлюбу Дофіна та інфанти Марії Терезії. Рамо створив: комічну "Platée", у співпраці з Вольтером оперу-балет "Храм Слави\Le temple de la gloire" і комедію-балет "La Princesse de Navarre". Вони отримали офіційне визнання, а Рамо – звання "Композитора Кабінету короля\Compositeur du Cabinet du Roi" та істотну пенсію.

Тоді ж почалася гірка ворожнеча між Рамо і Ж.Ж. Руссо. Хоча сьогодні Руссо відомий як мислитель, він мав амбіції композитора: написав оперу "Галантні музи\Les muses galantes", в стилі "Les Indes galantes", але Рамо не відгукнувся на цю музичну данину. В кінці 1745 Вольтер і Рамо, зайняті на інших роботах, ігнорували замовлення Руссо перетворити на нову оперу "Принцесу Наварську" з прив'язкою речитативів – на "Les fêtes de Ramire". Руссо стверджував потім, що в

нього вкрали слова і музику опери, хоча музикознавці не змогли там визначити майже нічого як працю Руссо. Тим не менш, озлоблений Руссо годував свою образу на Рамо решту життя.

Руссо також був одним з головних учасників другої великої сварки, яка вибухнула на роботу Рамо "Чвари Блазнів\La Querelle des Bouffons" 1752-54, що протистояла як французька tragédie an musique проти італійської опери-буффа. Рамо звинуватили в застарілості: його музика дуже складна у порівнянні з природною простотою "Служниці-пані\La serva padrona" Перголезі. 1750х Рамо розкритикував помилки музичних статей Руссо в Енциклопедії, що призвело до суперечки з провідними видавцями Дідро і Даламбером. В результаті Рамо став характером діалогу Дідро "Племінник Рамо\Le neveu de Rameau".

Рамо продовжував свою діяльність теоретика і композитора до смерті. Він жив з дружиною і двома дітьми у своїй великій оселі на вул. Бон Анфан\Rue des Bons Enfants. Кожного дня, замислившись, гуляв у довколишні сади Пале Рояля і Тюїльрі. Іноді зустрічався з молодим літератором М.П.Г.Шабаноном\Michel Paul Guy de Chabanon (1730-1792), скрипалем, теоретиком музики та літератури (буде обраний в Académie française), який записав розчаровані зауваження Рамо: "День за днем я здобував більш гарний смак, але більше не маю ніякого генія"; "Уяви носяться в моїй старій голові: це не мудро в такому віці, бажаючи практикувати мистецтво, не маю нічого, крім уяви". [--Michel Paul Guy de Chabanon, Éloge de M. Rameau, Paris, 1764].

Рамо жив у достатку до 1750х, після цього його продуктивність згасає через погане здоров'я, хоча він ще написав комедію-балет "Les Paladins" 1760. Остання його tragédie an musique "Les Boréades" (1763) жодного разу не поставлена, поки в кінці ХХст. була представлена нарешті опера у правильному вигляді для постановки. Незадовго до смерті, 1764, король зводить його у лицарі ордена Сен Мішель\Chevalier de l'Ordre de Saint Miche з гербом. Рамо помер від лихоманки, похований у церкві СЄвстафія Парижа\L'église Saint Eustache à Paris.

Після смерті оперну спадщину Рамо затьмарила слава К.В. Глюка, реформатора оперної сцени. У ХІХст. Рамо забули і не виконували (хоча його уважно вивчали Е.Берліоз і Р.Вагнер). Лише в кінці ХІХст. значення Рамо починає зростати, і сьогодні він визнаний найбільшим французьким композитором, найвизначнішою фігурою музики ХVІІІ.

Поль Дюка\Paul Dukas у 1903 склав Варіації, інтерлюдію і фінал \Variations, interlude et finale на тему Рамо для французьким піаніста Едуара Ріслера\Édouard Risler (1873-1929).

На честь Рамо названий кратер на Меркурії.

Хоча деталі біографії Рамо невизначені і фрагментарні, його особисте і сімейне життя повністю неясне. Його приваблива і граціозна музика повністю суперечить іміджу людини, яку ми знаємо з описання Дідро, несправедливо карикатурного, в сатирі "Племінник Рамо\Le neveu de Rameau". Протягом усього життя, музика була для Рамо знищуючою пристрасстю, що займала всі думки. Музиколог і романіст Ф.Боссан\Philippe Beaussant (1930-2016), знавець музики Бароко, член l'Académie française, засновник Центру барокової музики Версалю \Centre de musique baroque de Versailles [Philippe Beaussant, Rameau de A à

Z, Paris, Fayard, 1983 (ISBN 2-213-01277-6)] називає його маніяком. А. Пірон\Alexis Piron каже, що "його серце і душа були в його клавесині: коли він закрив кришку, там нікого не було вдома" [--Auguste Jal, Dictionnaire critique de biographie et d'histoire, Paris, Henri Plon, 1872, p. 1036.].

Фізично Рамо був високим і виключно тонким, як можна бачити за ескізами знаменитого портрета Луї К.Кармонтеля\Louis Carrogis Carmontelle (1717-1806). Він мав гучний голос, його мову було важко зрозуміти, як і його почерк. Він був потайним, скритним, самотнім, дратівливим, пишався своїми досягненнями більше як теоретик, ніж як композитор, був різким з тими, хто суперечив, швидко гнівався. Важко уявити його серед провідних умів (мав багато спільного з Вольтером), але музика була його сенсом і його життям.

Музика Рамо характеризується винятковими технічними знаннями автора, який хотів бути відомим перш за все як теоретик. Але це не тільки гра розуму, сам Рамо заявляв: "Я прагну приховати мистецтво з мистецтвом". Парадокс його музики в тому, що вона нова і використовує невідомі раніше методи, але в рамках старомодних форм. Рамо був революційним для Lullyistes, порушуючи комплекси гармонії музики Люлі, і реакційним для "філософів", які звертали увагу лише на "зміст", і не слухали чи не могли слухати сам звук, яким чином зроблено. Рамо отримав від сучасників нерозуміння, що зупинило такі сміливі експерименти як Тріо Парк\Parques з "Hippolyte et Aricie", яке він був змушений видалити після кількох виступів, тому що співаки або не могли, або не бажали правильно його виконати.

Музичні твори Рамо можна розділити на 4 групи, які відрізняються за важливістю: кантати; пісні для великого хору; п'єси для клавесина соло або клавесина з інструментами; твори для сцени. Як більшість сучасників, Рамо повторно застосовував найуспішніші мелодії, але з ретельною адаптацією, а не просто транскрипції. Однак, не були знайдені запозичення з інших авторів, хоча ранні роботи мають вплив іншої музики. Переробки Рамо власного матеріалу численні: в "Les Fêtes d'Hébé" знаходимо з "L'Entretien des Muses" в "Musette" і "Tambourin" з II книги клавесинних п'єс, а також арії з кантати "Вірний пастух\Le Berger Fidèle".

Рамо 26 років був професійним релігійним органістом, але духовної музики написав виключно мало, органні п'єси не збереглися. Мабуть, це не було його улюбленою справою, а скоріше, засобом заробити гроші. Однак духовні роботи Рамо – чудові фахові твори. Тільки 4 піснеспіви впевнено віднесені до Рамо: Deus noster refugium, In convertendo, Quam dilecta, Laboravi. Кантата – успішний жанр поч. ХУІІІст. Французька кантата (не італійська, не німецька!!) в 1706 була "винайдена" поетом Ж.Б. Руссо\Jean Baptiste Rousseau (1671-1741) і підхоплена відомими авторами М.П.Монтеклером\Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737), А.Кампра\André Campra (1660-1744) та Л.Н. Клерамбо\Louis Nicolas Clérambault (1676-1749). Кантати стали першою спробою Рамо у драматичній музиці. Скромні сили, необхідні кантаті, означали, що жанр був у межах досяжності автора. Музикознавці можуть лише здогадуватися про дати написання шести збережених кантат Рамо, імена лібретистів невідомі.

Поряд з Ф.Купереном Рамо є одним з найвидатніших майстрів французької клавесинної школи. Вони обидва зробили рішучий розрив зі стилістикою першого покоління клавесиністів, які обмежували свої композиції відносно нерухомою формою класичної сюїти, що досягла апогею на поч. ХУІІІст. у послідовних колекціях п'єс Луї Маршана \Louis Marchand, Гаспара Ле Ру \Gaspard Le Roux, Жан Франсуа Дандріє \Jean François Dandrieu, Луї Нікола Клерамбо \Louis Nicolas Clérambault, Елізабет Жак де ла Герр \Elisabeth Jacquet de la Guerre, Шарля Дьєпара \Charles Dieupart, Нікола Сіре \Nicolas Siret.

Рамо і Куперен писали у різних стилях. Вони, здається, не знали один одного: Куперен офіційний придворний музикант, а Рамо безвісний, слава прийде до нього після смерті Куперена. Рамо свою І книгу п'єс для клавесина опублікував 1706, а Куперен (на 15 років старший) свої перші "ordres" аж у 1713. Порівняно з клавірним письмом Куперена, прозваного за свою майстерність "grand \великим", стиль Рамо – значніший, театральний і фресковий. Поступаючись іноді Куперену в філігранній витонченості деталей і крихкій мінливості настроїв, Рамо досягає не меншої натхненності ("Перегук птахів", "Селянка"), схвильованого запалу ("Циганка", "Принцеса"), поєднання тонкого гумору і меланхолії ("Курка", "Хромуша"). Рамо включає твори в традиції французької сюїти: імітаційна ("Le rappel des oiseaux", "La roule"), характерна ("Les tendres plaintes", "L'entretien des Muses"), віртуозна а la Скарлатті ("Les tourbillons", "Les trois mains"); експерименти теоретика і новатора ("L'Enharmonique", "Les Cyclopes") мали помітний вплив на Дакена, Руйара, Жака Дюфлі. У сюїтах п'єси групуються традиційно – за тональностями. Три клавесинні збірки Рамо з'явилися 1706, 1724 і 1726\27, відповідно. Згодом він написав лише одну п'єсу для клавесина: "La Dauphine" (1747). Інші роботи ("Les Petits marteaux") були з сумнівом віднесені до нього.

У 1740-44 він написав Pièces de clavecin en concert – концерт (1741), що музикознавці вважають вершиною французької барокової камерної музики ! Прийняту формулу раніше успішно застосував скрипаль і композитор Мондонвіль \Jean Joseph de Mondonville (1711-1772). Ці п'єси відрізняються від тріо-сонат тим, що клавесин є не просто basso continuo супроводу мелодій інших інструментів (скрипка, флейта, альт), а має рівну з ними участь у "концерті". Рамо стверджував, що ці п'єси задовольняють і клавесиніста-соло, хоча це твердження не дуже переконливе: автор взяв на себе труд записати лише п'ять з них сам, – тих, де відсутні інші інструменти.

З 1733 Рамо присвятив себе майже виключно опері. На строго музичному рівні французька опера Бароко різноманітніша і багатша, ніж італійська, особливо в хорах, танцях і в музичній течії, що виникає з відносин між аріями і речитативами. Інша різниця: в італійській опері головні ролі – у жіночого сопрано і кастратів, французька не використовує кастратів. Італійська опера за часи Рамо (опера-серія \opera seria, опера-буффа \opera buffa) була розділена на розділи (арії da capo \da capo arias, дуети \duets, тріо \trios і т.д.) і розмовні секції, які говорять або майже говорять (recitativo secco !). Коли дія йшла, аудиторія чекала наступної арії; текст підпорядкований музиці майже



повністю, а головна мета – віртуозність співаків. Нічого подібного немає у французькій опері; у Люллі тексти лишаються зрозумілими, вокаліз резервований для спеціальних слів: *gloire* ("слава") або *victoire* ("перемога"). Більш-менш тонка рівновага існує між музичними частинами: мелодичний речитатив, з одного боку, і арії, які ближчі до аріозо, з іншого, поряд з віртуозними "ariettes" в італійському стилі. Ця форма безперервного потоку музики служить прототипом музичної драми Вагнера більше, ніж "реформа" опери Глюка (!).

Суттєві компоненти опер Рамо: 1) п'єси "чистої" музики – увертюри, *ritornelli*, фінальні сцени. На відміну від увертюр Люллі увертюри Рамо різноманітні, він – симфоніст і пише унікальні епізоди: увертюра "Zais" зображує хаос перед створенням Всесвіту; Пігмаліон з молотком передбачає знищення статуї; "зображення" землетрусів і штормів; заключні *chaconnes* "Галантної Індії" або "Дардана";

2) танцювальна інтермедія, обов'язкові навіть у трагедії *tragédie en musique* з неперевершеними ритмами, мелодії у пластиці хореографії, визнаної танцівниками. "Уроки" композитора, заклопотаного теоретичною роботою, десятками нанизував *gavottes*, *minuets*, *rigaudons*, *passépieds*, *tambourins*, *musettes*, *loures*;

3) хорова музика: музикознавець падре Мартіні листувався з Рамо і підтвердив, що "французи чудово пишуть хори, – саме Рамо чудовий майстер гармонії знав, як складати розкішні хори (монодійні *monodic* і поліфонічні *polyphonic*) чергуючи сольні пасажі для виразу почуттів";

4) арії рідші, ніж в італійській опері, однак, яскраві. У "Platée" поетична арія *La Folie* характеризує Безумства: "Навчасмо найбільш блискучим концертам Мовами Аполлона *Formons les plus brillants concerts Aux lagueurs d'Apollon*";

5) речитативи Рамо ближчі до аріозо, ніж речитативи Сессо, де він у французькому варіанті застосовує знання і володіння гармонією для вираження почуттів своїх героїв.

На початку оперної кар'єри (1733-39) Рамо написав свої великі шедеври для Королівської музичної Академії *Academie royale de musique*: 3 музичні трагедії і 2 балети. 1744 він вже офіційно придворний музикант, передусім, пише для розваги велику кількість танцювальної музики, підкреслюючи чуттєву атмосферу пасторальної ідилії. В останні роки Рамо повернувся до оновленої версії раннього стилю Паладинів *Les Paladins* і *Les Boréades*. Його "Zoroastre" вперше виконана 1749. Ця опера стоїть особно: "пристрасті ненависті і ревності профанів позначаються більш інтенсивно [ніж в інших його роботах] і з сильним почуттям реальності"(!)

На відміну від Люллі, який співпрацював з Філіпом Кіно *Quinault* майже завжди, Рамо рідко працював з одним лібретистом двічі: злий і вимогливий він не вмів підтримувати партнерські стосунки, за винятком Л.Каюзака *Louis de Cahusac* (1706-1759), що співпрацював з ним у кількох: "Les fêtes de l'Hymen" і "de l'Amour", "Zais", "Naïs", "Zoroastre", "La naissance d'Osiris", "Anacréon". Йому приписують і лібрето останньої "Les Boréades" (1763). Рамо створив бл.40 сценічних творів. Якість лібрето в них нерідко була низька, і композитор жартома говорив: "Дайте мені „Голландську газету“, і я покладу її на музику".

Багато фахівців пошкодували, що співпраця Рамо з ла Моттом \Houdar de la Motte не відбулася, і що проект "Samson" з Вольтером ні до чого не привів. Рамо знайомився з своїми лібретистами в салоні Пуплінієра, Товаристві Каво \Société du Caveau, в будинку графа Ліврі \de Livry, місцях зустрічі провідних діячів культури. Жоден з його лібретистів не написав текст на художньому рівні музики Рамо ! "Інтрига" була часто надмірно складною і непереконаливою – стандарт жанру, мабуть, частина його чарівності. Віршування посереднє, і Рамо часто доводилося модифікувати лібрето і переписувати музику після прем'єри через критику. Саме тому є дві версії "Castor et Pollux" (1737 і 1754) і три "Dardanus" (1739, 1744, 1760).

Наприкінці життя музика Рамо потрапила під атаку французьких теоретиків, які схвалювали італійські моделі. Однак, автори, які працюють в італійській традиції частіше дивляться в бік Рамо як на засіб реформування провідного оперного жанру – опери-серія. Томмазо Третта \Tommaso Michele Francesco Saverio Traetta (1727-79), робить переклади-обробки лібрето 2х опер Рамо, демонструючи вплив французького композитора, Третта порадив графу Альгаротті \ Count Francesco Algarotti (1712-64), провідному прихильнику реформ, який мав вплив на К.В.Глюка. Три італійські опери-реформи Глюка 1760 "Орфей і Еврідіка \Orfeo ed Euridice", "Альцеста \Alceste", "Паріс і Єлена \Paride ed Elena" показують знання творів Рамо. Багато з реформ, з передмови "Альцести" Глюка, вже присутні у творах Рамо: супровід у речитативах, потрібна міра увертюри. Коли Глюк прибув у Париж 1774 для 6 французьких опер, він ніби продовжує традиції Рамо. Однак, популярність Глюка пережила французьку революцію, а Рамо цього не зробив: вже до кінця ХУІІІст. його опери зникли з репертуару.

Для більшості у ХІХст. музика Рамо відома тільки репутацією. Ектор Берліоз вивчав "Кастор і Поллукса", захоплювався арією "Tristes apprêts", але "в той час як сучасний слухач легко сприймає мову музики Берліоза, він сам був більш свідомим зазору, який відділяв їх." Французьке приниження у франко-пруській війні призвело до змін долі Рамо. Як писав біограф Рамо Ж.Маліньйон \Jean Malignon "...німецька перемога над Францією 1870-71 дала привід викопуванню великих героїв французького минулого. Рамо, як і багато інших, був кинутий супротивникам, щоб підтримати мужність і віру в національну долі Франції". 1894 композитор Венсан д'Енді \Vincent d'Indy заснував Schola Cantorum для сприяння розвитку національної французької музики: товариство поставило кілька п'єс Рамо. Серед глядачів був Клод Дебюссі, який особливо плакав "Кастор і Поллукса", відроджених 1903: "...докладне порівняння дозволяє стверджувати, що Глюк міг на французькій сцені замінити Рамо тільки через асиміляцію прекрасних творів останнього, зробивши власні". Каміль Сен-Санс (редагував і публікував п'єси Рамо) і Поль Дюка \Paul Dukas – два музиканти, які дали практичний поштовх музиці Рамо, але інтерес до Рамо знову заглух і потребував зусиль для відродження. Опери Рамо виконали диригенти: Джон Еліот Гардінер \John Eliot Gardiner, Вільям Крісті \William Christie і Марк Мінковський \Marc Minkowski.

В своєму "Трактаті про гармонію" (1722) Рамо ініціював революцію музичної теорії, відкривши "фундаментальний закон" або, як він сам казав, "основний бас" всієї музики. Його методологія включає математику, аналіз, дидактику і коментарі, які призначені науково висвітлити принципи музики та її структуру. Він спробував вивести універсальні гармонічні закони з природних причин. Попередні трактати з гармонії були суто практичними, а Рамо додав філософський вимір і тому швидко зайняв у Франції становище "Ісаака Ньютона Музики." Його слава згодом поширилася Європою, а трактат став остаточно авторитетом в теорії музики, утворюючи базисну основу навчання в професійній музиці, яка зберігається донині.

Теоретичні трактати Ж.Ф. Рамо:

-Трактат про гармонію – "Трактат з гармонії від природних начал \ *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*", 1722;

-П'єси для клавесина з Методом пальцевої механіки, в якій зазначені засоби досягнення досконалості гри на інструменті \ *Pièces de clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts*, 1724;

-Нова система музичної теорії \ *Nouveau système de musique théorique*, 1726;

-Дисертація про способи акомпанементу на клавесині або органі \ *Dissertation sur les différents méthodes d'accompagnement pour le clavecin, ou pour l'orgue*, 1732;

-Походження гармонії, або Трактат про музику теоретичну і практичну \ *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, 1737;

-Доповідь про запропоновані засади Системи музики теоретичної і практичної п.Рамо \ *Mémoire où l'on expose les fondemens du Système de musique théorique et pratique de M.Rameau*, 1749;

-Демонстрація принципу гармонії \ *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750;

-Нові думки п.Рамо з демонстрації принципу гармонії \ *Nouvelles réflexions de M.Rameau sur sa 'Démonstration du principe de l'harmonie'*, 1752;

-Спостереження за нашим інстинктом до музики \ *Observations sur notre instinct pour la musique*, 1754;

-Помилки в музичних статтях Енциклопедії \ *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, 1755;

-Продовження помилок про музику в Енциклопедії \ *Suite des erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, 1756;

-Відповіді п.Рамо пп.авторам Енциклопедії на їх останнє попередження \ *Reponse de M. Rameau à MM. les editeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier Avertissement*, 1757;

-Нові роздуми про звуковий принцип \ *Nouvelles réflexions sur le principe sonore*, 1758-9;

-Закони практичної музики \ *Code de musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la musique...avec des nouvelles réflexions sur le principe sonore (Paris, 1760)*. [Код практичної музики, або Методи вивчати музику...з новими думками на звуковому принципі, 1760].

=Rameau J. Ph. Complete Theoretical Writings, edited by Erwin R. Jacobi in 6 volumes // American Institute of Musicology. Miscellanea 3/1-6. [s.l.], 2000, 1967, 1968, 1969, 1969, 1972 (факсиміле всіх музичних трактатів Рамо з науковою передмовою редактора).

--Холопов Ю. Н. Творец новой науки о гармонии — Жан-Филипп Рамо // Холопов Ю. Н. [и др. авторы.] Музыкально-теоретические системы. М., 2006. С. 181-191.

--Lester, Joel. Compositional theory in the eighteenth century. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1992.

--Lester J. Rameau and musical thought in the Enlightenment // The Cambridge history of Western music theory, ed. by Thomas Christensen. Cambridge, Mass., 2002, pp. 753-778.

-Hayes, Deborah. Rameau's theory of harmonic generation: an annotated translation and commentary of *Génération harmonique* by J.Ph. Rameau. Ph. D. diss. Stanford University, 1968 (англ. переклад «Походження гармонії»; мікрофільм дисертації в Ann Arbor, 1974).

-Rameau J. Ph.. Treatise on harmony, transl. and ed. by Philip Gosset. New York: Dover, 1971 (англ. переклад «Трактата про гармонію»).

-Hayes, Deborah. Dissertation on the different methods of accompaniment by Jean-Philippe Rameau. Ann Arbor (Michigan), 1974 (англ. переклад трактата «Міркування про різні способи акомпанементу»; мікрофільм).

-Briscoe, Roger Lee. Rameau's *Démonstration du principe de l'harmonie* and *Nouvelles réflexions de M Rameau sur sa démonstration du principe de l'harmonie*. Ph.D. diss., Indiana University, 1975 (англ. переклад трактатів «Демонстрація основ гармонії» и «Нові думки пана Рамо з приводу демонстрації основ гармонії»).

-Chandler B.G. Rameau's *Nouveau système de musique théorique*: an annotated translation with commentary. Ph.D. diss., Indiana University, 1975 (англ. переклад трактата «Нова система теоретичної музики»).

-Lippman E. Musical aesthetics: a historical reader. Vol. 1: From Antiquity to the eighteenth century. New York, 1986, pp. 339-359 (англ. пер. трактата «Спостереження за нашою схильністю ...»).

Органіст-віртуоз **Гійом Антуан Кальв'єр** \Guillaume Antoine Calvière (?1695-1755) був органістом собору Нотр Дам \Notre Dame de Paris. Він народився в Парижі бл. 1695 в сім'ї Рудольфа Кальв'єра і Жанни Бунден \Bouandin. Був учнем Ф.І. Лафонтена \Philippe Isoré de La Fontaine, органіста Сен Дені \Saint Denis. Кальв'єр, обдарований змалку, вперше грав у концерті 11 років. Молодша сестра Сесіль Луїз також органістка. Кальв'єр 1722 став органістом у СЖермен де Пре \Saint Germain des Prés, а 1730 обіграв М.Корнеля \Maderic Corneille на органіста Notre Dame de Paris і став національною знаменитістю: "Mercure" опублікувала хвалебні вірші на його честь і було за що !

Він обіймав престижні посади органістів: Notre Dame de Paris 1730-1755, Королівської капели \Royal Chapel з 1738, Св.Капели \Sainte Chapelle після П'єра Февріє з 1739; церкви Сент Маргеріт \Sainte Marguerite. За 6 місяців в 1754 він підготував Ж.Б.Нотра \Jean Baptiste Nôtre на посаду органіста Тульського Собору \Toul Cathedral, яку той займав більше півстоліття. Кальв'єр був шанувальником Ф.Куперена, захоплювався його музикою. Сам написав рукопис органної книги, що збереглася до наших днів.

Роботи Кальв'єра: співи і твори для органу, його *Te Deum* імітував звуки вітру й грому. Але майже нічого не зберіглося, крім короткого фрагмента в бібліотеці консерваторії Брюсселя. Після смерті вдова надала рукописи Л.К.Дакену, наступнику його у Notre Dame, для редагування, з гарантією публікації. Дакен, його друг, колега і

суперник, забув це зробити. Однак, без упередження – Дакен не опублікував і багато власних робіт.

--Weber, Edith; Guillot, Pierre; Jambou, Louis, 1997. Histoire, humanisme et hymnologie: mélanges offerts au professeur. Edith Weber. Presses Paris Sorbonne. p. 89. ISBN 978-2-84050-065-0. Retrieved 2012-11-25.

--McManners, John. 1999. Church and Society in 18th Century France: The Clerical Establishment and Its Social Ramifications. Oxford University Press. p. 461. ISBN 978-0-19-827003-4. Retrieved 2012-11-25.

--Weber, Guillot & Jambou 1997, p. 89.

--Johnson, James H. (1996-10-01). Listening in Paris: A Cultural History. University of California Press. p. 308. ISBN 978-0-520-20648-9. Retrieved 2012-11-25.

--Cantagrel, Gilles, et alii, Guide de la Musique d'Orgue, Paris, Fayard, 2012.

--Choron, Alexandre-Étienne et F.-J.-M. Fayolle. Dictionnaire historique des musiciens, Paris, Valade, 1811, et Chimot, 1817, p. 113.

Органіст, клавесиніст **Луї Клод Дакен**\Louis Claude Daquin, D'Aquino, d'Acquin (1694-1772) народився в Парижі в сім'ї вихідців з Італії, де його пра-пра-дідусь взяв ім'я D'Aquino після прийняття католицизму у місті Акіно. Батьки Луї Клода: художник Клод Дакен і Анн Tiersant, онучата небога Франсуа Рабле. Один з прадідусів був професор івриту в Колеж де Франс\Collège de France, а інший – лікарем Людовика XIV. Дакен ріс вундеркіндом: у 6 років грав на клавесині перед королем. Хрещена мати його – видатна клавесиністка Елізабет Жаке де ля Герр\Élisabeth Claude Jacquet de La Guerre (1665-1729). Навчався Дакен у Л.Маршана (клавір) і Н.Берньє\Nicolas Bernier (композиція). У 12 років Дакен став органістом Сент Шапель\Sainte Chapelle, у 13 – органістом монастиря САНтуан\Le Petit Saint Antoine. 1722 Дакен одружився з Деніз Терез Кіро\Quirot і 1727 отримав пост органіста церкви СПоль\Saint Paul у Парижі в конкурсі, перегравши свого суперника Ж.Ф.Рамо. З 1739 він – органіст Королівської капели\Chapelle Royale, змінив Ж.Ф. Дандріє\Jean François Dandrieu, з 1755 один з 4х органістів Notre Dame de Paris, замість померлого Кальв'єра. Він також багато грав на органі у палаці Тюільрі на "французьких концертах". У 1770 Дакен продав свою посаду у Chapelle Royale Арману Луї Куперену\Armand Louis Couperin (1727-89).

Віртуоз і блискучий імпровізатор Дакен мав репутацію приголомшливого, вражаючого, неймовірного виконавця, відомого "акуратністю, непохитною точністю, рівністю органної і клавесинної гри, якою захоплювались за ніжний шарм"; його виступи в концертах збирали натовпи спраглих почути його.

Дакен писав для клавесина ("Зозуля\Le coucou" 1735 існує в репертуарі сучасних піаністів), різдвяні пісні для органу і клавесина, кантати etc. Твори Дакена написані переважно в стилі рококо, їм притаманні витонченість, галантність, сентиментальність, жанрова зображальність і ліричний психологізм класиків XVIIIст. Серед технічних інновацій – його клавірні каденції містять потрійні трелі (!).

У 1735 Дакен видає "Першу Книгу клавесинних п'єс\Premier Livre de Pièces de Clavecin" (4 сюїти), що поєднує танцювальні мелодії великої традиції Куперена "характерних п'єс\pièces de caractère", програмних ("Насолоди полювання"), імітаційних ("Зозуля", "Вітри в гніві"), які містять чималі труднощі виконання, що йдуть від стилістики Рамо.

Спадщина Дакена включає: 4 сюїти для клавесина (1757); збірки "Різдва для органу/клавесина" (обробки колядок, деякі імпровізації); кантата; "air à boire\застільні пісні"; рукописи: 2 меси, Miserere, Te Deum, "Уроки Темряви\Leçons de Ténèbres". Найвідоміші: "Зозуля\Le coucou" (сюїта III Книги п'ес\ Pièces de clavecin, Troisième Livre), "Швейцарське Різдво\Noël Suisse" (№XII Нової Книги\ Nouveau livre). Дискографія: =Луї Клод Дакен, ПЗТ для органа. Марина Чебуркіна. Великі Органи Королевської часовні Версаля. Париж, 2004. 13 EAN: 3760075340049. = Орган Франції. Дискографія Алена Cartayrade.

--Burrows, John, ed. (2005). "Louis-Claude Daquin". Classical Music. New York: DK Publishing. ISBN 0756609585.

--Daquin, Louis-Claude (c.1757). Nouveau Livre de Noël pour l'orgue et le clavecin. 1st ed. Paris: Labassée. Retrieved December 19, 2014. (first half only)

--Duval, Jean-Claude (2012). "Paroles des Noël de Louis-Claude Daquin" (PDF). Retrieved November 20, 2014.

--Rusquet Michel, Louis Claude Daquin. Dans "Trois siècles de musique instrumentale", musicologie.org 2013.

--Montagnier Jean-Paul, La vie et l'oeuvre de Louis-Claude Daquin. Lyon 1992. Sadie, Stanley, ed. (1980). "Louis-Claude Daquin". The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan. ISBN 1561591742.

--Sendrey, Alfred (1970). The Music of the Jews in the Diaspora. New York: Thomas Yoseloff. ISBN 0498066479.

--Peumery, Jean-Jacques (1996). "The disgrace of Antoine Daquin, first physician of Louis XIV". Vesalius. 2 (2): 79–85. PMID 11618769.

Композитор, органіст і клавесиніст **П'єр Февріє**\Pierre Février (1696-1760) народився в Аббевілі\Abbeville в родині органіста, 1720 приїхав до Парижа, служив титульним органістом 2х церков на вулиці Сент Оноре: Якобінців (зруйнована) і Saint Roch (стоїть). Знаменитий органіст-піаніст Клод Бенінь Бальбатр у 1750 був одним з його учнів і наступником у церкві St.Roch. П'єр Февріє помер у Парижі.

Збереглися 2 книги клавесинних п'єс Февріє. I книга (1734) "Premier livre Pièces de Clavecin composées par Mr.Février, Organiste et Maître de Clavecin. Plusieurs de ces Pièces pourront aussy s'est exécuter sur les autres instruments les plus en usage" містить 5 сюїт. II книгу (1734-7) виявлено в 1990х у приватній колекції Аренберга\Arenberg в Бельгії. 2 клавесинні сюїти, які міксують танці й характерні п'єси в типовій французькій традиції пізнього Бароко змішаних жанрів.

Дискографія: La Sala del Cembalo del caro Sassone Pièces de clavecin, Premier livre, 1734. The World Premiere Recording of the first book, as recorded by the harpsichordist Fernando De Luca (Rome, December 2008), is freely available in streaming on this non-profit website devoted to the ancient music and harpsichord baroque music.

--Free scores by Pierre Février at the International Music Score Library Project (IMSLP)

--Vulcain dupé par l'amour, a cantatille available on the BnF website.

Композитор-органіст **Мішель Корре**\Michel Corrette (1707-1795) був сином композитора Гаспара Корретта\Gaspard Corrette. Мішель народився в Руані, з якого поїхав 1720, щоб здобути освіту, яку розпочав у батька. 1726 грав у конкурсі на поса органіста церкви СМадлен\Sainte Madeleine, троє конкурентів також добре зіграли, але посаду віддали Тутену\Thoutain (?). Корретт з 1727 заробляв на життя вчителем музики, опублікував перші збірки сонат (флейта\flûte,

скрипка \violon, мідні \cuivres, а також мюзет \musette i vielle à roue \ hurdy-gurdy, які стали модними). 1728 він один з перших французьких музикантів, які редагували концерти на зразок ритурунелів Вівальді. Корретт 1733 одружився з Марі Катрін Морізі \Morize, у них було двоє дітей. Працює диригентом на паризьких ярмарках СЛоран \Saint Laurent (восени) та СЖермен \Saint Germain (з лютого до Вербної Неділі), де розважальні театри займали почесне місце – "комічна опера \opéra comique". Для них Корретт створив комічні концерти: складені на 1 дію на популярні теми, вони служили розвагою, з танцями. Серія з 25 комічних концертів тривала до 1773. У 1742 відбувся Турецький концерт для візиту в Париж османського посла Мехмеда Саїд Паші \Yirmisekizzade Mehmed Saïd Pacha, великого любителя культури.

Ставши органістом СМарі Тамплъ \SainteMarie du Temple, Корретт 1737 опублікував свою I органну книгу, за якою вийшли II і III (1750 і 1756). Він служив приором Храму королівської родини: шевальє Орлеан \chevalier d'Orléans, принцу Конті \prince de Conti та герцогу Ангулему \duc d'Angoulême. Титульний аркуш "Першої Різдвяної книги \Premier Livre de Noël" (1741) оголошує його органістом Будинку єзуїтів \Maison professe des Jésuites, тобто церкви СЛуї \l'église Saint Louis, де музику дуже цінували. Корретт покинув це місце 1762, коли орден розігнали.

Мішель Корретт, один з найвидатніших органістів, залишався у Паризькому храмі, поки Французька революція не вивела церкву 1791. Корретт опублікував останню "Органну книгу Старого режиму \livre d'orgue de l'Ancien Régime": "П'єси для органу в новому жанрі \Pièces pour l'orgue dans un genre nouveau" (1787).

Виконуючи офіційні обов'язки органіста, Корретт був плідним автором, і його органні книги дозволяють краще зрозуміти практику та еволюцію музичних смаків тих часів. Твори для клавесина Коррета показують, що "Перша книга \Premier Livre" (1734) близька до Куперена (танцювальні сюїти з назвами), але наступні 8 книг "Забави Парнасу \Les Amusements du Parnasse" (1749-72) демонструють прогресію: починається з методу для початківців (книга I), варіації тем комічних концертів (книга II), транскрипції відомих арій (книга III, IV, VI) і, нарешті, транскрипції військових маршів та модних балад (книга VIII). Книги V і VII втрачені. До цього додані чудові сонати для клавесина і скрипки (1742) та Дивертисменти для клавесина або фортепіано \Divertissements pour clavecin ou pianoforte(1779), де застосовані кластери \clusters – постріли з гармат у морській битві.

Корретт був чудовим учителем, про що свідчить його педагогічна система. Він, як і сучасники-енциклопедисти, хотів проаналізувати та систематизувати всю музичну практику свого часу. Вихід "Майстер клавесина \Le Maître de clavecin" (1753) та "Прототипи \Les Prototypes" (1754) супроводжував величезний успіх – за кількістю примірників.

З 1748 Корретт організовував щотижневі концерти у себе вдома, де виступав зі своїми учнями та обдарованими аматорами: німецький музикант теоретик, критик Ф.В.Марпург \Friedrich Wilhelm Marpurg, князь Ардор \prince d'Ardore. Це дозволило йому продавати ноти та розповсюджувати італійську музику, гарячим захисником якої він був. Корретт отримав привілей редагувати не тільки свої твори, але й інших

музикантів, зокрема італійських. Саме в рамках приватних концертів він зіграв свої "Концерти для органу або клавесина" серед найперших клавірних концертів у Франції (1756 ! ), також численні сонати та концерти для всіх інструментів, включаючи альт Орфея, інструмент серед покинутих альтів, кріплячи металевими струнами! (1773).

Корретт залишив велику музичну спадщину. Серед його робіт – церковні і світські твори, балети, дивертисменти, концерти для органу з оркестром. Перші сонати опубліковані у 1727. Каталог його робіт особливе місце віддає 25 комічним концертам для 3х інструментів у супроводі, де використані популярні мелодії. Багато він позичав у сучасників – 1765 переробив "Весну" Вівальді на пісню "Laudate Dominum de coelis". Написав симфонію на революційну пісню "Ça Ira".

Корретт складав підручники гри на різних інструментах: "Насолоди самотності" \Les Délices de la solitude", одне з перших керівництв гри на віолончелі; "Школу Орфея" \L'école d'Orphée", підручник навчання гри на скрипці. Посібники, окрім дидактичного матеріалу, містять анекдоти і спостереження за повсякденним життям того часу, що надає їм певної легкості сприйняття.

Церковна релігійна музика Коррета (мотети, меси, псалми) майже повністю зникла, є лише псалом "Laudate Dominum de coelis" з "Весни" \Printemps" Вівальді; "Уроки темряви" \les III Leçons de Ténèbres" (1784); "Чотири меси на два рівних голоси" \les Quatre messes à deux voix égales" (1788). Усі ці твори були опубліковані ще за його життя.

У старості Корретт все ще цікавиться подіями країни, і публікує революційні твори, які втрачені. Він помер у 88 років.

Мішель Корретт, яким несправедливо нехтували, займає унікальне місце у французькій музиці XVIIIст. Він працював на видатних персон держави (пріори Храму \priours du Temple – принци крові), і одночасно був митцем, який цікавився популярною музикою та емоціями людей: у 1783 відзначав перший повітряний авіаполіт кантатою "Літаючий глобус" \Le Globe volant" ! Він одночасно є захисником французького репертуару (водевілі \vaudevilles, модні арії \airs à la mode) та пропагує італійську музику. Завжди був у пошуках новин паризького музичного життя, де обирав найкраще і робив своїм надбанням, з незмінною життєрадісністю та гумором, сповнений натхнення. Навіть навчений і ерудований, він писав приємну музику, яка, не має іншої мети, окрім як бути добре складеною, і хотіти сподобатися більшій кількості шанувальникам, що хочуть грати музику в той час, коли мистецтво більше не належить лише фахівцям, а стає доступним багатьом дилетантам з шляхти і буржуазії як нового класу. У Мішеля Корретта завжди знаходимо щасливу та радісну музику, цілком натхненну епохою Людовика XV. [--Робер Мартен \Robert Martin]

--Yves Jaffrès, « Michel Corrette et l'orgue ». Revue L'Orgue, Cahiers et mémoires no 53, 1995. Disponible à Symétrie, 30, rue Jean-Baptiste-Say, 69004 Lyon.

--Yves Jaffrès, Michel Corrette and the organ. Traduction anglaise par Pastor de Lasala, Saraband Music. 1998. Australie.

--Brigitte François-Sappey, « Michel Corrette », dans Guide de la musique d'orgue : sous la direction de Gilles Cantagrel, Paris, Fayard, 2012, 1062 p. (ISBN 978-2-213-67139-0).

--Acte de baptême de Michel Corrette en la paroisse Saint-Vincent de Rouen, sur le site des Archives départementales de Seine-Maritime.



--Michael Hüttler, Hans Ernst Weidinger, Ottoman Empire and European Theatre, vol. 1, The Age of Mozart and Selim III (1756-1808), Hollitzer, Wien, 2013.

--«Méthode pour apprendre le violoncelle, Op.24 (Corrette, Michel) - IMSLP : Free Sheet Music PDF Download », sur imslp.org (consulté le 21 avril 2021).

Клавірист **Жак Дюфлі** \Jacques Duphly або Du Phly (1715-1789) народився в Руані, ще хлопчиком вивчав клавесин та орган, працював органістом у соборі Евре \Évreux. Його вчителями були Ф.д'Аженкур \François d'Agincourt та Ж.Ж.Руссо \Jean Jacques Rousseau. Пізніше Руссо попросив його зробити статті з мистецтва гри на клавесині у довідник Руссо. Перший пост органіста Дюфлі отримав у 19 років в соборі СвЕдуа \StEloi. 1740 він додав другу посаду в церкві Нотр Дам Ронд \Notre Dame de la Ronde, де йому допомагала сестра Марі Анн Агат, яка згодом замінила брата на посаді. Після смерті батька Дюфлі 1742 вирішив переїхати до Парижа, де взагалі відмовився від гри на органі і присвятив себе клавесину. Тут Дюфлі прославився як викладач і виконавець. Зі слів Л.К.Дакена: деякий час він був органістом у Руані, але, безсумнівно, виявивши, що має більший дар для клавесина, він відмовився від свого першого інструменту. Припускаємо, він упорався дуже добре, у Парижі його вважали чудовим клавесиністом. Він мав велику легкість туше і певну м'якість, підкреслену прикрасами, що надавали чудовий характер його гри. На думку німецького теоретика Марпурга \Friedrich Wilhelm Marpurg: "він присвятив себе клавесину, щоб органом не зіпсувати руки" (!).

Дюфлі опублікував 4 томи творів для клавесину в 1744, 1748, 1756 і 1768. Остання книга містила "La Pothouin". Знаний будівник клавесинів і роялів Паскаль Таскен \Pascal Joseph Taskin (1723-93) вважав Дюфлі одним з найкращих клавірних вчителів Парижа. За деякий час після публікації IV тому п'єс Дафлі фактично зник з життя міста незрозуміло чому. 1788 в журналі Général de la France стояло запитання: "Ми хочемо знати, що сталося з м. дю Флі, майстром клавесина з Парижу у 1767. Якщо його більше немає, ми хотіли б зустріти його спадкоємців, з якими маємо спілкуватися". Дюфлі помер 15.VII.1789, наступного дня після штурму Бастилії, в готелі де Жюньє \Hôtel de Juigné, самотній, забутий, з бібліотекою і без клавесину. Дюфлі залишив усе, що мав, своєму слугі, який був з ним протягом 30 років.

Відомо лише 52 твори Дюфлі, більшість яких опубліковані за його життя у 4х томах клавесинної музики. Назви творів стосуються відомих захисників мистецтва ("de la Sartine", "La Victoire"), музикантів ("La Forqueray"). Пізні п'єси мають елементи, характерні для стилю ранньої класики – баси Альберті, – зовсім не схожі Куперена чи Рамо.

--Van Boer, Bertil H, Historical Dictionary of Music of the Classical Period, Scarecrow Press Inc 2012 p.170.

--Marshall, Robert L, Eighteenth Century Keyboard Music, Psychology Press, 2003 p.146  
--Kosovske, Yonit Lea, Historical Harpsichord Technique: Developing La douceur du toucher, Indiana University Press, 2011 p.67.

--David Fuller. "Jacques Duphly", Grove Music Online, ed. L. Macy (accessed August 4, 2005), grovemusic.com (subscription access).

--Sleeve notes of vinyl record "Le Clavecin Français" par Pauline Aubert, Vogue MC 20123

--Françoise Petit: Sur l'œuvre de Jacques Duphly, Courrier musical de France, 23(1968), p.188-90.

--On the address of M. de Sartine: A. de Maurepas et A. Boulant "Les ministres et les ministères du siècle des Lumières", p. 249.

Органіст-віртуоз **Клод Бенінь Бальбатр** \ Claude Bénigne Balbâtre [Balbastre] (1724-1799), син міського органіста Діжону, навчався у батька, потім у Клода Рамо, брата Ж.Ф.Рамо, за протекції якого приїхав 1750 в Париж, де 1755 вперше виступив з власними творами. З 1756 служив органістом в паризькій церкві Сен Рок \ Église Saint Roch, був придворним клавесиністом, згодом – на посаді органіста Notre Dame de Paris, яку за свої революційні симпатії зберіг після повалення монархії.

Авторський блог Олени Мурзіної \ Елена Мурзина :

Один з найвідоміших музикантів епохи композитор, органіст і клавесиніст Клод Бальбатр народився в Діжоні \ Dijon. Батько композитора Бенінь Бальбатр \ Bénigne Balbastre, був церковним органістом і мав від двох шлюбів 18 дітей; Клод народився від Марі Мійо \ Millot, був 16ю дитиною ! (три його брати теж Клоди). Перші уроки музики дав Клоду батько, потім він став учнем Клода Рамо, молодшого брата Ж.Ф.Рамо, найзнаменитішого музиканта, уродженця Діжона. Саме він надав Бальбатру протекцію, коли той 1750 переїхав у Париж, щоб вчитися у П.Февріє \ Pierre Fevrier, – і пізніше став його наступником як органіст церкви Сен Рок \ Saint Roch. Рамо допоміг молодому музиканту влаштуватися в Парижі: швидко і найкращим чином він постав перед музичними колами і вищими верствами столиці. Бальбатр зробив блискучу кар'єру: виступав у Concert Spirituel (до 1782), був органістом Собору Паризької Богоматері \ Notre Dame de Paris і Королівської капели \ Chapelle Royale, зайняв пост придворного клавесиніста, навчав на клавесині королеву Марі Антуанетту. Також Бальбатр був органістом у Луї Станіслава Ксав'є \ Louis Stanislas Xavier, графа Прованського \ Cont de Provence, майбутнього короля Луї XVIII.

Слава Бальбатра була настільки велика, що архієпископ Парижа заборонив йому грати в церкві СРок на службах, оскільки церква завжди переповнена, коли він грав – збиралися не на богослужіння, скільки спеціально його послухати. Англійський музичний історик і органіст Ч.Барні \ Charles Burney, сучасник Бальбатра, слухав у неділю виступ колеги і був вражений його майстерністю. Потім англієць відвідав будинок Бальбатра і зазначив у своїх записах, що той володів дуже гарним клавесином Ruckers і великим органом, – щоб не переставати практикуватися. Барні казав, що Бальбатр мав дружні стосунки з композитором А.А.Купереном \ Armand Louis Couperin.

Бальбатр мав доньку Анн Луїзу (1773) і сина Антуан Клода (1774).

Під час Французької революції близькість Бальбатра до знаті і королівського двору могла надзвичайно ускладнити його життя, чи не привести на гільйотину, однак він з симпатією ставився до нових віянь, грав на органі революційні гімни та пісні, зберіг місце органіста Notre Dame, який тоді перетворився на Храм Розуму \ Temple de la Raison. Але з часом він втратив офіційну роботу і невелику пенсію; помер, забутий, на вул. Аржантей \ Rue d'Argenteuil 20 флореаля УІр.

Бальбатр є автором оперних транскрипцій і оригінальних творів для органу: 1755-67 написав 14 органних концертів (не збереглися), 2 фути для органа і клавесина, 6 сонат для клавіру і струнних, 2 колекції

п'єс для клавесина, 4 різдвяні пісні для флейти і фортепіано, варіації революційних гімнів

=Записи клавірних творів зробив Евальд Демейер\Ewald Demeyere: Клод-Бенінь Бальбатр\Claude Bénigne Balbastre, Pièces de Clavecin: Premier livre.

--Charles Burney, Voyage musical dans l'Europe des Lumières, éd. par Michel Noiray, Flammarion, 2010, 523 p. (ISBN 978-2081232150)

--Jean-Patrice Brosse, Le Clavecin des Lumières. Clavecinistes français du XVIIIe siècle. Bleu Nuit éditeur, Paris 2007 (ISBN 978-2-913575-83-7).

Органіст-клавесиніст пізнього Бароко та раннього класицизму **Арман Луї Куперен**\Armand Louis Couperin (1727-1789) був членом сім'ї Куперенів-музикантів, де найбільш помітними були його дід Луї і його кузен – великий Франсуа. Луї Арман народився в Парижі, його мати померла, коли йому було лише 17 місяців, його виховував батько, Нікола, композитор і з 1748 наступник François "Le Grand" як органіст СЖерве\StGervais et StProttais. Освіта Луї Армана не відома, хоча його бібліотека після смерті містила 885 книг, що незвично для музиканта і доводить його наукові інтереси. Батько помер, коли Куперену було 21, він став єдиним спадкоємцем. Його спадщину включав і пост у С Жерве. Куперен одружився з Елізабет Антуанетт Бланше\Blanchet 1752, професійною клавіристкою, дочкою виробника клавесинів Ф.Е.Бланше\François Etienne Blanchet при дворі Людовіка XV. Вони насолоджувались мирним і щасливим життям, у них народилося четверо дітей, троє стали музикантами: П'єр Луї\Pierre Louis, Жерве Франсуа\Gervais François і Антуанетт Віктуар\Antoinette Victoire. Куперен був другом Клода Бальбатра, його колеги-органіста у соборі Нотр Дам. Куперен і його дружина давали уроки клавесина, вона була органісткою в абатстві Монмартра. Крім СЖерве Куперен працював у СБартелемі\StBarthélemy, у СЖан Грев\SJean en Grève, монастирі Carmes Billettes, у Notre Dame (с 1755), Sainte Chapelle (з 1760), СМаргеріт\Sainte Marguerite і Королівській капелі\Chapel royal (з 1770). Куперен помер 1789, 61 року у Парижі в ДТП, поспішаючи з вечірні СШапель у СЖерве, його збив божевільний скажений кінь.

Арман Луї Куперен був сином одного з кузенів Великого Франсуа. Арман Луї належав до покоління французьких клавесиністів Ройера\Royet, Дюфлі\Duphly, Бальбатра\Balbastre, що клавірне мистецтво підвели до блискучих (часом виснажливих) висот віртуозної майстерності. Він носив славне ім'я Куперенів, займав значні посади органіста знаменитих церков, і його дуже поважали сучасники.

Запис "Клавесинних п'єс\Pièces de Clavecin" Армана Луї Куперена сучасним клавесиністом і диригентом Крістофом Руссе\Christophe Rousset (нар.1961) – 25 творів, згрупованих у дві великі колекції, – перший професійний запис. Руссе – ідеальний виконавець, з легким, невимушеним підходом у володінні часто захаращеної орнаменталі, має справжню інтерпретаційну прихильність до музики, яка часом може бути занадто ефектною. Ці твори живуть більше в ідіомі Рамо, ніж у Ф. Куперена, короткі п'єси використовують блискучі ефекти, привабливі віртуозні етюди. У деяких творах Арман Луї демонструє технічні можливості клавіатури для власних цілей: розбиті та ламані октави паралельно обох рук, довгі арпеджовані пасажі etc. В інших, –

включаючи чудову "La Chéron", простота та гармонічна грація роблять значно більше, ніж складні віртуозні пасажи вишуканого мережива фактури. Коли Арман Луї схильний передавати старомодну ідіому Couperin Le Grand, він створює найпрекрасніші музичні п'єси. Руссе гарно і прозоро подає фактуру, роблячи найкраще враження пасажів, навіть найбурхливіших. Цей привабливий клавесинний альбом Арман Луї Куперена, що Руссе виконує на історичному клавесині XVIIIст., гармонічний, кришталекий і вишуканий.

Ч.Барні хвалить імпровізаційну віртуозність Армана Луї (часто на гімн Te Deum) і говорить про репутацію одного з двох найкращих органістів епохи. Сьогодні існують лише 2 органні твори, очевидно, спочатку написані для клавесина. Куперен не публікував церковну музику і відмовився писати для театру. Його вцілілі твори майже виключно написані для клавіру. На відміну від сучасників Арман Луї залишався вірним стилістиці великої французької традиції *la grande tradition française*, і критики лаяли його п'єси за відсутність сучасності. Однак, Д.Фуллер *David Fuller* цитує його експерименти у вивченні можливостей інструменту – *Simphonie de clavecins*, що вимагає двох клавесинів з *genouillères* (колінними важелями для *diminuendo* !).

Його твори:

-)Клавесинні п'єси op.1 *Pièces de Clavecin*, op. I, 1751;

-)Сонати для клавесина і скрипки op.2 *Sonates en pièces de clavecin avec violon*, op.2, 1765;

-)3 тріо-сонати, op.3 *Sonates en trio*, op.3 (clavecin, violon et violoncelle), 1770;

-)Квартети двох клавесинів *Quatuors à deux clavecins*, 1773;

-)Симфонія для клавесина *Symphonie de clavecins*, 1773-1774;

-)Полювання, Рондо ре мажор для клавесина або органу *La Chasse, rondeau en re majeur pour clavecin ou orgue*;

-)Дует флейти та фагота з клавіром для клавесина або органу *Dialogue entre le chalumeau et le basson avec accompagnement de flûtes au clavier d'en haut, pour clavecin ou orgue*, 1775.

Варіації для клавесина *variations pour clavecin* :

-sur l'air "Vous l'ordonnez" , 1775

-Aria con variazione, 1781

-sur l'air "Richard Cœur de Lion", 1784.

= "Pièces de Clavecin" грає сучасний клавесиніст і диригент Крістоф Руссе *Christophe Rousset* (нар.1961), на старовинному інструменті роботи Гужона *Jean Claude Goujon*, який знаходиться в Музеї Музики Парижа.

=Записи "Pièces de Clavecin" Ж.П. Бросса *Jean Patrice Brosse*.

=Записи Music of Francois and Armand-Louis Couperin Метью Дірста *Matthew Dirst* June 1, 2010.

--David Fuller, A-R Éditions, Inc., Madison (Wisconsin), 1975. Parte I: Music for Two Keyboard

--Armand-Louis Couperin, Selected Works for Keyboard, éd. David Fuller, A-R Éditions, Inc., Madison (Wisconsin), 1975. Part: Music for Two Keyboard Instruments; Part II: Music for Solo Keyboard.

Найвідоміший музикант часу клавесиніст-органіст **Жан Жак Боварле-Шарпантьє** *Jean Jacques Beauvarlet-Charpentier* (1734-1794) народився в Абвілі *Abbeville* Пікардії. Його батько – торговець,

красильник, органіст і майстер органів. 1748 сім'я переїхала у Ліон. Батько відмовився від торгового бізнесу і тримав орган в Хоспісі Милосердя\l'Hospice de la Charité. 1759 Жан Жак грає у Духовних концертах\Concert Spirituel de Paris. По смерті батька 1763 він замінив його як органіст Шаріте, тоді ж почав органічні концерти Академії мистецтв Ліона\l'Académie des Beaux Arts de Lyon (сучасна Школа мистецтв\École des Beaux-Arts). 1763 він одружився з Марі Бероль \Berol, співачкою, яка робила кар'єру в Ліоні та Парижі. 1766 в них народився син Жак Марі. 1771 сім'я вже в Парижі, де Жан Жак стає органістом королівського абатства СВіктор\l'Abbaye royale de Saint Victor. Наступного року на конкурсі він обіграв Л.К.Дакена за пост органіста церкви СПавла\Saint Paul. Репутація Шарпантьє була така висока, що 1781 його запросили разом з Клодом Бальбатром, Арман Луї Купереном і Нікола Сежаном для відкриття великого органу ССюльпіс\Saint Sulpice після ремонту Ф.А.Кліко\François Henri Clicquot (1732-90). Жан Жак обіймає посаду органіста Нотр Дам\Notre Dame de Paris. Але 1789-93 під час придушення церкви відбулася вимушена відставка Шарпантьє з СПоль і СВіктор, що "заподіяла надзвичайно глибоку скорботу; здоров'я погіршилося" і він помер.

У 1788 його син Жак Марі Шарпантьє став органістом у StPaul.

Серед композицій Шарпантьє привертають увагу 15 сонат для клавесина (фортепіано) і скрипки та його численні твори для органу, а також: Op.5 – *Airs choisis variés pour clavecin ou pianoforte* (1776); Op.6 – *6 Fugues pour orgue ou clavecin* (1777); Op.7 – *3 Magnificat pour orgue* (1777); Op.8 – *3 Sonates "dans le goût de la simphonie concertante" pour clavecin et violon* (1777); Op.9 – *Recueil de 6 airs choisis variés pour clavecin, pianoforte ou harpe* (1778); Op.10 – *2 Concertos pour clavecin ou pianoforte* (1778); Op.11 – *III Recueil de petits airs choisis et variés pour clavecin ou pianoforte* (1779); Op.12 – *IV Recueil de six airs choisis et variés pour clavecin ou pianoforte* (1782); Op.13 – *12 Noëls; variés pour orgue, avec un Carillon*; Op.14 – *Airs variés pour clavecin ou pianoforte, 4 mains* (1782) . [--Jean Saint-Arroman, *La Musique française classique de 1650 à 1800*, Courlay, Éditions Fuzeau, 1991].

Один з найкращих органістів епохи **Ніколя Сежан**\ \ [Сеянус](#) \Nicolas Séjan (1745-1819), відомий як Старший\l'Aîné, народився, прожив все життя і помер в Парижі. Він був органістом собору Нотр Дам\cathédrale Notre Dame de Paris і багатьох паризьких церков, 1789 призначений в Королівську капелу\Chapelle Royale. Під час Революції втратив посади, згодом деякі повернув. На прохання Е.Н.Мегюля\Étienne Nicolas Méhul до 1789 давав уроки органу молодому Жоржу Шеерману\George Scheuermann, майбутньому видатному органістові. Збереглися його твори для клавесина, фортепіано та органу.

Його син Луї Нікола Сежан теж став органістом, його наступником у церкві Сен Сюльпіс\l'Église Saint Sulpice.

--Заславская, Полина Игоревна. *Немецкая клавирная педагогика и теория исполнительства середины и второй половины XVIII века* 2009, канд.иск-я

--Панов, Алексей Анатольевич. *Практика немецкого органиста XVII-XVIII столетий в зеркале исторических документов*. диссер по ВАКРФ.17.00.02, д-р иск-я. 2006, Москва735с.

--Honegger, Marc (1979). Dictionnaire de la musique; Tome 2, Les Hommes et leurs œuvres. L-Z (in French). Bordas. p. 1030. ISBN 2-04-010726-6.

--Before 1789, at the request of Étienne-Nicolas Méhul, he gave organ lessons to the young organist Georges Scheyermann. — cf: François-Joseph Fétis, Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la Musique, Paris : Firmin Didot, 1867, 2nd éd., vol.7, p. 455.

--"Nicolas Séjan (1745-1819)". Find A Grave Memorial. Retrieved 2017-10-13.

Органіст-композитор **Луї Ніколя Сежан**\Louis Nicolas Séjan (1786-1849) народився і помер в Парижі. Син Ніколя Сежана, він був учнем свого батька і замінив його на органі церков ССюльпіс\Saint Sulrice та Дому Інвалідів\L'hôtel des Invalides. Одночасно він викладав фортепіано в монастирі СвСерця\Couvent du Sacré Cœur та інших закладах. За конкурсом Сежан отримав пост органіста Королівської капели\Chapelle Royale 1816, займаючи посаду до 1830, коли Chapelle Royale було закрито. 1848 його зарплата в ССюльпіс була настільки зменшена, що йому довелося подати у відставку і він виїхав з Парижа в березні 1848 і помер незабаром після того, у 63 роки.

Він залишив багато органних творів, камерної музики і оперу "Fenella". Також у Сежана є п'єси для фортепіано: 2 сонати, 13 варіацій, фантазія на іспанські фолії\Fantaisie sur les Folies d'Espagne, 9 книг романсів, "Запрошення і пам'ять\L'invitation et le souvenir", рондолето\rondoletto, 2 дуети для арфи та фортепіано тощо.

--Honegger, Marc (1979). Dictionnaire de la musique; volume 2, Les Hommes et leurs œuvres. L-Z (in French). Bordas. p.1031. ISBN 2-04-010726-6.

--Ch. Gabet. Dictionnaire des artistes de l'école française au XIXe siècle, Paris, 1831, p. 630.

Композитор, піаніст і державний діяч **Жан Фредерік Едельман**\Jean Frédéric Edelmann або Johann Friedrich Edelmann (1749-1794) народився в Страсбургу, де одержав освіту як музикант і юрист. 1774-89 жив у Парижі, концертував і викладав (серед учнів – Е.Н. Мегюль\Étienne-Nicolas Méhul); Був дружний з К.В. Глюком. Можливо, Едельман працював певний час у Лондоні. 1789 призначений губернатором департаменту Нижній Рейн. У липні 1794 був заарештований і страчений на гільйотині як якобинець.

Едельман опублікував велику кількість фортепіанної музики: оп. 1 - 6 сонат; оп. 2 - 6 сонат; оп. 3 - 2 сонати; оп. 4 - Концерт D dur; оп. 5 - 4 сонати; оп. 6 - 3 сонати; оп. 7 - 2 сонати; оп. 8 - 3 сонати; оп. 9 - 4 квартети; оп. 10 - 4 сонати.

Вже після смерті Едельмана у нього народився син, названий на його честь. Надалі він емігрував на Кубу, де під ім'ям Хуан Федеріко Едельман став фундатором кубинської піаністичної школи.

--Rita Benton: "Jean-Frédéric Edelmann, a Musical Victim of the French Revolution", Musical Quarterly, 1 (1964), p. 165–187.

--Rita Benton: "The Instrumental Music of Jean-Frédéric Edelmann: a Thematic Catalogue and List of Early Editions", Fontes Artis Musicae, xi (1964), p. 79–88

--Sylvie Pécot-Douatte: A la recherche d'Edelmann le musicien guillotiné, l'Harmattan, Paris (2001)

Кубинський піаніст і музичний педагог **Хуан Федеріко Едельман**\Juan Federico Edelmann (1795-1848), син клавесиніста Жана Фредеріка Едельмана, народився вже після того, як батька гільйотинували. Закінчив Паризьку консерваторію. З 1816 жив і

працював у Гавані, вважається "батьком кубинського піанізму". Заснував філармонію СвЦецилії і керував її концертами. Був першим педагогом провідних кубинських піаністів, таких як: Мануель Сомелль Робредо\Manuel Saumell Robredo (1818-1870), Пабло Девернін\Pablo Desvernine (1823-1910), Фернандо Арісті\Fernando Arizti (1828-1888). Хуан Едельман виступав як музичний критик, він опублікував записи кубинських фольклорних мелодій (пісні і танці).

--Alejo Carpentier. Music in Cuba (1523—1900). — Oxford University Press, 1947.

--Leonardo Gell Fernández-Cueto. Orígenes y evolución de la enseñanza del piano en Cuba // «La Retreta», Año I — Vol. 5, Noviembre — Diciembre 2008. (исп.)

Піаніст, органіст і знаменитий оперний композитор **Етьєнн Ніколя Мегюль** або точніше Меюль\Étienne Nicolas Méhul (1763-1817) народився в Жіве\Givet (Шампань-Арденни), був сином виноторгівця. Починав навчатися музики у місцевого сліпого органіста, а професійну освіту здобув у Парижі 1770-80 у клавесиніста Ж.Ф.Едельмана\Jean Frédéric Edelmann (батька). 1783 Мегюль опублікував фортепіанні п'єси, 1790 побачила світ його I опера. Кар'єра Мегюля була пов'язана з оперною сценою, хоча популярність, висока в кінці XVIIIст., пішла на спад. Мегюлю належить понад 40 опер, 3 балети, 6 симфоній, багато інструментальної музики. Найпопулярніший його твір – "Похідна пісня\Le Chant du départ" (1794), що зробився народною піснею, в ті часи майже настільки ж поширеною, як і славнозвісна "Марсельєза".

Етьєнн Ніколя Мегюль – один із фундаторів Консерваторії Парижа.

Залишивши абатство Laval Dieu, де він був студентом-органістом, він поїхав до столиці в буремний період, прив'язуючись до створення музики: автор одного з найзнаменитіших патріотичних гімнів цього періоду: Пісня від'їзду\Le Chant du départ (1794), гімн революції і свободи від деспотизму на вірші Марі Жозе Шеньє\Marie Joseph Blaise de Chénier (1764-1811). Цей гімн вперше співали, святкуючи перемогу у битві Флерю\La bataille de Fleurus. Комітет Громадського Порятунку замовив його виконання 14.УІІ.1794 для свята річниці взяття Бастилії; цю пісню співали під час I Світової війни солдати, що йшли на фронт: "Квітка в рушницю".

Багато художників і письменників тих революційних часів були друзями Мегюля. Він – один з перших музикантів, яких називали у Франції "romantiques", розширював звукове поле симфонії, як і його сучасники Гайдн і Бетховен. Опері Мегюля мали глибокий вплив на Е. Берліоза, який казав: "Він був переконаний, що музичне вираження – це солодка квітка, чемна, делікатна і рідкісна, вишуканий аромат, який не цвіте і в'яне без культури і flétrit\дихання, він полягає не тільки в мелодії, а і у поєднанні, щоб дати народження або знищити: мелодія, гармонія, інструментовка, модуляції, темп, вибір басових чи високих регістрів, голосоведіння, швидкість і повільність виконання, різноманітні відтінки сили в емісії звуку".

1778-9 Мегюль їде до Парижа займатися у клавесиніста Ж.Ф.Едельмана, друга К.В.Глюка і кумира Мегюля. I публікація Мегюля – книга фортепіанних п'єс (1783), а також арій з популярних опер: в кінці 1780х він думає про оперну кар'єру.

1787 письменник Дж.Валадье\Giuseppe Valadier запропонував Мегюлю своє лібрето "Cora", яке відхилив Глюк 1785. Почали роботу в Академії Музики\Academie Royale de Musique, однак, репетиції були закинуті, тому що країна страждала фінансовими труднощами, в 1780х під час Революції, оперних прем'єр не було до 1790х. В цей час Мегюль знайшов ідеального співробітника – лібретиста Ф.Б.Гоффмана\François Benoît Hoffman (1760-1828), з яким поставив першу оперу "Euphrosine". Прем'єра у 1790 пройшла з величезним успіхом, і автора відзначили як новий талант. Це стало початком стосунків з театром La Comédie Italienne, згодом Опера Комік\Opéra Comique, Національний театр комічної опери\Théâtre national de l'Opéra Comique зараз.

Незважаючи на провал опери "Cora" 1791 і заборону "Adrien" з політичних причин, Мегюль за рік зміцнив свою репутацію операми "Stratonice", "Mélidore et Phrosine". В часи Революції пише багато патріотичних пісень і гімнів, найвідоміша з яких "Chant du départ".

Мегюль був винагороджений: став першим композитором створеного в 1795 Інституту Франції\Institut de France, де займав пост одного з п'яти інспекторів Паризької консерваторії. Він дружив з Наполеоном і був одним з перших французів, які отримали орден Почесного легіону\Légion d'honneur.

Оперний успіх Мегюля 1790х зменшився на початку XIX, хоча "Joseph" (1807) став відомим у Німеччині. Провал опери "Les Amazones" 1811 був серйозним ударом і практично закінчив його кар'єру в театрі. Незважаючи на дружбу з Наполеоном суспільне становище Мегюля за Реставрації Бурбонів залишилося стабільним. Однак, композитор серйозно захворів на туберкульоз і помер 18.X.1817. Його могила на цвинтарі Пер Лашез\Père Lachaise Cemetery, поруч бельгійський музикант Ф.Ж.Госсек\François Joseph Gossec (1734-1829).

У 1797 Мегюль прийняв свого семирічного племінника, сина молодшого брата, Ж.Доссонь-Меюля\Joseph Daussoigne-Mehul і зіграв важливу роль в освіті та кар'єрі дитини, послав вчитися до Паризької консерваторії. Після смерті дядька саме Жозе завершив незакінчену оперу "Valentine de Milan" (прем'єра в Опера-Комік 1822), племінник написав нові речитативи "Stratonice" 1821 для її постановки в Парижі.

Мегюль почав покоління композиторів, які з'явилися у Франції 1790х: його друг-суперник Л. Керубіні\Maria Luigi Carlo Cherubini і прямий ворог Ж.Ф Лесюєр\Jean François Lesueur (Le Sueur). Мегюль слідував прикладу опер Глюка в Парижі 1770х і "реформи" Глюка в Опера Комік (жанр змішує музику з розмовним діалогом). Мегюль навернув музику в напрямку романтики, з використанням дисонансів та інтересом до психологічних станів, пророкуючи і передбачаючи композиторів-романтиків Вебера і Берліоза.

Мегюль був першим композитором романтичного стилю, – критик використав цей термін у "Хроніці Парижа\La chronique de Paris" за 1.IV.1793, кажучи: "Молодий мудрець і старий дурень\Le jeune sage et le vieux fou". Основною музичною ідеєю Мегюль була та, що все повинно служити збільшенню впливу драматизму. Його шанувальник Берліоз писав: "Мегюль був переконаний, що у драматичній музиці важливість ситуації заслуговує жертви і автор не має соромитися



сильних музичних ефектів, що чужі мальовничому або драматичному характеру, акцентів, які правдиві, без поверхневого задоволення. Перекоаний, що музична виразність – це прекрасна квітка, ніжна і рідкісна, вишуканий аромат якої не цвіте без культури, і подих якої може зів'янути; він не живе в мелодії сам, а погоджується з іншими, щоб створити або знищити його – мелодія, гармонія, модуляції, ритм, інструменти, вибір низьких або високих регістрів для голосу та інструментів, швидкого або повільного темпу, градацій динаміки." Одним із способів збільшення драматичної виразності музики були експерименти з оркестровкою. В "Утхал\Uthal", опері в горах Шотландії, він усунув скрипки оркестру, замінивши їх більш темними звуками альтів, щоб додати колориту. У п'єсі "Полювання юного Анрі\ La chasse du jeune Henri" Мегюль забезпечує гумористичний приклад, зображуючи гавкіт собак і звуки мисливських рогів. Британський диригент сер Томас Бічем\Sir Thomas Beecham (1879-1961) фрагмент цей показував на виступах духової секції Королівський філармонії\ Royal Philharmonic Лондона.

В багатьох операх Мегюль використовує структурну побудову "Спогад мотиву" – музична тема, пов'язана з конкретною ідеєю або характером в опері. Ця будова передувє монотематизму Ф.Ліста і майбутній системі лейтмотивів Р.Вагнера. В "Ariodant" спогад-мотив – "крик люти\figureur" виражає емоції обурення і ревності.

Крім опер Мегюль складав пісні та гімни для фестивалів республіки (часто на замовлення Наполеона), кантати, симфонії – у проміжок 1797 і 1808-1810. І симфонія Мегюля (1808), примітна своїм дисонуючим насильницьким настроєм, написана тоді ж, що і симфонія №5 Бетховена. Мегюль брав натхнення з Гайдна і Моцарта (Симфонія № 40 Моцарта періоду "бурі і натиску") у своїх паризьких симфоніях 1785-6, і був відроджений виконанням в концертах Ф.Мендельсона Гевандхаус-оркестру Лейпцига 1838 і 1846. В одному з концертів присутній Р.Шуман був вражений почутим. На момент написання Мегюлем цих творів у Франції були відомі лише симфонії № 1 і 2 Бетховена. Інші симфонії Мегюля базуються на австрійських та німецьких моделях. Він зазначив після прем'єри I симфонії: "Я розумів усі небезпеки мого підприємства, я передбачав обережний прийом, з яким любителі музики зустрінуть мої симфонії, але планую написати нові до наступної зими, і постараюся, щоб написати їх, ... поступово привчити громадськість думати, що француз може слідувати Гайдну і Моцарту на відстані". Його II симфонія не була закінчена: за словами історика музики Д.Чарлтона\David Charlton (нар.1946) "розчарування і туберкульоз взяли своє". Симфонії №№ 3 і 4 заново відкриті 1979. Професор Чарлтон в інтерв'ю 2010 на BBC Radio IV програми сказав, що IV Симфонія Мегюля була першою, де використаний циклічний принцип побудови (!).

Фортепіанні сонати Мегюля: 3 Сонати для фортепіано op.1 (1783) і 3 Сонати для фортепіано op.2 (1788).

=Записи: op.1 (№1-3) і op.2 (№4-6) записані Б. Гаудбург\Brigitte Haudebourg (фортепіано). Arcobaleno, 1990. \\Piano Sonatas op. 1 (№1-3) op.2 (№4-6). Brigitte Haudebourg, piano. Arcobaleno, 1990.

- Alexandre Dratwicky & Etienne Jardin, *Le Fer et les Fleurs : Etienne-Nicolas Méhul (1763-1817)* (Actes Sud & Palazzetto Bru Zane, 2017).
- Adélaïde de Place *Étienne Nicolas Méhul* (Bleu Nuit Éditeur, 2005).
- *Berlioz Evenings with the Orchestra*, translated by Jacques Barzun (University of Chicago Press, 1953).
- Booklet notes by David Charlton to the recording "The Complete Symphonies" (Nimbus, 1989)
- Booklet notes by Ates Orga to the recording of Méhul's "Overtures" (ASV, 2002).
- David Cairns *Berlioz: the Making of an Artist* (André Deutsch, 1989).
- David Charlton, section on Méhul in *The Viking Opera Guide* ed. Holden (1993).
- David Charlton, chapter on "French Opera 1800–1850" in *The Oxford Illustrated History of Opera* ed. Roger Parker (OUP, 1994).
- Introduction to the edition of Méhul's opera *Stratonice* by M.Elizabeth C. Bartlet (Pendragon Press, 1997).

### **Загальна характеристика французької клавірної школи**

Формування стилю клавірної музики у Франції протікає в засвоєнні та поступовому подоланні традицій органної та лютневої музики. Виникнення найпростішого репертуару для клавикорду або клавесину слід віднести до XIII-XVIст. Але самостійного значення клавірна музика тоді ще не мала, про особливі прийоми її виконання і композиції музиканти не замислювалися. Стил клавірної музики як такої не відчувався майже до кінця XVIст. Однак, лютневі танцювальні п'єси виділялися серед панівних поліфонічних творів ритмічною пластикою, гомофонним складом, прозорістю фактури. Характерно і об'єднання кількох танців за принципом контрасту в своєрідні цикли, як основа майбутньої танцювальної сюїти.

Більш самостійного значення набула органна музика. Виникнення органної школи у Франції (XVIст.) пов'язано з творчістю органіста Жана Тіглуза \Jehan Titelouze (1563-1633). У 1570 композитор, лютніст, поет і перекладач Жан Антуан де Баїф \Jean Antoine de Baïf (1532-1589) відкрив Академію поезії і музики \Académie de poésie et de musique, відому як Палацова академія \Académie du Palais або Академія Баїфа \Académie de Baïf. Це найстаріша французька академія, яку заснували член Плеяди Баїф і композитор-лютніст Іоаким Тібо Курвіль \Joachim Thibault de Courville (?-1581) за підтримки короля Карла IX. 2 класи членів розрізнялися: "мусікійці" (музиканти і поети) і "слухачі" (члени, що сплачували внески). Збори академіків відбувалися в будинку Баїфа в Парижі, після смерті Карла IX в Луврі (з найвищого дозволу короля Генріха III). Члени академії прагнули відродити античну поетико-музичну метрику, нерозривність музики і поезії, світська музика переважає над церковною. Придворне мистецтво визначає напрямок найважливіших жанрів музики того часу – опери і балету.

Клавірна музика завоювала самостійність як суто світська галузь. Зв'язок з органними жанрами виражався лише у використанні великих форм (фантазії, токати), які у XVIIст. ще не складали основу клавірного репертуару. Репертуар лютневої музики більш безпосередньо успадковує клавесин, який поступово витіснив лютню з концертного, навчального і домашнього вжитку.

Найбільшого значення надбала французька школа клавесиністів. Ранній клавесинний стиль склався під безпосереднім впливом лютневого мистецтва. У творах Шамбоньєра позначилася характерна французька манера оздоблення мелодії: прикраси надають клавірним творам вишуканість, а також більшу пов'язаність і протяжність уривчастому звучанню клавесина. Ще з XVIст. клавірна музика широко використовувала об'єднання парних танців (павана-гальярда etc), що призвело у XVIIст. до створення клавесинної сюїти.

Термін "Клавір\нім.Klavier" – загальна назва струнних клавішних інструментів у XVI-XVIIIст. Основні типи клавіру були відомі ще у XVI: клавесин (від удару по клавіші струну чіпляє перо) і клавікорд (від удару по клавіші струну чіпляв металевий тангент). Тривалість, тембр і силу звуку інструментів визначали особливості звуковидобування (щипок або удар). Клавесин володів більш сильним, але уривчастим звуком, частіше застосовувався для соло в концертних виступах, для акомпанементу в ансамблі та оркестрі. У побуті та навчанні користувалися зазвичай клавікордом – невеликим інструментом слабкого, але більш тривалого звуку (Саме його полюбляв Й.С.Бах).

Перш ніж складалася у Франції велика і надовго впливова творча школа клавесиністів, характерна зовнішність клавірної музики вперше проступила в мистецтві англійських верджінеїстів к.XVI – п.XVIIст.: Томас Талліс\Thomas Tallis (1505-1585), Вільям Берд\William Byrd (1543-1623), Томас Морлі\ Thomas Morley (1557-1602), Джон Булл\John Bull (1563-1628), Орландо Гіббонс\Orlando Gibbons (1583-1625). Вони жили в епоху Шекспіра, "золотий вік Єлизавети" під час розквіту в Англії культури і мистецтва. Англійська клавірна школа починає активно взаємодіяти з іншими творчими школами країн Європи вже у часи Генрі Перселла\Henry Purcell (1659-1695).

З середини XVIIст. міцніє школа французьких клавесиністів, яка виступає на перший план у розвитку цієї галузі музики. Її фундатором вважається Жак Шамбоньєр. Біля ста років охоплює її історія, завершуючись творами Ж.Ф.Рамо і його молодших сучасників. До кінця XVIIст. стають очевидні успіхи композиторів-клавесиністів і в інших країнах Європи. Майже увесь XVII і початок XVIIIст. – один із визначних і блискучих періодів історії французької музики. Складаються нові форми музично-громадського життя, поступово виводячи концерти за рамки палацових аристократичних салонів. У 1752 Ф.А.Данікан Філідор\François Andre Danican Philidor (1726-95), шахіст і автор комічних опер, організував регулярні "Духовні концерти \Concert Spirituel". 1769 композитор Ф.Ж.Госсек\François Joseph Gossec (1734-1829) заснував товариство "Аматорські концерти \Concert des Amateurs". Мегюлем\Étienne Nicolas Méhul і Керубіні\Luigi Cherubini та Госсек стають інспекторами Музичної консерваторії\ Conservatoire de Musique в її заснуванні 1795. У XVIII існували вечори академічного товариства "Друзі Аполлона", щорічні цикли концертів влаштовувала і Королівська Академія музики.

Французьку творчу школу клавесиністів відрізняють витонченість письма, цілісність стилю, послідовність еволюції. Музика клавесиністів виникла в аристократичному середовищі і призначалася для нього.

Вона гармонічно перегукується з духом аристократичної культури: вишуканість оформлення і розвитку тематичного матеріалу, багатство орнаментики, – найхарактерніші елементи стилістики. Різноманіття прикрас невіддільне від клавірних творів майстрів аж до Бетховена. В клавірних п'єсах цінували витонченість, легкість, дотепність, вишуканість, переважно невеликі масштаби – мініатюри. До великих форм (варіаційних циклів) клавесиністи зверталися рідко, тяжіли до сюїт з танцювальних та програмних п'єс. Сюїти французьких композиторів, на відміну від німецьких, складаються майже виключно з танцювальних номерів, вільно побудованих; сувора послідовність (алеманда – куранта – сарабанда – жига) дотримується рідко; склад може бути будь-яким, довільним, часом несподіваним, а більшість п'єс, маючи поетичні назви, натякають на задум автора.

У 1720-1730і найвищого розквіту досягає жанр клавесинної сюїти. Серед клавесиністів провідна роль належить Ф.Куперену, автору вільних циклів, заснованих на принципах схожості і контрасту п'єс. Великий внесок у розвиток програмно-характеристичної клавесинної сюїти зробили також Ж.Ф.Дандріє та особливо Ж.Ф.Рамо.

Епоха розвитку мистецтва "старого режиму" минала; галантний вік Людовиків і рококо закінчувався. Сходить зоря Просвіти. Музичні стилі, з одного боку, розмежовувалися, з іншого – нашаровувалися і зливалися. Інтонаційний вигляд і образна побудова мінливі і різнолікі. Але провідна тенденція в напрямку майбутньої революції позначилася з невблаганною ясністю. "Галантні Індії" Рамо – "музичний додаток" до "Подорожі Бугенвіля", а "Старі сеньйори" Куперена танцювали свою сарабанду під девізом Ронсара: "Все проходить і все йде, щоб не ніколи повернутися!". У Франції Бурбонів авторитет аристократії, її привілеї, держава та права помітно похитнулися. Істина імпонувала безмірно, але її пізнання і поширення були жорстко відміряні владою короля та її інституціями. Руссо був у вигнанні, Вольтер пізнав жахи Бастилії, Гельвецій змушений друкуватися за кордоном. Наука далека від процвітання, відчувала тягар караючої держави і церкви. Католицизм – найвпливовіша реакційна сила ідеології, її вплив відчули навіть революціонери: Робесп'єр, Сен-Жюст, Катон (деїсти) засуджували матеріалізм, бюст Гельвеція публічно повалений і розбитий в яacobінському клубі, куди його подарувала дружина Луї Давида.

Художники і композитори, байкарі і драматичні актори, клавесиністи і ліричні поети – всі митці відчували бурю, що насувалася, кращі серед них знайшли мужність, совість та сили, щоб оголити виразки "старого порядку" і вітали майбутню революцію. "Витівки Скапена" Мольєра, байки і "Епітафія ледареві" Лафонтена, п'єси "Фігаро" Бомарше, пасакалія *h moll* Куперена, "Набат" Готьє і "Гробниця" Леклера, разом з "Громадським договором" і "Сповіддю" Руссо, полотнами Ватто і Давида – усе це мистецтво написало не тільки трагедію вмирання королівської Франції, а й зорю нової ери. Без Куперена не було б Й.С.Баха, без Рамо – Глюка, Моцарта, Бетховена.

Перша клавесинна збірка Ф.Куперена (1713) включає 5 сюїт, де більшість п'єс мають програмні назви. Перша збірка Рамо (1706) має 10 п'єс. У 1716-17 з'являється "L'Art de toucher le clavecin" (буквально

"Мистецтво торкатися клавесина") Куперена, яке автор називав "дуже корисною метою, абсолютно необхідною для виконання його п'єс у належному їм стилі". 1724 Рамо випустив теоретичну роботу "Метода пальцевої механіки" (*Méthode de la Mécanique des doigts*) (передмова II збірки клавесинних п'єс). [-Т. Ливанова "История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник" в 2х тт. Т.1 М., Музыка, 1983].

Сучасниками великих клавесиністів були так звані "малі майстри": Ніколя Сіре *Nicolas Siret* (1663-1754), Жан Франсуа Дандріє *Jean François Dandrieu* (1668-1738), Франсуа д'Аженкур *Jacques André François d'Agincourt* (1684-1758), Жозеф Боден де Буаморт'є *Joseph Bodin de Boismortier* (1689-1755), Луї Клод Дакен *Louis Claude Daquin* (1694-1772) etc. У наступні часи настала криза жанру, пов'язана з появою нового інструменту – фортепіано, відповідно, з іншим репертуаром клавірних творів і настанням епохи класицизму.

Крім французької школи склалися також інші національні клавірні школи Європи – у Німеччині та Італії, Англії та Іспанії. В італійській музиці можна побачити передумови оркестрових фарб, вона рясніє яскравими контрастами, протиставленням мотивів, коли французька – специфічно клавесинна. Кожна з національних європейських шкіл має свій індивідуальний вигляд.

Французька клавесинна музика вирізняється програмністю. Клавесиністи особливо приділяли увагу назвам своїх п'єс. Найпоширеніші теми:

- жанрово-побутові сцени ("В'язальники", "Женці" і ін.);
- картини природи ("Лілії", "Очерети", "Зозуля", "Курка" та ін.);
- жіночі портрети ("Циганка", "Принцеса" та інші);
- психологічні стани ("Страждаюча", "Нижні скарги" і ін.).

Але ці теми втілені в творчості кожного композитора по-різному. Тому для найбільш ясного автентичного виконання бажано достеменно вивчати індивідуальну манеру кожного автора-клавесиніста.

Визначний піаніст-методист А.Д.Алексеев (1913-96) підсумовує характерні особливості стилістики французьких клавесиністів, як вони проявилися у творчості кращих представників. Незважаючи на стилістичну ясність і визначеність, ця музика має протиріччя. Віддаючи данину умовності тематики Рококо, французькі клавесиністи створюють життєздатне мистецтво, накреслюють жанрово-образний та лірико-психологічний напрями музики. Мелодика клавесинного Рококо – головне виразне начало, незважаючи на модний орнаментальний убір, виявляє зв'язки з фольклорним джерелом і передує музичній мові віденських класиків XVIIIст. Такі риси клавесинного мистецтва, як вишуканість, витонченість, тяжіння до мініатюри, згладжування "гострих кутів", мініатюра-рондо готують майбутню контрастність, динамічність і монументальність класичної сонати. Поза цієї суперечливості важко зрозуміти, чому найкраще з доробку клавесиністів продовжує захоплювати і сьогодні нас – виконавців, педагогів, учнів, слухачів, які живуть зовсім іншими естетичними ідеалами. [-А.Д. Алексеев. livelib.ru \ \ [https:// www.livelib.ru /author/174342-aleksandr-alekseev](https://www.livelib.ru/author/174342-aleksandr-alekseev)].

\* \* \*

Розквіт французького клавесинізму проявився не лише у сфері створення музики, але і у виконавському мистецтві та педагогіці. Найважливішими джерелами вивчення педагогічної та виконавської галузей, крім пам'яток творчості, є клавірні посібники і керівництва. Найзначніший з них – трактат Ф.Куперена "Мистецтво гри на клавесині" (1716), де систематизовані виконавські принципи і надані цікаві методичні поради, що частково не втратили свого значення і дотепер. Інший педагогічний посібник – "Метода пальцевої механіки" Ж.Ф.Рамо, опублікований у II книзі його клавесинних п'єс (1724), присвячено проблемі технічного розвитку учня. На основі цих трактатів та інших доступних джерел виявлені найважливіші риси французького клавесинного мистецтва XVIIIст. та визначені проблеми, що виникають у процесі гри. Насамперед, увага привертається до зовнішнього вигляду клавіриста за інструментом: слухачам не мало здаватися, що гра на клавесині є серйозним важким заняттям, адже працювати, за поняттями світської людини, – це доля простого народу або слуг. "За клавесином треба сидіти невимушено; погляд не має бути ні пильно зосередженим, ні розсіяним; треба дивитися так, як ніби нічим не зайнятий" (Куперен, с. 5-6). Автор застерігає від підкреслення такту під час гри рухом голови, корпусу або ногою. На його думку, це не тільки непотрібна звичка, що заважає слухачу і виконавцю, а це непристойно. Щоб "позбутися гримас" під час гри, він рекомендує в процесі гри вправ поглядати на себе в дзеркало, яке пропонує ставити на пюпітр. Вся ця "галантність" зовнішньої поведінки нагадує традиційну посмішку балерин у класичному балеті, що є характерним для виконавського мистецтва Рококо.

Одним з найважливіших завдань клавесиніста є вміння тонко, "зі смаком" виконувати орнаментику. У XVIIст. розфарбовування, оздоблення творів робив сам виконавець. "У виборі прикрас надається повна свобода", – писав у своєму керівництві Мишель Сен-Ламбер \ Michel de Saint-Lambert, клавірний вчитель у Парижі, що видав: "Трактат про супровід на клавесині, органі \ *Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue etc.*" (1680 [1707]) і "Клавесинні принципи \ *Principes du clavecin*" (1679 [1702]). "Прикраси можна грати навіть в тих місцях, де вони не показані. Можна викинути у п'єсах наявні прикраси, якщо їх знайдуть не дуже підходящими, і замінити іншими за своїм вибором". Протягом років ставлення до імпровізаційних замінів мелізмів стало іншим. Розвиток достеменної витонченої майстерності, коли дрібні орнаментальні деталі набували певного значення і служили показником "справжнього смаку" клавіриста, скоював вільну імпровізаційність виконавця, вертаючи його у потрібне автору русло.

Вже у часи Куперена імпровізація клавесинної школи почала вироджуватися. Їй протиставлялася виконавська майстерність, що заснована на ретельному розучуванні заздалегідь написаних творів, обдуманих в усіх деталях (Рамо). Особливо жорстко Куперен виступає проти імпровізаційних змін у прикрасах своїх творів. Передмова його III клавесинного зошиту вражаюче наполегливо, навіть у тоні роздратованості, що дивно для тогочасного літературного стилю, наполягає на буквальному виконанні усіх без винятку деталей тексту:

"інакше п'єси не будуть справляти належного враження на людей, що володіють справжнім смаком" (!). Слова одного з найбільших клавіристів Європи не втратили свого значення дотепер, їх має пам'ятати кожний піаніст, що сьогодні грає на клавесині чи у перекладах на фортепіано п'єси старовинних майстрів.

У порівнянні з іншими національними школами французькі клавесиністи надають найточніші правила (!) розшифровки мелізмів, що підкреслює певний вплив раціоналізму, властивий французькій культурі взагалі, породжуючи прагнення до ясності і підпорядкованості художньої творчості суворо встановленим закономірностям мистецької логіки "задля краси і насолоди".

Практика розшифровки французькими музикантами оздоблень і прикрас значною мірою спричинила принципи їх виконання клавіристами інших національних шкіл, визначаючи головні напрямки: вказівки Куперена, як грати трелі з верхньої допоміжної ноти або форшлаги за рахунок подальших тривалостей, поділялися більшістю музикантів Європи у XVIII – ХХІст. Клавесиністи прагнули компенсувати одноманітність динаміки та обмежені особливості інструменту різноманітністю тембрів. Можна припустити, що вони змінювали фарби у рефренах рондо або посилювали контрасти між епізодами, використовуючи наявні тембри різних регістрів: лютневого, фаготового, валторнового etc., що надає клавесинним творам яскраву характеристичність і певну барвистість.

Відзначаються характерні принципи французьких клавесиністів в галузі технічної рухової оснащеності виконавця. Їх віртуозність порівняно з віртуозністю сучасних їм клавіристів інших національних шкіл (Й.С.Баха, Д.Скарлатті) відносно обмеженого типу. Вони застосовувал дрібну пальцеву техніку і переважно техніку позиційну – пасажі і фігурації в межах позиції руки без підкладання першого пальця. У пальцевій техніці французькі клавіристи досягали вражаючої досконалості. За свідченням Сен-Ламбера, паризькі віртуози відрізнялися такою розвиненою самостійністю, швидкістю і гнучкістю пальців, що вільно виконували трелі будь-якими пальцями (!).

Методичні принципи французького клавесинізму у розвиноті рухових навичок найкраще сформульовані Рамо у II книзі його клавесинних п'єс. Серед передових установок Рамо необхідно зазначити відстоювання величезних можливостей розвитку природних задатків людини за умов цілеспрямованої, наполегливої та усвідомленої праці: "Звичайно, не у всіх однакові здібності, але, якщо немає ніякої особливої вади, що заважає нормальному руху пальців, завжди можливий розвиток їх до ступеня досконалості; щоб наша гра могла подобатися, залежить виключно від нас самих, і я стверджую, що посидюща робота, спрямована вірним шляхом, необхідні зусилля і певний час неминуче виправлять будь-які пальці, навіть найменш обдаровані і прудкі. Хто ризикне покластися лише на природні здібності? Як можна сподіватися їх виявити, не зробивши необхідної попередньої роботи для їх виявлення? І чому тоді можна приписати досягнутий успіх, як не саме цій роботі?" (Рамо, с. ХХХV). Ці слова видатного музиканта, діяча Просвітництва, пройняті непохитною

впевненістю в силу людського розуму, в можливість подолання усіх труднощів, вони контрастують з поглядами учених, що пропагують фаталістичну зумовленість здібностей людини вродженими задатками.

Одним з найплодотворніших принципів клавесинної методики у руховій галузі технічного оснащення була і є боротьба з м'язовими напруженнями. Свободу рухового апарату підкреслювали і Куперен, і Рамо. Велику цінність мають їх зауваження про необхідність збереження гнучкості зап'ястя у грі. "Ця гнучкість, - зауважує Рамо, - поширюється тоді і на пальці, роблячи їх абсолютно вільними і надаючи їм потрібну легкість" (Рамо, с. XXXVI). Важливим є також використання Рамо нових аплікатурних прийомів, а саме: підкладання першого пальця (!), що пов'язано з появою в його творах більш розвиненої фактури. Була поширена думка, що цей прийом розпочав Й.С.Бах, з легкої руки Ф.Е.Баха у його методичній праці. Але є певні підстави не приписувати це нововведення Й.С.Баху: прийом поширювався у різних національних школах, і у Франції, раніше, ніж у Німеччині. Принаймні, Ж.Дені\Jean Denis, автор трактату про налаштування спінета (виданого 1650), рекомендував широко вживати всі пальці. "Коли я починав вчитися, - писав він, - педагоги дотримувалися правила, що у грі не можна користуватися великим пальцем...; однак згодом я переконався, що якщо б людина мала навіть стільки рук, скільки у Бріарея (гігант з античної міфології, у якого 100 рук і 50 голів), їх все одно застосовували б усі при грі, навіть якщо б на клавіатурі і не було стількох клавішей."

Вірогідно, що в першій половині XVIIIст. великий палець почали широко застосовувати італійські клавіристи: Д.Скарлатті, у спогадах сучасників, говорив, що не бачить причини, чому б не вживати у грі всі 10 пальців, якщо природа дала їх людині. Ці слова можна розуміти як пораду використовувати підкладання першого пальця. З 1730х новий принцип аплікатури, що називали "італійським", поширюється в Англії. Якщо Скарлатті справді застосовував підкладання великого пальця, то мабуть, саме він заніс його до Англії.

Підкладання першого пальця – нововведення величезної ваги, що швидко зрушило вперед розвиток клавірної техніки. Цей прийом, полегшивши подолання багатьох технічних труднощів, вплинув на розвиток клавірної фактури, сприяючи її подальшому ускладненню. Нові аплікатурні принципи, застосовані спочатку найвизначнішими віртуозами, поступово поширилися і серед рядових виконавців. Однак, знадобилося ще кілька десятиліть, щоб вони закріпилися у клавірній практиці. Протягом XVIIIст. поряд з підкладанням першого пальця широко вживалася ще й старовинна аплікатура, заснована на перекладанні середніх пальців. Навіть у кінці XVIIIст. один з авторитетних фортепіанних педагогів, німецький органіст, теоретик Даніель Готлоб Тюрк\Daniel Gottlob Türk (1750-1813) писав у своїй "Klavierschule\Школа фортепіано або інструкція з гри на фортепіано для вчителів та учнів із критичними коментарями\Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen" (Лейпциг-Галле 1789) [навчальний посібник для початківців, популярний серед педагогів-піаністів], "що не сміє відкинути цю аплікатуру, незважаючи на те, що дозволив би



користуватися нею тільки в рідкісних випадках". Великий успіх мала праця Тюрка "Короткі вказівки для гри на генерал-басу\Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen"; по ній вчився Бетховен. Ця книга служила підручником до сер. ХІХст. [у переробленому вигляді]. Ще раніше Тюрк видав "З найважливіших обов'язків органіста\Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten" (Leipzig-Halle 1787, перевидання 1838). На творах для фортепіано Тюрка "8 збірок фортепіанних сонат" і 4 збірки "Ton und Handstücken" вчилися в дитинстві багато піаністів, зокрема, Роберт Шуман.

Лише на початку ХІХст. принцип підкладання першого пальця затверджується педагогами у фортепіанній методиці. Однак, прийоми перекладання пальців не зникають зовсім з практики, їх використовують у грі подвійних нот, у поліфонії, в деяких пасажах (Шопен Етюд №2 a moll op.10). Поряд з принципами, що не втратили свого прогресивного значення для подальшої піаністичної культури, у Рамо є висловлювання цікаві, але історично минуці; він вважав, що такі складні і тонко організовані психологічні явища, як процес набуття технічної вправності, можна "звести до простої механіки". В очах мислителів-матеріалістів ХУІІІст. (Декарта) застосування виключно механіки у ставленні до процесів хімічного та органічного характеру передувє преїдешній науково-технічній революції в Європі. Прагнучи по можливості виключити рухи руки, Рамо говорить, що рука має бути "немов би мертвою" і служити лише для того, щоб "підтримувати прикріплені до неї пальці і переміщувати їх у ті місця, яких вони не можуть досягти самі". (Рамо, с.ХХХVІ). Після "постановки" пальців на клавіатурі Рамо пропонує приступити до гри вправ "Першого уроку". Цей "Перший урок" пропонує послідовність з п'яти звуків: до – ре – мі – фа – соль. Автор рекомендує вчити його спочатку кожною рукою окремо, потім "всілякими способами, поки не відчуєш, що руки надбали такі навички, що вже не треба побоюватися порушення вправності їх рухів" (Рамо, с.ХХХVІІ).

Алексеєв вважає, що з огляду радянської педагогіки, наведені принципи Рамо не витримують критики. Не кажучи про помилковість зведення вправ до "простої механіки", неправильно прагнути, щоб рука була "мертвою". Проте, ця система рухових принципів у ХУІІІст. була передовою, відображаючи тенденції впровадження у педагогічне мистецтво наукового методу мислення і раціоналізацію технічного процесу навчання учня. Вона була пов'язана з практикою клавесинного виконання, яке ґрунтувалося на використанні дрібної пальцевої техніки в межах незначного діапазону інструмента.

Твори французьких клавесиністів, колись дуже популярні, вже до кінця ХУІІІст. перестали займати значне місце у виконавському та педагогічному репертуарі. Відродження цієї музики почалося в наприкінці ХІХст. у Франції, що пояснювалося розвитком естетичних і стилізаторських тенденцій, але багато в чому здоровим прагненням французьких музикантів до розвитку національних традицій. Інтерес до творів французьких клавесиністів у ХІХст. виявляли і видатні піаністи інших країн Європи. Ці твори виконували в історичних концертах Г.Бюлов\Hans Guido Freiherr von Bülow (1830-1894), Л.

Д'ємер\Louis Joseph Diémer (1843-1919), Антон Рубінштейн (1829-1894), К.Сен-Санс\Charles Camille Saint-Saëns (1835-1921). Цікаве трактування клавесинної мініатюри – у виконанні С.Рахманіновим "Зозулі" Дакена. На відміну від деяких піаністів, які надають цій п'єсі елегійно-томного характеру, геніальний піаніст загострює властиві їй риси витонченого гумору і запалу життєрадісності. Значну роль у створенні такого способу грає дотепна деталь – сильна ритмічна "відтяжка" короткого звуку в мотиві "кукування".

У ХХст. твори Рамо грають Р.Казадезюс, А.Корто, О.Александров etc. Останніми роками багато сучасних піаністів на концертній естраді виконують твори французьких клавесиністів, чудова гра Григорія Соколова різних рондо Ж.Ф.Рамо з Сюїти ре мажор (у перекладі для фортепіано): 1. Les Tendres Plaintes; 7. Les Tourbillons; 8. Les Cyclopes; 5. La Follette. Перекладення для фортепіано: "Галантні Індії\Les Indes galantes", "Танець дикунів\Danse des sauvages". Незабутнім є його виконання у 2018-2022 п'єс Рамо "Перекликання птахів\Le rappel des oiseaux" та найяскравішої "Курки\Poulet".

--Чебуркина Марина Николаевна. 2013: Доктор иск-ия диссертации: «Французское органное искусство Барокко: музыка, органостроение, исполнительство» (защищена в МГК 2013). Автореф.

Французьке органне мистецтво Бароко належить до явищ найяскравішого музичного минулого, що черпає витoki у надрах Ренесансу і відкриває шлях романтизму, піддаючись протягом 200 років яскраво вираженій еволюції. Воно постає як надзвичайно цілісне і стабільне явище: цілісність обумовлена єдністю естетичних і музично-теоретичних закономірностей ХУП-ХУІІІст. Франції; єдність образного змісту і внутрішня стабільність забезпечуються зв'язком з церковним культом і є наслідком панування в рамках релігійної проблематики.

Характер французького органного Бароко визначається риторичною природою мислення і підпорядковується естетичним і філософським категоріям ("патетичне", "світле і темне", ідеї "методу" і "порядку"). Його специфіка обумовлена найяскравішою дією в його рамках теорії пропорцій, що на акустичних умовах і виходить із закономірностей натурального звукоряду. Це мистецтво вписується в контекст руху Просвітництва, яке знаменує унікальний підйом людського духу і розквіт наукової думки. Прогресивне мислення надало імпульс створенню Академій, друку енциклопедичних видань, і навіть передумовам Великої Французької революції, воно контрастує з абсолютизмом королівської влади і кривавим революційним терором, так само, як вишуканість смаку існує поруч з грубістю руйнівних війн, і надлишок розкоші – з хворобами та злиднями. Такі суперечливі факти накладають відбиток на характер органного Бароко Франції – явища, повного контрастів, пишного і прекрасного, пристрасного і витонченого, що виблискує вогненною життєрадісністю і переповнене стражданням, вибудоване математично і стихійно непередбачуване. [-Чебуркина с.3].

Основою органобудування виступають диспозиції французьких органів ХVІІ-ХVІІІст., критерії яких виходять з кількості звукових планів органів (мануальних і педального), їх регістровий склад, додаткові механічні пристрої (мануальні і педальна копуляції).

Французьке органне мистецтво цих часів підпорядковується стильовим тенденціям епохи, характеризується цілісністю (єдиний "домінуючий" стиль) і багатогранністю (чимало "малих" стилів). Особливе місце у стильовій системі займає "фантазійний" стиль. Стильова строкатість пояснюється ємністю змісту: від гуманного – до надлюдського, від природного – до божественного. Багатство тембрів і технік органу передбачає вирази різноманітних, специфічних та екстремальних, образів і "пристрастей", де єднаючим фактором може бути риторика, підпорядкована принципам теорії "афектів".

Рамки естетичних і філософських категорій епохи у Франції демонструють концепцію раціоналізму у полярності і єдності цілого.. [–Чебуркіна с.24-25]. Процес двовікової історії розвитку барокової органної музики у Франції знаменує перехід від модалності до тональності, який пояснює та узагальнює музична теорія, пропонуючи практику органістів, яка вже зробила цей перехід, в якості безпосереднього стимула для подальшого розвитку органного мистецтва.

Гармонічні вчення XVII-XVIIIст. умовно визначають 2 напрямки: I базується на вченні пропорцій з акустичних закономірностей (натуральний звукоряд); II ґрунтується на системі 8 церковних ладів (тонів) [Чебуркіна с.25-26]. Увага приділяється вільним імпровізаційним формам, в межах структури "прелюдія", "прелюдувати". Категорія "прелюдувати" базується на мистецтві імпровізування, пов'язаного з формою (жанром) прелюдії, і постає як квінтесенція органного Бароко. Руссо пише: "Прелюдувати" зазвичай означало заспівати або зіграти уривок фантазійного типу, нерегулярної форми і досить короткий, але що зачіпає найважливіші ступені ладу, щоб поставити і налаштувати голос або розіграти руки на інструменті, перш ніж почати власне музичну п'єсу [–Чебуркіна АР с.27-28].

Але клавірне мистецтво прелюдування у ХУІІІст. значніше, воно передбачає виконання експромтом того, що містять композиції: головні мотиви, імітації, загальну схему гармоній і модуляцій, найбільш майстерне з того, що лишається у пам'яті від основного твору. Сам процес прелюдування у талановитих клавіристів, рятуючись від рабського наслідування, підпорядкованого обов'язковим правилам, пропонує яскраве виконання, вправні переходи, віртуозні каденції, які так захоплюють слухачів. "І недостатньо бути хорошим композитором, або володіти повною мірою клавіатурою, або мати хорошу треновану руку, але потрібно ще бути переповненим тим вогнем генія і духом винахідливості, які дозволяють знайти і миттєво розробити теми, найбільш відповідні гармоніям, що найкраще тішать слух і надають насолоду. Завдяки прелюдуванню виблискують імена органістів – панів Кальв'єра і Дакена". [–Чебуркіна АР с.27-28]. Передбачаючи одночасно композицію і виконання на конкретному органі, коли виявляються його реєстрові і технічні можливості, прелюдування пов'язує 3 сфери мистецтва: музику, виконавство, будову органу.

Таким чином, емоційно-образний зміст і форма органних творів, цієї пори, відбивають еволюцію органного мистецтва від релігійного – до світського, від церковного – до концертного. В гармонії органних творів XVII-XVIIIст. простежується перехід від модалного мислення до

тонально-функціонального, у формоутворенні – від переускладненої канонічної поліфонії до панування гомофонних композицій. Тенденція підпорядкування клавірних творів бароковим закономірностям пафосної риторики і "теорії афектів" включає прагнення музикантів до "пристрасних акцентів" у процесі виконавства експромтом, передусім, в імпровізаційному прелюдуванні. Практика органного і клавесинного виконання музики XVII-XVIIIст. вписується в контекст теоретичних досліджень і наукових відкриттів у сфері гармонії та музичної форми, несе яскравий відбиток раціоналізму епохи Просвітництва. [Чебуркіна. с.29]

Протягом XVII-XVIIIст. об'єднуючим фактором органобудування виступає підпорядкування його фундаментальним категоріям французького органного Бароко. Найважливішим звуковим критерієм диспозицій протягом цього періоду виступає їх обумовленість структурою змішень *Plein jeu* (гучне поєднання, при натисканні однієї клавіші звучать 4 або більше нот, кожна має октавний та квінтовий обертони) і *Jeu de Tierce* (функція передусім мелодійна). Доповнюються потужними фарбами, а також більш вишуканими сольними тембрами, звучання органу сприяє вираженню багатства музичних фарб.

Позначені до кінця XVIIIст. у мистецтві Франції тенденції лірико-психологічного і сентиментального характеру, що намічають шлях до романтизму XIXст., а також тенденція до нівелювання *Plein jeu* і *Jeu de Tierce*, свідчать про вичерпаність тенденцій епохи і про завершення цілісного стилістичного періоду.[--Чебуркіна АР с.34]. Ці властивості визивають у процесі клавірного виконавства обмеженість туше і манери звуковидобування; неможливість вплинути через дотик на динаміку, робити *crescendo*, *diminuendo*, акцент etc.

У французькому клавірному мистецтві поняття "рух \Mouvement", "темп \Tempo", "характер \Caractere", "розмір \Mesure" і "такт \Tact" взаємопов'язані. Узагальнює їх термін "рух". Основа аналізу, що здійснює коментар-переклад, виступають системи "рухів" і "темпів" у клавіристів: Тітлуза (1624, 1626), Нівера (1665), Лебега (1676), Резона (1688), Г.Коррета (1703), Ф.Куперена (1716), Рамо (1722) і М. Коррет (1737 і 1787). Значення терміну "рух", що широко використовували клавірні композитори XVII-XVIIIст., відповідає сучасному поняттю "темп". За принципами барокової риторики, "рух", пов'язаний з "характером", є найважливішим засобом вираження закладеної "пристрасті", конкретизованої в звучанні інструмента. Термін "такт" відповідає сучасному поняттю "розмір". Якщо в ранній період "такт" покликаний завдавати і регулювати "рух" п'єси, тобто визначати її темп (до Нівера включно), то пізніше у Франції виробляється спеціальна темпова термінологія, спочатку французькою (від Нівера), а потім – італійською (від М. Коррета), і роль "такту" зводиться виключно до позначення метричних одиниць. [Чебуркіна. с.38]

В основі специфічного виконавської прийому "нерівні ноти \notes inégales" лежить прагнення до створення на клавіатурі акцентів, які мають загострити виразність музичного "діскура" і створення "пристрасного акценту".

Системи "прикрас \agrémentс" Нівера (1665), Лебега (1676), Резона (1688), Буавена (1690), Г.Коррета (1703), Ж.Ф.Дандріє (до 1738), М. Коррета (бл. 1740) і Бедоса Селля (1778) виявляють, що видами оздоблень є: Cadence або Tremblement (Agrément, Double-cadence); Port de Voix; Coulade, або Coulé; Pincement або Pincé (Martellement); Harpègement. Згодом у системах Дандріє, М. Коррета і Бедоса йде скорочення типів орнаментики, кожен з яких припускає ряд варіантів. [Чебуркіна. с.41]

Загальна тенденція в клавірному виконавстві Франції протягом XVII-XVIIIст. полягає у множинності виконавських рішень при зростанні значущості інтерпретації концертного (!) типу.

Майже до кінця XVIII, однак, критерії органної гри: реєстрові типи і жанри; техніка "нерівних нот"; єдина система орнаментики, де превалюють Tremblement, Pincé і Port de Voix

Особлива виконавська категорія французького органного Бароко – Plein jeu, до неї примикає Jeu de Tierce, поширені у XVI-XVIIст. і майже повністю зниклі до кінця XVIII. Plein jeu стабільна і стійка у Франції була протягом майже 200 років.

Органні реєстровки йдуть за принципом послідовного "нашарування" обертонів: октавних, квінтових і терцових, або октавних і квінтових, або тільки октавних. Цей принцип виходить з "Універсальній гармонії" Мерсенна: "Музика, в якій найближчі за акустичною ознакою в натуральному звукоряді консонанси завжди – або найчастіше – слідуєть один за одним, є найкращою та більш гладкою, ніж коли ця послідовність не дотримується, так як така музика більш неперервна і міцна, оскільки в ній немає пустот і слух зустрічає все те, чого він може розсудливо бажати". [-Mersenne M. Harmonie Universelle. T. I. 1636 / Des Consonances. P. 104] Акустичний діапазон органного звучання розширюється протягом Бароко шляхом додавання більш низьких звучностей і реєстрів.

У композиційній творчості опора на октаву (1/2), квінту (2/3), мажорну терцію (4/5) і мінорні сексти (3/5 і 5/8) характеризує акордику творів. Досконалість квінти по відношенню до дитону 4/5 стає причиною закінчення на поч. XVIIст. цілого ряду п'єс на акорді, що використовує лише октаву і квінту (Тітлуз 1624). Підпорядкований характер мінорної терції по відношенню до мажорної виключає у нормі закінчення клавірних п'єс на мінорній тоніці акордом аж до середини XVIIIст. Перші зразки мінорного тризвуку в заключному співзвуччі є у творах Нівера (1665), але це скоріше винятки.

Теорія пропорцій поширюється не тільки на гармонічну вертикаль, але і на горизонталь. Її критерії діють в контексті інтервального співвідношення ступенів звукорядів відповідних ладів. Цей тип співвідношень є основою так званої "досконалої діатонічної системи" (термін Рамо, 1722 з вчення Декарта) і побудованих на її основі діатонічних, хроматичних і енгармонічних родів (Мерсенн).

Широке розуміння гармонії в контексті акустичного феномена "резонування" сукупно з розвитком теорії пропорцій в музично-історичному контексті, приводить Рамо до найважливіших відкриттів у галузі теорії музики: створення концепції "фундаментального звуку"

інтервальних і акордових обернень, обґрунтування рівноправності терцій, мажорної і мінорної (24/25 відповідно двом "гармонічним серединам" квінти), формулювання терміну ладової функціональності.

Теорія пропорцій в метро-ритмі виходить на рівень формоутворення в тактовій організації [Чебуркіна с.43-44].

Періоди французького органного мистецтва Бароко:

Раннє 1600-1665; Середнє (зріле): 1665-1735; Пізнє (вище): 1735-1799. Закінчення III періоду відзначено смертю головних майстрів Бароко: Боварле-Шарпантьє (1794), М.Корретта (1795) і Бальбастра (1799).

Офіційне проголошення "музики Бароко" у визначенні Руссо припадає на середину XVIIIст. Явища переходу до епохи класицизму спостерігаються у всіх сферах органного мистецтва. Категорії Бароко: диспозиція-тип, система регістрових типів і жанрів, "нерівні ноти", теорія пропорцій, гармонічна система "тонів", імпровізаційні та поліфонічні форми поряд, панування релігійного змісту. Велике значення має категорія *Plein jeu*, одне з найпоказовіших явищ органного Бароко. Категорія *Grand Plein jeu*, що Бедос де Сель (*Dom Bédos de Celles*) характеризує як унікальну, Руссо визначає як саме музику Бароко: "гармонія якої заплутана, насичена модуляціями і дисонансами.., інтонаційний лад складний і рух вимушений", Бедос же каже про "вагоме і величне" трактування, про необхідність "потрясати слух великими лініями гармонії, в яких переплітаються синкопи, дисонантні акорди, затримання і вражаючі гармонічні сюрпризи" [-- *Bedos (dom) de Celles F. L'Art du Facteur d'Orgues. T. III. - Paris, 1770. - P. 523*]. Зіставлення висловлювань призводить до висновку, що французька органна *Plein jeu* має ознаки "музики Бароко" Руссо. *Plein jeu* виступає як символ французького органа у межах часу: поч. XVII – кінець XVIII, *Plein jeu* характеризують стабільність регістрів, стійкість виконавської трактовки, окреслює 200 років дії "музики Бароко" за критерієм Руссо. *Plein jeu* стоїть біля витоків "прелюдування" – зв'язок між ними йде через органну Прелюдію, ці явища близькі одне одному. У 1780х в органному "прелюдуванні" – згідно Руссо, органіст "переповнений... вогнем генія і духом винахідливості". Опис Бедоса де Селя виявляє поняття "прелюдувати" на органі як квінтесенцію характеристики французьких органістів Бароко. *Plein jeu* постає як надзвичайно ємне, але замкнуте і закрите явище, унікальна категорія органного Бароко Франції, що підпорядковується "прелюдуванню" [Чебуркіна с.46], яке більш універсальне за своїм характером. Французьке органне мистецтво у своїй цілісності, закінченості і самодостатності містить потужний потенціал подальшого музичного розвитку. "Прелюдування", виступаючи закономірною ланкою музичної еволюції, містить той вогненний імпульс руху, який розсовує горизонти органного мистецтва, долає географічні кордони і відкриває шлях в майбутнє. [-- Чебуркіна Марина Николаевна. 2013: Доктор искусствоведения; тема: «Французское органное искусство Барокко: музыка, органостроение, исполнительство» (защит в МГК 2013). Автореф.:АР С.46-48].

Питання визначення точної стильової приналежності французької музики XVIIIст. досить суперечливі. У французькому мистецтві цього часу присутні риси барокового стилю – в прагненні до ефектної пишності доходить до химерності (Дзеркальна золота галерея Версаля),

в музиці – мікшування стилів, різномовність циклів. Однак, музичному Бароко у Франції притаманна дивовижна рівновага, світла гармонія, навіть оптимізм на противагу схильній до крайнощів, різких змін настрою, несподіваних поворотів музичної думки, стилістиці італійських і особливо німецьких композицій. У всіх галузях французького Бароко панують ідеї "Методу і Порядку" (Декарт). "Порядок\ordre" панує у живопису і музиці, літературі і архітектурі. Французи музику XVII-поч.XVIIIст. подібна версальським садам Ленотра, з їх симетрією в естетиці, де все гармонізовано розумом.

Тому у французькому мистецтвознавстві закріпилося визначення цього періоду французької музики як класичного\classique, яке має дещо інший змістовний відтінок, ніж термін "класицизм", прийнятий у відношенні періоду австро-німецької музики к.XVIII-поч. XIX. [-Е.Д. Кривицкая: Кривицкая, Евгения Давидовна. История французской органной музыки [Текст]: очерки / Евгения Кривицкая. - 2-е изд., испр. и доп. - Москва: Композитор, 2010.-335 с.]

У "Класичний період" головним ідеалом французького мистецтва стають традиції античності (Арістотель, Платон), підхоплені і розвинені Декартом\René Descartes (1596-1650) і Паскалем\Blaise Pascal (1623-1662). Реформа у французького вірша, здійснена Малербом\François de Malherbe (1555-1628), базувалася на грецькій поетичній метриці в упорядкуванні стоп вірша; трагедії Корнеля і Расіна побудовані за принципами "Поетики" Арістотеля, які лежать в основі опери Люлі. У митців того часу (живопис, архітектура, музика, прикладне мистецтво) – свідомо апеляція до античних зразків. Це наслідування традиції, "вищим правилами" є рисою французького менталітету і відбивається на терміні "classique: звичайний, традиційний, правильний" замість терміна "baroque: дивний, химерний, неправильний". Питання стильової приналежності музики обговорюються протягом сторіччя в огляді історії проблеми і підходів вирішення термінологічних спорів. [-Е.Д. Кривицкая.]

Слуховий досвід завжди безпомилково відрізнити французьку музику від німецької, театральний жест балетного танцівника від ораторської пози проповідника, споглядання французької лірики від молитовного екстазу німецької хоральної прелюдії. Підвищена увага до барвистості, колориту, тембрів виділяє французьку клавірну музику серед європейських шкіл: французька регістровка не "...розфарбовує" органний твір, але,...є визначальним чинником становлення системи жанрів та особливостей фактури, мелодики, гармонії – найважливіших параметрів музичної композиції. [Кривицкая Е.Д. История французской органной музыки. История французской органной музыки. М., 2003; второе издание М., 2010. ... М., 2011/Автор проекта Е. Д. Кривицкая. Сост., комментарии Е. Д. Кривицкая\Кривицька Е. Д. Історія французької органної музики. Історія французької органної музики. М., 2003; друге видання М., 2010. ... М., 2011/Автор проекту Е. Д. Кривицька. Упоряд., коментарі Е. Д. Кривицька.]

Загальна назва струнних клавірних музичних інструментів у XVII-XVIIIст. – **Клавір**\нім. Klavier, його типи відомі вже XVIст.: клавесин (від удару по клавіші струну зачіпало перо) і клавикорд (від удару струну зачіпав металевий тангент). Звуковидобування (щипок або удар) визначало відмінності тембру, сили і тривалості звуку. Клавесин має більш сильний, але уривчастий звук, застосовується для

соло в концертах, для акомпанементу в опері, оркестрі. У побуті зазвичай поширений клавикорд – невеликим інструмент зі слабким, але більш тривалим звуком, що використовувався у навчанні.

Клавесин\іт. *clavicembalo* – інструмент клавішний струнно-щипковий. Струну смикає язичок з пера (нині з пластика). Ранні згадки про інструмент існують в "Декамероні" Дж.Боккаччо 1354 !, а також в джерелі 1397 з Падуї; перше відоме зображення 1425 в Модені на вівтарі; перший опис з малюнками ілюструє 1436 А.А.Цволле\Henri Arnaut de Zwolle (1400-66), працював лікарем, астрономом, астрологом та органістом Філіпа Доброго у Діжоні, а згодом залишив двір Бургундії і працював на королів Карла VII і Людовика XI в Парижі, де помер від чуми 1466. Його відомий трактат про музичні інструменти є копією (почерком Анрі) "Дзеркала музики\Speculum musicae" Жака з Льежа\Jacob de Liège; найвідоміша частина – проектування та побудова музичних інструментів, містить самі ранніх ілюстрації клавесина, дає докладний опис роботи цього клавішного щипкового інструмента зі складними зв'язками між клавішами і струнами. Він також наводить лютню, клавикорд, орган, опис якого є більш практичним, дає склад та звукоряд. На всіх інструментах мали грати при дворі, а не в церквах. Рукописи зібрані в XVIст. (F-Pn Lat. 7295). [--John Koster, 'Arnaut de Zwolle, Henri', Grove Music Online ed. L. Macy (Accessed Sept 26 2007)]

Як солюючий інструмент клавесин зберігався до кінця XVIIIст., використовувався ще довше для виконання цифрованого баса у супроводі речитативів опер. Бл. 1810 остаточно вийшов з ужитку. Відродження культури гри на клавесині почалося на межі XIX-XXст.. Ініціатором відродження інструменту стає Е.А.Долмеч\Eugène Arnold Dolmetsch (1858-1940), що будує свій перший клавесин 1896 в Лондоні, відкриває майстерні в Бостоні, Парижі, Хейсмірі (Суррей).

Клавесин має форму довгастого трикутника, струни розташовані паралельно клавішам, горизонтально. Для реєстрування (зміни сили і тембру звуку) використовуються ручні і ножні перемикачі. Плавне збільшення і зменшення звуку (*crescendo* і *diminuendo*) на клавесині неможливі. У XVст. діапазон становив 3 октави (у нижній октаві деякі хроматичні ноти відсутні); в XVIст. розширився до 4 октав (C - c'), у XVIIIст. – до 5 октав (F' - f''). Клавесин мав кілька різновидів. Великий, крилоподібної форми називався саме клавесином у Франції, клавичембало в Італії, флюгелем в Німеччині. Невеликі прямокутні носили назву епінета у Франції, спінета в Італії, вірджинала в Англії.

Клавесини XVст. не збереглися. На зображеннях це були короткі інструменти з огрядним корпусом. Більшість збережених клавесинів XVIст. виготовлені в Італії, центр виробництва – Венеція. Атака на цих клавесинах виразніша, а звук – більш уривчастий, ніж у пізніших фламандських. Майстри вдосконалювали клавесин, робили спроби урізноманітнити його звучання. У XVIIст. знамениті голландські майстри Рюккерси\нідерл. Ruckers, нім. Růckers випускали концертні клавесини, що мали сильний звук. Їх клавесини мають довші струни і більш важкий корпус, ніж італійські. Часто створювали клавесини з двома мануалами, чим досягали різної сили звуку: клавіатура-*forte* і клавіатура-*piano* і можливості перехрещення голосів. Використовували



ефекти особливих "регістрів": натиск кнопки\важеля включав струни з різного матеріалу або струни, накриті пергаментом. Іноді додавався III мануал тембру "лютні" (струни трохи приглушаються шматочками шкіри). Ножні і колінні перемикачі реєстрів з'явилися в кінці 1750х. Комбінаціями вдавалося досягати певних градації звуку, змін тембрів, деякого наростання звучності, але ефекти *crescendo* і *diminuendo* на клавесині були в повну силу недосяжні.

====

Школа французьких клавесиністів представлена іменами Л. Маршана, Ж.Ф.Дандріє, Ф.Даженкура, Л.К.Дакена, Луї Куперена. Найбільше вдавалися їм витончені пасторальні образи. Своєї вершини французька клавесинна школа досягла у творчості двох геніїв – Франсуа Куперена (1668-1733) і його молодшого сучасника Жан Філіпа Рамо (1685-1764). Улюбленою формою куперенівських п'єс було форма рондо. Творам Рамо властивий великий штрих, не схильний до тонких деталей, музика відрізняється театральністю і певною віртуозністю.

Майже всі клавесиністи створювали програмну музику, яка чи не обов'язково мала сюжет-програму, що може обмежитися лише одною назвою (заголовком), але може мати і розгорнуті пояснення (фабулу).

Клавесинна музика – багато орнаментована. Виникнення прикрас імовірно пов'язано з недосконалістю інструмента, звук якого згасав миттєво, а трелі і групети хоча б частково могли компенсувати цей недолік, продовжуючи звучання опорного звуку і прикрашаючи його.

В європейській багатоголосній вокальній музиці Середньовіччя і Ренесансу (мотет, мадригал) великого розвитку у виконавському мистецтві мала дімініційна техніка ["зменшення\лат. *diminutio*"]. клавіристів в якості вільних імпровізаці. У теорії зменшення\дімініція має 4 значення: 1) форма прикраси, в якій довга нота поділяється на ряд коротких мелодичних; 2) прийом композиції, де мелодії (тема, мотив) представлені в більш коротких значеннях нот; 3) пропорційне скорочення окремих нот у мензуральному позначенні через оздоблення або пропорції; 4) форма прикраси, коли довга нота ділиться на низку коротших мотивів ["забарвлення \нім. *Kolorieren*"]. Інтервал, звужений хроматичним напівтоном, є зменшеним інтервалом, і процес може називатися зменшенням або також "забарвленням".

У середині ХУст. в органних табулатурах з'явилися перші графічні позначки для запису нотних прикрас. До сер. ХУст. вони стали вживаними в різноманітних варіантах і поєднаннях: мордент, трель, групето, що досьогодні входять до вжитку головних прикрас. Мабуть, вони сформувалися в практиці саме інструментального виконавства.

В XVI-XVIIст. дімініція (синоніми: в Італії *passagio*, в Іспанії *glosa*, в Ангії *division*, у Франції *double*) спосіб орнаментики, заміна великої оригінальної тривалості пасажем з нот меншої тривалості (в сумі дає оригінальну величину тривалості). Спочатку дімініція імпровізаційна (Папська капела Ватикану), згодом К.Меруло, А.Габріелі, Дж.Габріелі, Я.П.Свелінк, А.Кабесон, А.Кореллі її виписували нотами на папері.

У ХУІІ-ХУІІІст. мелізматичні прикраси\ornements, agruments отримали особливий розвиток у творчості французьких лютністів і клавесиністів. Для них характерною є опора на танцювальність, що

підлягала витонченій стилізації. У французькій музиці існував тісний зв'язок інструментальних аргументів зі світською вокальною лірикою (арії серця\airs de cour), яка в свою чергу пронизана танцювальною (навіть балетною) пластикою. Англійські вірджиналісти (к.ХУІ) схильні до пісенного тематизму та його варіацій, тому в галузі розвитку орнаментики тяжіли до димінуційної техніки; мелізматичні позначки їх досі не піддаються точній розшифровці. Австро-німецьке клавірне мистецтво, що інтенсивно розвивається з сер.ХУІст. до Й.С.Баха включно, по-різному ставилося до стилів італійського димінуційного і французького мелізматичного. У французьких музикантів ХУІІ-ХУІІІ увійшло у звичай супроводжувати збірки клавірних п'єс таблицями прикрас з розшифровкою, як їх треба грати. Найвагомійші таблиці (з 29 різновидами мелізмів) пропонувала у 1689 клавесинна збірка Ж.А. д'Англебера; хоча подібні таблиці мали певні розбіжності, вони стали загальнозживаними каталогами для виконання мелізмів. Зокрема, в таблиці Баха для "клавірної книжечки Вільгельма Фрідемана"(1720) багато запозичень саме з д'Англебера.

--Холопов Ю. Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. Москва: Музыка, 1978, с. 127-157.

--Сапонов М. А. Мензуральная ритмика и её апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма. Москва, 1978.

--Garden G., Donington R. Diminution // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. L., N.Y., 2001.

--Diminutions // Jackson R. Performance practice. A dictionary-guide for musicians. New York: Routledge, 2005, p. 120-127.

Відхід від вільної орнаментациї в бік регламентованих прикрас у французькій музиці закріплений в творах Ж.Б.Люлі. Однак, ця регламентация не є абсолютно суворою, оскільки найдетальніша таблиця їх виконання надає точну розшифровку лише типових способів застосування. Допустимі невеликі відступи від правил, що відповідали конкретним особливостям фактури, вони залежать від майстерності і смаку виконавця, а у виданнях з виписаними розшифровками – від стилістичної обізнаності, смаків і принципів редакторів. Подібні відхилення неминучі у виконанні п'єс Ф.Куперена, що завжди вимагав точного дотримання його правил розшифровки прикрас. Клавесиністи брали під контроль також димінуційну орнаментики, що виписана, зокрема у варіаційних дублях.

До кінця ХУІІст. клавесиністи стали законодавцями смаків, такі прикраси, як трель і форшлаг поруч з своєю мелодичною функцією, почали виконувати і нову гармонічну, створюючи та загострюючи дисонанси на сильній долі такту. Й.С.Бах і Д.Скарлатті виписували зазвичай дисонуючі прикраси в нотному тексті (ІІч. Італійського концерту). Це дозволило композитору-критику Й.А.Шайбе\Johann Adolf Scheibe (1708-76), одному з перших музичних журналістів, вважати, що поводячись таким чином Бах позбавляє свої твори "краси гармонії", бо композитори вважали за краще виписувати всі прикраси позначками або дрібними нотами, щоб в графічному записі ясно виступала гармонічна милозвучність акордів.

У Куперена витончений клавесинний стиль досяг найвищого розквіту. В п'єсах Рамо проявилось прагнення вийти за межі камерної

споглядальності, посилюючи ефективність динаміки розвитку, застосувати у музичному письмі найширші декоративні мазки, зокрема, у гармонічних фігураціях. Звідси схильність до помірнішого застосування прикрас у Рамо, як і пізніше у Дюфлі. Однак, в кінці XVIII орнаментика досягла нового розквіту в творах сентиментальних віяній: представником цього напрямку виступив К.Ф.Е.Бах, автор трактату "Досвід правильного способу гри на клавирі \ Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen", в якому приділяв багато уваги питанням оздоблень і орнаментів. Праця дуже вплинула на сучасників вона лягла в основу педагогічних фортепіанних методик Клементі, Крамера, Черні. Саме на ній навчалися покоління європейських піаністів від Моцарта і Бетховена до Вебера, Мендельсона, Брамса.

Подальший високий розквіт віденського класицизму привів до стриманішого застосування прикрас, однак, вони продовжували відігравати помітну роль у творчості Гайдна, Моцарта, Гуммеля Бетховена. Вільна орнаментика зберігалася у фортепіанній музиці у варіаційних циклах (дублі варіацій, повільні частини, коди), у віртуозних каденціях концертів і вокальних колоратурах. Різноманітні оздоблення знайшла своє місце і у романтичній музиці Шопена, Ліста. В цей час дисонантні звучання мелізмів поступилися консонантності (початок трелі – з головного звуку, а не з допоміжного); гармонічні і ритмічні згладження орнаментики мали складати певний контраст із збільшенням дисонантності акордів у розвитку гармонічних фігурацій поряд з колористичним використанням для них густої педалізації. Наприкінці XIXст. прикрашання фактури фортепіанних творів знову зменшилося, а у XX зросло, – саме для вільних форм оздоблень у зв'язку з посиленням імпровізаційного начала джазових форм. На сьогодні існує величезна методико-теоретична література з орнаментики і різних засобів її вживання на фортепіано, що породжено спробами гранично уточнювати кордони вільної імпровізації на інструменті.

## Частина 5. НІМЕЦЬКА КЛАВІРНА ШКОЛА ХУ-ХУІ століть

### Витоки німецького клавірного мистецтва

Першим клавішним інструментом серед тих, для яких музика спеціально створювалась, був орган. Органна музика тісно пов'язана з хоровим співом у церкві (поліфонічний напрямок), де існування клавіатури надає більшу рухливість голосів. В ті ж часи виникає і клавикорд, що зразу стає серйозним суперником лютні, тим більше органу, у домашньому музикуванні. Однак, зароджується клавірна музика серед творів органістів пізнього Середньовіччя, хоча вона стане на самостійні шляхи еволюції лише у середині XVст.

В музичній культурі Німеччини ознаки і тенденції Відродження найбільш чітко виявилися у зв'язку з рухом Реформації, з боротьбою проти традицій переускладнення церковного мистецтва і з прагненням наблизити його до широких кіл. Розвиток клавірної музики Німеччини відставав від інших країн Європи. Майже всі композитори, що жили до XVIIст., були за професією органістами, працювали при церквах і могли віддавати створенню світської клавірної музики лише невелику частину свого часу та уваги. Та згодом німецька клавірна школа перебирає на себе головний творчий наголос епохи, на неї впливають твори італійців після Ars nova, нескладні опуси нідерландців Данстейбла і раннього Дюфаї.

Твори Джона Данстейбла\John Dunstable\Dunstable (1370?-1453) є важливою ланкою між музикою Середньовіччя і поліфонією Ренесансу, його композиції і теоретичні праці зіграли значну роль в становленні європейської поліфонічної школи. Відомі його уславлені мотети (латиною), меси, світські рондо і шансони.

Один з фундаторів нідерландської клавірної школи Гійом Дюфаї\Guillaume Dufay вірніше Дю Фе\Du Fayt (1400-1474) був видатним франко-фламандським музикантом, чиї твори становлять піввіковий етап еволюції поліфонічного мистецтва. Обдарований, плідний, ініціативний, сприйнятливий і всюди відомий та високо оцінений, Дюфаї очолив свій час як музикант [1,123].

Європейська музика отримала фундаментальний велетенський вплив Нідерландської школи поліфонії XV-XVIст., у витоків якої стояли Данстейбл і Дюфаї. Саме голандці (Окегем, Обрехт, Жоскен, Віларт, Лассо) стали на чолі національних музичних шкіл Франції, Німеччині, Італії, Чехії; вони створили класичні зразки майбутніх жанрів: меси, мадригалу, мотету, шансону, заклали засади інструментальної музики Нового часу. Видатний представник нідерландців Йоханнес Окегем\Johannes Ocheghem\Ockenheim (1410/25?-1497) був фламандським композитором II покоління. Віртуозний майстер контрапунктичного письма писав багатоголосні канони, шансони, "Месу любого тону" і користувався визнанням і пошаною (автор епітафії на його смерть – сам Дезідерій Еразм Роттердамський!). Стиль Окегема відрізнявся від попереднього, але його майстерність – саме звідти. Його вважають з'єднувальною ланкою I нідерландської школи з наступними: Обрехтом і Жоскеном. Жоскен Дебре, як і П'єр де ла Рю, були учнями Окегема

[8]. На смерть вчителя Жоскен написав мотет "La deploration de la mort de Johannes Ockeghem \Оплакування смерті Йоганна Окегема".

Математик, астролог і філософ-неоплатонік Окегем будував свої твори на математичних обрахунках, вносячи в них приховану філософську та релігійну символіку. Музика Окегема користувалась виключним успіхом у Німеччині після Реформації. Традиційно прийнято, що ще в XVст. утворилася т.зв. II Нідерландська школа на чолі з Йоханнесом Окегемом і Якобом Обрехтом. Ці майстри належать до різних поколінь і по суті представляють навіть різні етапи (якщо не різні внутрішні течії) на шляху від Гійома Дюфаї до Жоскена Дебре, які обидва поза сумнівом є найбільшими фігурами свого часу [8].

Музика Окегема, Обрехта і їх сучасників не була чисто вокальною: вона мала вигляд хорової композиції з інструментальним супроводом або навіть лише інструментальну партитуру: в опублікованих творах є зовсім неможливі речі для виконання людським голосом. Німецький музикознавець А.Шерінг \Karl Dietrich Arnold Schering (1877-1941) пропонує відмовитись від упередженої думки, що нідерландці писали лише для голосів, і стверджує, що вони є зачинателями нового руху в інструментальній, передусім, органній музиці, і цю галузь піднесли до вершин досконалості. Їх називали "канторами", і це природно: латиною "cantare" в середні віки значило не тільки мистецтво співу, але й будь-яке музикування [1,149]. Таким чином, твори нідерландських музикантів належать до змішаного типу музичного репертуару: вокально-інструментального і перш за все, органно-хорового.

Франческо Ландіні, ушлюблений автор вокальних творів, видатний органіст, змальований за портативом на мініатюрі нотного рукопису. Жіль Беншуа, знаний автор мес, мотетів і chansons, так само намальований з арфою. Охоче малюють на картинах і сам орган – великий (соборний), позитив і портатив: Ван Ейк виписав орган в поліптиху вітваря Гентського собору бл.1430. Голандці нерідко в одному зображенні дають відразу більше відомостей про музичні інструменти, ніж можна знайти в багатьох інших джерелах. Так, Мемлінг \Hans Memling (1433-1494) пише бл.1480 цілий "ангельський оркестр": десять ангелів грають на псалтеріумі, трумшейті, лютні, портативі, арфі, фіделі і чотирьох різних духових інструментах [1,311, 389]. Принципово кожен вокальний твір цієї епохи – меса, мотет, chanson, фроттола, мадригал (за винятком мес Сикстинської капели, де не припускалася участь інструментів) – на практиці міг бути виконаним або з подвоєнням вокальних партій інструментами, або лише інструментами (1-2 голоси), або цілком на органі.

Також маємо на увазі і деякі особисті можливості, що не фіксуються в нотному запису. Відомо, що на органі в XVст. досвідчені виконавці при обробці пісень "кольорували" (орнаментували, прикрашали, оздоблювали) її мелодію. Після цього не дивно, що в XVIст., коли склалися інструментальні жанри, часто виникали поліфонічні твори з позначенням "per cantare pro sonare \для співу або гри". То було лише визнання існуючої практики ! [4].

У великій кількості вокальних творів XIV-XVст. помітно, що характер ведення голосів (середніх або нижніх) у італійських і

французьких музикантів швидше інструментальний, ніж вокальний: діапазон, голосоведення, співвідношення з текстом, відсутність слів. Прямих вказівок на вживання інструментів в нотному записі немає, мабуть, це віддавалося на волю і смак виконавця залежно від таланту та фахової підготовки; зазвичай серед них перебував і сам автор. У побутовій музиці, особливо в танцях, якщо вони не йшли під пісню, інструменти залишалися вільними від вокальних зразків, але пов'язані жанром і ритмом танцю. Ще відчувався синкретизм мистецтв.

З XVст. репутацію найвидатнішого музиканта поступово набуває Жоскен Дебре, майстерністю і талантом якого захоплювалися всюди. Найвидатніший композитор Ренесансу Жоскен Дебре \ Josquin des Prez (1440?-1521), один з найвідоміших майстрів світового музичного мистецтва, найважливіша фігура франко-фламандської школи [2,212]. Єдиний з музикантів, кого називають лише на ім'я, як Данте, Рафаеля і Мікельанджело. Музикологи вважають Жоскена першим майстром поліфонії високого стилю, що виникла за його життя: Мартін Лютер і Бальдассаре Кастильйоне славили його популярність; Генріх Глареан і Джозеффо Царліно описували його стиль як той, що найкраще передає досконалість. Найвражаюча якість його композицій – сила висловлювання і безпосередність. Італійський гуманіст Козімо Бартолі \ Cosimo Bartoli (1503-72) писав 1567 про Жоскена і Мікеланджело: "митці, що відкрили очі всім, хто цінує мистецтво". Коли австрійський композитор, критик, піаніст А.В.Амброс \ August Wilhelm Ambros (1816-76) об'явив 1868 Жоскена першим генієм європейської музики, він лише повторив те, що стверджували на 300 років раніше [2,522]. Нідерландська школа, дуже впливова у західному світі, користувалася найбільшою шанною в Німеччині: найталановитіші німецькі музиканти навчалися саме у нідерландських митців.

Найрозповсюдженішим інструментом в ті часи був орган, за ним – клавесин і клавикорд. Видатні діячі німецької клавірної культури Ренесансу: Конрад Пауман, Генріх Ізаак, Арнольд Шлік, Пауль Гофгаймер – всі були знаними визначними органістами.

Прародителем німецької клавірної музики був один з найстаріших органістів **Конрад Пауман** \ Conrad Paumann (1410-1473), що сполучав виконавство на клавирі з методико-теоретичною працею. За художнім рівнем органних творів Паумана і загальним масштабом його діяльності важко уявити, що це був лише початок творчості в галузі. Дивовижною цільністю відрізняється стиль Паумана, хоча музикант дотримується скромних форм. Подібно до багатьох художніх явищ XVст., його щире мистецтво приваблювало свіжістю. Воно не могло виникнути раптово з нічого, в ньому зафіксовано те, що готувалося десятиліттями (якщо не століттями). Розмах творчої і виконавської роботи Паумана, його слава "найвидатнішого органіста", не дозволяє думати, що то були лише перші кроки органного мистецтва.

Пауман народився в Нюрнбергу, був від народження сліпим. Велике музичне обдарування та феноменальна музична пам'ять допомогли йому стати професійним музикантом. В юності навчався, мабуть, у місцевих органістів і лютністів, вмів грати на скрипці, арфі, лютні, флейті та інш. З 1446 працював органістом в церкві Нюрнберга.

Згодом (1450) став до служби при дворі ерцгерцога у Мюнхені, був органістом у мюнхенській Фрауенкірхе Поїздки приносять Пауману широку популярність: у 37 років він стає видатною особистістю на батьківщині. На визнання заслуг йому присвоєне лицарське звання (це знаменно ! адже Пауман вийшов з низів). Пауль Пауман (1448-1517), його син, змінив батька на посаді придворного органіста в Мюнхені, у 1470 супроводжував його в подорожі до Італії, де сліпий органіст мав в Мантуї та Феррарі;

Напрочуд небагато збереглося з його письмової творчості; його головні теоретичні роботи, серед яких органі табулатури та чотири версії визначніших "Основи гри на органі\Fundamentum organisandi". Лише деякі з творів і обробок Паумана ввійшли в цю теоретичну працю: його п'єси та імпровізації не всі збереглися, бо сам він нічого записати не міг. Однак, 20 творів "Fundamentum", обробки духовних співів, пісень, танців (як приклади) досить показові, вони міксують стильові риси органної і клавесинної музики. Серед них: прелюдії імпровізаційного типу, поряд з ними стрункі твори, витримані кожний в одній манері, всі переважно 2голосні, гармонічно ясні, їх можна зіграти лише на інструменті (дуже важливо !). Найцікавіші у Паумана органі обробки пісень, оригінали яких записані у Лохаймській пісенній книзі, складеній у тому ж ХУст.

Вже уславленим музикантом Пауман у супроводі сина відвідав Італію 1470, грав з вражаючим успіхом при дворі Гонзага в Мантуї, Сфорца в Мілані, Фердинанда Арагонського в Неаполі. В Італії його називали "дивовижним сліпим\сіесо miracoloso": незрячий виконавець -віртуоз перевершив зрячих музикантів! його тут шанували, звели у лицарський сан і наділили подарунками: пишні шати, меч із золотим навершям і золотий браслет. Творчість Паумана, досягнення європейського органного мистецтва, – надала стимулу подальшому розвитку галузі, що згодом стане визначальною для німецької музики.

Історичне значення має капітальна методико-теоретична праця Паумана "Fundamentum organisandi" (1452-5), перший посібник гри на органі та техніки інструментальних обробок, де наведено багато перекладень для органу світських і духовних співів, прикладів інструментального викладення вокальних творів з застосуванням т.зв. "кольорування", мелодичного розмальовування головного наспіву.

Відомі історичні факти свідчать про пошану і повагу, якими користувались органісти тієї епохи: деяких обирали бургомістрами, кожен цивільний органіст і майже всі церковні входили у магістрат; вступ на пост органіста у місті супроводжувався, як правило, пишною церемонією. Тому видатні органісти отримували і велику шану [1, 312].

Один з найосвіченіших і найзначніших музикантів ХУст. **Адам фон Фульда**\Adam von Fulda (1440?-1500?), монах з Франконії, дуже шанований і високо оцінений сучасниками музикант-контрапунктист, теоретик, історик, поет, автор-укладач трактату з теорії музики (1490), надрукованого абатом Горнаном в III т. "Церковні письменники про духовну музику\Scriptores ecclesiastici de musica sacra" (Страсбурзька бібліотека). Його органі твори є у бібліотеках Берліну та Лейпцигу.

Фульда у свій час був найвизнанішим автором світських пісень; збереглися: "О, Юпітер", "Аполлон усіх мистецтв"; "О, допоможи мені в стражданні\Ach hilf mich leid", що рекомендована Глареаном як взірць для наслідування і зразок досконалої майстерності, була опублікована їм (Базель, 1547) з субтитрами латиною в Dodecachordon'ї як "O vera lux\О, істинний Світ"; у XVI-XVIIстю, вже німецькою, вона багаторазово передрукована у лютеранських збірках духовних співів. Більш того, Глареан пропонує версії пісні у багатьох музичних збірках ("Пісняр з Аахена", 2 польські) – для клавіатури: клавесин, орган. Адам писав 4частинні меси в стилі Дюфаї, гімни та їх органні обробки в манері chansons. Церковну музику писав у стилі бургундської готики.

Ранній теоретичний трактат "De Musica", написаний Адамом ще у Форнбаху, став важливим у навчанні музики в традиціях німецького гуманізму. В трактаті Фульда вдається до філософських міркувань про сенс музичного мистецтва. 1490 Адам дає визначення: "А музика? – meditatio mortis\роздуми про смерть"[5]. Ця сувора формула, відлуння якої звучить аж до абсурдів "Естетики" Гегеля. Згадаймо Еріка Саті: в молодості він повторював, що коли йому буде 50 років, "він побачить", а коли йому виповнилося 50, він "так нічого і не побачив". Про абсурд можна говорити з легкістю, як французький філософ Клеман Россе\Clément Rosset (1939-2018), який розглядає ілюзійний характер уявлень, показуючи, що "ефірна радість іскриться перед лицем небезпеки, перед лицем реальності, позбавленої своїх задніх планів, перед лицем реальності без її дубля, тобто без повторення – прожитою прямо і безпосередньо, оскільки кожен в ній є актором власного життя". Фульда наводить піднесені слова Платона: "музика – це мистецтво мистецтв, наука наук, вона виліковує божевільних, відганяє демонів, умилює навіть богів. Про це свідчить Овідій, кажучи: "Пом'якшився розгніваний бог від звуку голосу, що прохає". Аристотель у III книзі "Політики" каже, що "музика – подруга для будь-якого віку, а особливо юнацького... Я вважаю, що музика варта великої похвали, тому що з мистецтв це найдавніше: вона була винайдена до потопу... Сократ, джерело мудрості, не побоявся в старості налаштувати ліру, вважаючи, що, якщо він знехтує музикою, він не матиме всієї повноти знання". Так Адам Фульда у своєму трактаті, приділяючи увагу античним музичним авторитетам (Піфагор, Сократ, Платон, Аристотель, Цицерон) виявляє характерний для гуманістів XVст. інтерес до "справжньої", не затьмареної схоластикою, вченої класики.

Декілька поколінь німецьких поліфоністів навчалися на творах **Гаспара ван Веербекє**\Gaspar van Weerbeke (1440?-1516), відомого контрапунктиста-органіста, що вчився ймовірно у Й.Окегема, служив регентом у Сфорца в Мілані 1469-90, коли міланська капела виросла в один з найвідоміших і найкращих ансамблів Європи, де працювали А. Агрікола, Л.Компер, Й.Мартіні. Гаспар багато їздив: у Брюгге 1472, до Риму 1499, в Авіньон 1501, згодом повернувся до рідного Турне. Помер після 1515 можливо у Римі. Його твори поєднували сучасний стиль італійців зі старими техніками бургундців.

Один з найвидатніших німецьких композиторів ХУст. **Александр Агрікола**\Alexander Agricola (1445?-1506), відомий Алессандро Німець



\d'Allemano [справжнє прізвище Аккерман\Ackerman]. Імовірно навчався у Окегема. Агрікола – член Grande chapelle, музичної установи Габсбургів. Музика його поширена Європою: він писав у всіх церковних і світських жанрах. Майже все життя служив: 1471-4 співцем капели Сфорца у Мілані, 1474-6 Медічі у Флоренції, згодом у Камбре і при французькому дворі у Королівській капелі. В 1490і його репутація – дуже висока, його запрошують до Франції і Неаполя, що конкурували за нього. 1500 Агрікола працював при дворі Брюсселя у Філіпа Красивого, герцога Бургундії і короля Кастилії. Як один з найвідоміших музикантів Європи, супроводжував Філіпа в подорожах. Агрікола помер від чуми у Вальядоліді "60 років від народження"... [6].

Музика Агріколи стилістично споріднена до музики Окегема. Бл. 25 інструментальних п'єс зберіглося. Поліфонічна фактура його творів складається з протяжних, ритмічно примхливих ліній, витончено орнаментованих; каданси – часті, елегантні і в той же час ненав'язливі.

Видатний німецький композитор-контрапунктист **Генрих Фінк**\Henricus Finck(1444?-1527?) навчався у хорі хлопчиків Кракова. Був членом краківської придворної капели, перебував придворним музикантом польських королів до 1506: Яна, Александра, Сигизмунда. 1510-13 Фінк – придворний капелмейстер в Штутгарті і Аугсбургу; на поч.1520х композитор Зальцбурзької соборної капели, 1525-6 у Відні придворний капелмейстер. Фінк, сучасник Обрехта і Жоскена, був найкрупнішим майстром старшого покоління німецьких поліфоністів.

Писав Фінк німецькі пісні і латинські гімни, з великим знанням багатоголосної музики. Його твори настільки популярні, що на деякі з світських chansons накладали духовний текст і виконували у церквах.

Онучатий племінник Генриха Фінка **Герман Фінк**\Hermann Finck (1527-58) навчався у Віттенберзькому університеті і там успішно обіймав пост органіста. Дуже рано помер. Його теоретичний трактат з 5 книг "Практична музика\Practica musica"(1556) стоїть в ряду кращих музичних досліджень; твори, що збереглися, виявляють надзвичайний талант [4]. Трактат містить інструкції з виконання поліфонічних імпровізацій, ілюстровані прикладами з інших авторів та власним мотетом. У авторських ремарках Фінк постає як гуманіст і прибічник історичної еволюції проблем розвитку виконавської практики.

Наприкінці XVст. проявили себе великі майстри нідерландської школи, що продовжили розповсюдження її впливу і затвердили її творчі принципи у музичній царині. Одні з них не пережили Окегема: Йоганн Регіс, Йоганнес Мартіні, Якоб Барбіро, Антуан Бюнуа. Інші працювали на поч.XVI: Александр Агрікола, Гаспар ван Веербек, Луазе Компер. Серед тих, хто пов'язав XVст. з наступним – не тільки хронологічно, але й по суті, і місце займає Обрехт.

**Якоб Обрехт**\Jacob Obrecht, Nobrecht або Obertus (1450?-1505) належить до III покоління нідерландців, що володіли цілою системою принципів, засобів і таємниць мистецтва поліфонії, застосовуючи її у традиційних жанрах: меси, мотету, пісні. Майстер світового рівня, він широко застосовував фламандський і німецький фольклор, майстерно заплітаючи їх у багатоголосну музичну тканину. Музикант, математик і філософ, захоплений піфагорейством, він засновував свої композиції

на суворо розрахованих пропорціях. Після 1476 Обрехт працював співаком в Утрехті; 1479-1484 в Бергені керував хором гільдії Marian \Mariengilde, церкви СГертруди \SGertrantis, де 1480 висвячений на священика; був диригентом оркестрів у Соборах Камбре, Брюгге і Антверпену, де він зайняв посаду після смерті Я.Барбіро [1.359].

У Обрехта, як і у Окегема, гарячим прихильником якого він був, головну роль грає орган і інструменти, а голос виконує партії тенора на мелодію, зазвичай взятую з фольклору. Багато п'єс написані виключно для органу (органні мотети): одні вражають глибокою серйозністю музичного змісту, другі – надзвичайною ніжністю мелодики, треті – дивними, раптовими і несподіваними зворотами дотепних жартів. В його творах застосовані різноманітні тембри: він розраховував на багаторегістрові органи, великі склади оркестрів, за допомогою яких гідно втілював свої гігантські звукові задуми [8]. Урочиста 4голосна "Passia" (від Матфія) уславила ім'я Обрехта, ставши взірцем і зразком для багатьох поколінь майбутніх музикантів (передусім, для Й.С.Баха).

Найвидатніший музикант межі ХУ-ХУІст., старший сучасник незрівнянного Жоскена **Гайнрік Ізак** \Heinrich Isaac, Henricus Yzaac, Arrigo d'Ugo (?1450-1517), в Італії називався Arrigo Tedesco \Генріх Німець. Перші згадки про нього за 1484 [6], коли він стає придворним музикантом в Інсбруку. Ізак жив у Феррарі, 1477-89 органістом у Флоренції служив Лоренцо Медічі, виконуючи обов'язки керівника хору, учителя музики, органіста Баптистерію Св.Іоанна Хрестителя, соборів СМарія дель Фьйоре, Сантиссіма Аннунціата; його колегами тут були Александр Агрікола та Йоханнес Гізелін. З 1497 Ізак, придворний композитор імператора Максиміліана, багато мандрує і має великий вплив на німецьких музикантів, навколо нього групується покоління німецьких поліфоністів, він стає фундатором І професійної школи німецького багатоголосся, його учень – найвидатніший добахівський поліфоніст Л.Зенфль \Ludwig Senfel (1492-1543). Згодом Ізак переїхав до Риму і отримав при дворі імператора місце "музиканта Symphonista regis", що ймовірно означало "керівник інструментальних музикантів". З 1514 жив у Флоренції і помер там, Зенфль наслідував його посаду.

Ізак – один з найплідніших музикантів, але його твори загубились під тінню Жоскена, хоча видатний композитор, Антон Веберн \Anton von Webern (1883-1945), засновник Нововіденської школи, дисертацію свою написав у ХХст. саме про Ізака. Найвідоміший твір Ізака: пісня "Інсбрук, я маю тебе покинуть \Innsbruck, ich muss dich lassen" відтворює мову фольклору. Імовірно, Ізак обробив існуючу мелодію. В епоху Реформації ця пісня з новим текстом стала відома як протестантський хорал "О світ, я маю тебе кинуть \O Welt, ich muss dich lassen", а пізніше її використали Й.С.Бах і Й.Брамс [7].

Особливе місце серед німецьких музикантів займає **Марбріанус де Орто** \Marbrianus de Orto (1460-1529). Ймовірно він народився і здобув початкову освіту у Турне. 1483-99 був співаком папської капели Сикста IV, Інокентія VIII і Олександра VI, де тісно співпрацював з Жоскеном Дебре. 1489-96 Орто – у Нівелі колегіальний декан церкви СГертруди, член Папської капели. Як духовний глава каноників і канонес він врешті-решт оселився там і все життя підтримував тісні

зв'язки з громадою, дарував коштовності церкві, помер у Нівелі 1529, можливо, під час епідемії, що вирувала у місті.

Серед творів Орто найважливішими є меси, всі 5 опубліковані Петруччі в "Misse de Orto" (Венеція 1505), меси, як і chansons будуються на cantus-firmus'і. Відомо rondeaux Dulces\плач Дідони з "Енеїди", хроматичні переливи і виразні дисонанси якого відображають печаль і відчай трагічної королеви, роблять його одним з видатних зразків музичного гуманізму Відродження [7].

Клавірний композитор і теоретик музики **Себастьян Вірдунг** \Sebastian Virdung або Гроп\Grop (1465?-1530?) був ще співцем, органним майстром та істориком інструментів. Автор I друкованого підручника музики німецькою "Musica getuscht und auszgezogen \ Музика німецькою коротко" (Базель 1511), найстарішим з друкованих посібників навчання гри на інструменті. Праця Вірдунга – головне джерело для вивчення музичного інструментарію тих часів.

Історія фортепіано досліджує попередників рояля, посилаючись на праці Вірдунга, що описує, звідки походив клавіхорд, як з'явився клавічембало\clavicembalo, припускаючи, що походить від псалтера (різновид трикутної маленької арфи), назва "клавіцимбал" вказує на цимбал з клавіатурою. Ця праця I виданий ілюстрований трактат, присвячений музичним інструментам, і, на відміну від ранніх джерел, містить не лише їх опис, а і зображення у вигляді гравюр. "Musica getutscht" Вірдунга (1511) і "Musica Instrumentalis" Агріколи (1529), приписують Пауману винахід лютневої табулатури – т.зв. алфавітної.

Положення Паумана щодо органного мистецтва (Fundamentum organisandi) продовжив і доповнив гейдельберзький органіст А.Шлік в трактаті "Дзеркало органних будівників і органістів\Spiegel der Orgelmacher und Organisten" (1511) і у табулатурній книзі (1512), де опубліковані клавірні твори. Праці Паумана і Шліка свідчать про нагальну необхідність теоретично усвідомити ті процеси, що відбувалися в галузі виконавства і педагогіки органної практики.

Незрячий **Арнольд Шлік** \Arnolt Schlick Старший (1455?-1525?) народився в Чехії, працював органістом при дворі у Гейдельбергу. Він надав одну з перших систем нерівномірної темперації, що була широко застосована органістами, де вводиться велика терція для настройки інструмента як початок середньо-тонової темперації. "Spiegel... Organisten" публікує багато клавірних творів найвідоміших сучасників і його власних. Це перша в Німеччині праця, присвячена техніці гри на органі, настройкам його та органобудуванню. Написана німецькою вона має відверту спрямованість на практику і не слідує спекулятивній піфагорійській науці, що традиційна для трактатів Середньовіччя. Практична спрямованість є заслугою Шліка і одночасно недоліком: автор описує нову темперацію емпірично та багатослівно, не вдаючись до математичних розрахунків. Табулатурна книга Шліка – це збірка органної та лютневої музики "Табулатура достохвальна\Tabulaturen etlicher lobgesang" (1512) містить лютневі твори, переважно інтабуляції (обробки) популярних світських пісень. Органні, обробки церковних хоралів і літургійних піснеспівів, виявляють майстерне володіння

канонічною технікою імітаційної поліфонії. Сучасні історики називають Шліка одним із засновників німецької клавірної музики.

Його син Арнольд Шлік Молодший, імовірний наступник батька, видав у 1512 "Tabulaturen etlicher Lobgesang und Liedlein uff die Orgeln und Lauten". Твори обох Шліків є найстарішими виданнями нот Петера Шьоффера \Peter Schöffler з високою якістю друку, що складають зараз коштовний раритет (перевидані у Брейткопфа і Гертеля) [4]. Шлік-молодший також вважається автором трактату 1533-40 "Музика поезії \De musica poetica" (зберігається у Берлінській бібліотеці), де зроблено оригінальну спробу нанести декілька голосів на одну лінійну систему (ноти голосів розрізняються за формою і кольором). У ті часи, за припущенням публіциста, історика А.А.Кізеветтера (1866-1933), це був, мабуть, звичайний спосіб написання партитур.

Важливу роль у підготовці цілого покоління німецьких органістів зіграв видатний австрійський органіст **Пауль Гофгаймер** \Paulus Hofhaimer (1459-1537), створивши свою окрему клавірну школу. Сам він був виконавцем, композитором та будівником органів. Гофгаймер – нащадок шанованої родини, що протягом поколінь постачала органістів Зальцбурзької землі. Навчався спочатку у батька, згодом – у придворного органіста Зальцбурга Якоба Граца \Jacob von Graz. З 1480 служив у ерцгерцога Зигмунда Тірольського камер-органістом; далі він – органіст при дворі імператора Максиміліана I. Писав канони, п'єси для лютні, музику на оди Горація та інших поетів [6].

У 1490 Максиміліан підтвердив "довічну" роботу Гофгаймера при дворі. Імператор вимагав, щоб "головний органіст" супроводжував його на сейм та всі призначення. Для Гофгаймера це означало життя в дорозі, дуже виснажливе, коли "доводилося блукати країною, як циган" (1525), так він їздив у Лінц, Вельс, Відень, Аугсбург, Ульм, Констанц, Фюссен, Фрайбург. Іншим ефектом подорожей були зустрічі з відомими майстрами: Арнольд Шлік, Генріх Ізак, Людвіг Зенфль.

Гофгаймер підтримував контакти з саксонським двором: курфюрст Фрідріх III, мудрець Саксонський (1486-1525), посилав студентів для навчання органу до Гофгаймера, близькість якого до курфюрста впливає з листа 1518, в якому він повідомляє про успіхи довірених студентів, і про смерть дружини. Гофгаймер отримав від імператора звання "золочений лицар \eques auratus", був зведений до дворянства і отримав власний герб. Після смерті імператора Максиміліана 1519 оркестр розпущено, і Гофгаймер ймовірно, переїхав до Пассау. З 1522 він – органіст Собору Зальцбурга, на службі у архієпископа Маттеуса Ланга \Matthäus Lang von Wellenburg отримав додаткову довічну пенсію. Гуманіст, музикант, поет, педагог Й.Стомій \Johannes Stomius (1502-62), який побудував школу поетів як вищий навчальний заклад Зальцбургу, зробив пропозицію Гофгаймеру, і той присвятив останні роки життя постановці од, через смерть 1537 ця робота незавершена. Стомій присвятив йому музичні свої оди на тексти Горація і музично-теоретичну працю 1537, також випустив його "Harmoniae poeticae".

Гофгаймер був видатним органістом-клавіристом, прославився як особливо обдарований імпровізатор, і вважався кращим органістом багатьма письменниками (Йоахим Вадіан \Joachim Vadian, Парацельс

\Theophrastus Paracelsus). Він був одним з двох видатних німецьких музикантів (Г.Ізак і він), відомих за межами німецькомовних країн. Ставши радником (1498) з настройки і будівництва органів, багато подорожував. Після подорожей поїхав в Аугсбург, ближче до імператорського двору і Максиміліан висвятив його 1515 лицарем, надавши титул "органіст імператора". Гофгаймер 1522 переїхав у Зальцбург, де залишався органістом Собору до своєї смерті.

Гофгаймер – неймовірно талановитий імпровізатор, свідки кажуть про його неперевершений дар: він міг грати кілька годин, ніколи не повторюючи себе: "не так багато можна було б дивуватися, як океан одержує всі води, які годували впадаючи до нього річки, як ця людина отримує ідеї для всіх своїх мелодій". Він широко відомий як органіст, і його клавирна музика (мало зберіглася) показує нові якості вільної та ідіоматичної підготовки навіть літургійних фрагментів (прекрасний *alternativ* з *Salve Regina*). Він дуже важливий і цікавий автор німецької пісні, що лишив її перші зразки періоду *Lied* (з 1500). Гофгаймер рідко використовує лише поліфонічну фактуру, як у нідерландців (Жоскена чи Гомберта), з їх стилем він, мабуть, зіткнувся через Г.Ізака. Велика кількість збережених його *Lied* з різних місць Європи, свідчить про їх велику популярність [4]. Кілька збережених органних п'єс протягом років використовувались як зразок-взірець (під назвою "подарунок") для складання поліфонічних органних п'єс на *Cantus Firmus*.

Гофгаймер був учителем цілого покоління німецьких органістів, і знаменита школа клавіристів Бароко простежує більшість ліній саме від нього. Надзвичайна репутація Пауля Гофхаймера, найважливішого органіста епохи, після його смерті заснована на високій пошані з боку його учнів, яких Оттмар Люсцініус\Ottmar Luscinius називав "Павломіми\Paulomimen": Ганс Бюхнер\Hans Buchner у Констанці, Йоганнес Коттер\Johannes Kotter у Фрайбургу, Йоганн Шехінгер\Johann Schechinger та Леонард Памінгер\Leonhard Paminger у Пассау, Вольфганг Грефінгер\Wolfgang Grefinger у Соборі ССтефана Відня, Конрад Бруман\Conrad Bruman у Шпайєрі, Діонізіо Мемо\Dionisio Memo у СМарко Венеції та Ульріх Бретель\Ulrich Brätel у Штутгарті.

Композитор і клавірист **Конрад Бруман**\Conrad Brumann, вікарій і органіст собору в Шпайєрі з 1510, був імовірно пов'язаний з Генріхом Брюманом (1485-1544), органістом собору в Майнці 1521-41. Учень Гофгаймера, Конрад користувався визначною репутацією як органіст та імпровізатор. Про нього немає ніяких відомостей, але збережені 2 органні композиції: клавирна сюїта в кількох версіях виконана з успіхом на фестивалі інструментальної музики Ренесансу у Німеччині.

Знаний ельзасський композитор, органіст, клавірист **Ганс Бюхнер** \Hans Buchner або Hans von Constanz (1483-1538), учень Гофгаймера, продовжив справу свого вчителя у складанні збірок п'єс для клавіра у *Fundamentbuch*. З 1506 він – органіст собору у Констанці. Його часто запрошували консультувати нові органи до Цюріху і Гейдельбергу. Коли вплив Реформації поширився на Констанц, 1526, переїхав до Іберлінгену, був відомий під ім'ям "Magister Hans von Konstanz". Бюхнер – автор трактату *Fundamentum* (бл. 1520), де розбирає питання нотації клавирних інструментів, описує техніку перекладення вокальних п'єс

для органу, також – вперше в історії – надає методи контрапунктичної обробки *cantus-firmus*'у. Цей трактат споряджено великою кількістю нотних прикладів, до яких входить і його власна композиторська спадщина. Його органні твори в *Fundamentum* і відзначаються гарною розвинутою фактурою (майстерні перекладення хоралів на щорічний цикл церковного побуту) і є "школою навчання на органі", збіркою органної музики, що включає техніку гри та імпровізації [4].

Німецький композитор, органіст, клавірист **Ганс Коттер** \Hans Kotter (1485?-1541) народився у Страсбургу. Учень Гофгаймера. З 1508 – органіст саксонського двору Торгау. 1504-1522 займав різні посади у Вюртембергу і Фрайбургу, звідки після тюремного ув'язнення і тортур протестантами був висланий 1522, але на прохання Міської ради Страсбургу отримав свободу. 1532 він звернувся до мерії Берну про посаду органіста, та за Реформації всі церковні органи вигнані, і Рада знайшла йому тільки місце вчителя (1534). Помер у Берні.

Написана Коттером для ректора Базельського університету, гуманіста Б.Амербаха \Bonifacius Amerbach (1495-1562) табулатурна книга (1513, рукопис в університеті Базеля) належить до найстаріших пам'яток німецького органного мистецтва і є по суті школою гри на органі. Він також написав (1522) II органну книгу без імені автора. Ці органні книги містять німецькі танці і п'єси для органу, транскрипції творів Гофгаймера, Жоскена, Ізака і 10 прелюдій самого Коттера, написані в не дуже ідіоматичному стилі, дещо безособовій манері, близькій його вчителю Гофгаймеру. Коттер допомагав планувати і копіювати 3 органні книги; умілий, винахідливий автор вкладав частини окремих п'єс в приклади для навчання, туди ж входили ранні його твори. Відомі: "Harmoniae poeticae" (на оди Горация та інших поетів), 4голосні п'єси для клавіру; *Salve Regina* для органу [3,78].

Видатний контрапунктист, композитор і органіст **Вольфганг Грефінгер** \Wolfgang Grefinger або Wolf Graf Inger (1470?-1515?), про життя якого мало відомо. Народився мабуть у Кремсі, навчався у Гофгаймера в Інсбруку; переїхав на поч. ХУІст. у Відень, де був з 1505 священиком і органістом Собору ССтефана \Wiener Stephansdom знаменитого Steffl. Після 1515 не має жодного сліду Грефінгера, але згадується органіст "Magister Wolffgangus" у Буді при дворі угорського короля Лайоша 1525, але абсолютно незрозуміло, чи це Грефінгер.

Його твори були дуже популярні: передруковувались кілька разів в ХУІ ст. Грефінгер у Відні 1512 видав раритетну і дуже коштовну в зараз збірку "*Psalterium Pataviense*" \Вжиткові Псалми", поліфонічні пісні для літургії у церкві. І музичний друкар О.Петруччі \Ottaviano Petrucci називає її прекрасною книгою. У 1515 Грефінгер написав "*Cathemerinon*", що містить 4голосні обробки т.зв. гімнів Пруденція, які з передмовою гуманіста Р.Агриколи \Rudolfus Agricola (1443-85) були покладені на музику в стилі гуманістичної оди. Твори Грефінгера за життя була у великій пошані серед сучасників і довгий час залишалася дуже популярними. Священні пісні \lieder-tenor Грефінгер складав у простому гармонічному стилі, імітаційні рухи є "певним стилістичним містком між ранніми ліричними творами франко-фламандців Еразма Лапіциди \Erasmus Lapidida (1450-1547) та більш сучасними А.Брука \

Arnold von Bruck (1500-54)" – пише 1956 австрійський музиколог Отмар Весселі\Othmar Wessely (1922-98). Вони збереглися в друкованих антологіях і рукописах, де представлені органні табулатури.

--Othmar Wessely: Grefinger, Wolfgang. In: Neue Deutsche Biographie (NDB). Band 7, Duncker & Humblot, Berlin 1966, ISBN 3-428-00188-5, S. 19 (Digitalisat).

--Othmar Luscinius: Musicae institutiones. Straßburg 1515.

--Othmar Luscinius: Musurgia seu praxis musicae, Straßburg 1536.

Видатний німецький гуманіст **Оттомар Лусциніус**\Othmar Luscinius, нім. Otmar Nachtgall (1487-1536?) органіст, клавірист, теоретик музики, вчений-богослов, переклав латиною своє прізвище Nachtgall як Luscinius. Народився в Страсбургу, Першу освіту отримав у Страсбургу від впливом гуманістів Й.Г.Кайзерсберга\Johann Geiler von Kaysersberg і Я.Вімпфелінга\Jakob Wimpfeling. 1494 Лусциніус вступив до Гейдельберзького університету, який закінчив бакалавром 1496. Потім багато подорожей: 1508 Парижу, де вивчав латину у поета-гуманіста Ф.Андреліні\Publio Fausto Andrelini, давньогрецьку у вченого кардинала Ієронімуса Алеандера\Girolamo Aleandro; далі – канонічне право в Лувені і Падуї, згодом Відень, Близький Схід, Греція. У Віденському університеті він навчався як органіст у В.Грефінгера, читав лекції з музики, зацікавився найважливішим органістом того часу П.Гофгаймером, вчився у нього! Жив в Аугсбургу 1510-11, знайомий з юристом і антикваром К.Пейтінгером\Konrad Peutinger і з С.Вірдуном\Sebastian Virdung, чію "Музику німецькою\Musica getutscht" переклав латиною. 1514-22 він у Страсбургу, з 1515 як вікарій і органіст церкви СТома Thomaskirche\Église Saint Thomas. Також працював учителем грецької в школі Лицарів Госпітальєрів і органістом собору, запровадив грекознавство, для чого опублікував граматику та текстові видання грецької мови, надрукував посібник грецької і збірку Лукіана з перекладом, завершив "Musicae Institutiones \Музичні встановлення" (на базі віденських лекцій).

У 1518 взяв відпустку, щоб отримати в Італії докторський ступінь Закону і Права\Doctor iuris pontificii. Лусциніус втратив 1520 посаду органіста: в Страсбургу переважала Реформація, і в 1523 їде в Аугсбург вчителем Біблії (Закону Божого) та давньогрецької мови і літератури в монастирі СУльріх\Benediktinerkloster StUlrich und Afra. На прохання абата Шрота\Johannes Schrot 1524 читав лекції про псалми латино-німецької декларації псалтиря. За посередництва Фуггерів\Fugger отримав сан каноніка і служіння проповідника в СМоріці\St. Moritz.

Незважаючи на власну критику старої церкви, він представляв католицьку церкву, що призвело до конфлікту з міською лютеранською радою, що іноді завершувався заборонаю виходу на головні вулиці. Навіть зусилля імператора Карла V і короля Фердинанда не допомогли проти заборони проповідувати: він був змушений залишити свою роботу в Аугсбургу. Фуггери призначили йому щорічну пенсію.

1528 Лусциніус переїхав до Фрайбурга на посаду проповідника монастиря. Він зупинявся в Будинку кита\Haus zum Walfisch разом з Еразмом Роттердамським. Відхилив виклик до Майнца та посаду декана Liebfrauenkirche у Мюнхені; їздив у Марсель 1531 і Майнц 1532. У Фрайбургу у нього розвинулися стосунки з монастирем картезіанців\Kartause, він заповів свою велику бібліотеку і майно монастирю, на

його прохання, похований на їх цвинтарі 1537. Частиною книг зараз володіє Бібліотека університету\Universitätsbibliothek Freiburg.

Лусциніус був дуже талановитою і різносторонньою людиною: гуманіст, теолог, юрист, музикант, композитор і органіст, педагог і широко відомий вчений "3х Мов". Лусциніус видав: "Institutiones musicae" книгу про елементи музики (1515) і "Musurgia, seu praxis musicae" (1536 під ім'ям Нахтгалля), II видання (1542) переклад латиною С.Вірдунга "Musica getutscht" з вирізаним на дошках кліше оригіналу. Найважливіші роботи: видання (1518) "Послань Павла з Коментарями", де у вступі він засуджує схоластику тлумачень Біблії; публікації Псалмів з перекладами (1524); Євангеліє латиною та німецькою (1523-5); діалог "Grunnius sophista" (1522) з захистом ідей гуманізму; збірку анекдотів, призначену для розваги, а не для сатири: уривки з грецьких і римських авторів, цитати з Біблії та Отців Церкви. --J. Klaus Kipf: Luscinius, Otmar. In: Franz Josef Worstbrock (Hrsg.): Deutscher Humanismus 1480-1520. Verfasserlexikon, Bd. 2. Walter de Gruyter, Berlin + New York 2009-2013, Sp. 99-130.

--Ludwig Geiger: Luscinius, Ottmar. In: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). Band 19, Duncker & Humblot, Leipzig 1884, S. 655-657.

--Mechthild Albus, Christoph Schwingenstein: Luscinius, Othmar(us). In: Neue Deutsche Biographie (NDB). Band 15, Duncker & Humblot, Berlin 1987, ISBN 3-428-00196-6, S. 531 f. (Digitalisat).

--Siegfried Risse: Nachtgall, Otmar. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon (BBKL). Band 23, Bautz, Nordhausen 2004, ISBN 3-88309-155-3, Sp. 997-1012.

Німецький органіст **Леонгард Клебер**\Leonhard Kleber (1490?-1556), шанований свого часу музикант. Він народився бл.1495 в Геппінгені, тому називався "de Gerpingen". З 1512 вивчав теологію в Гейдельберзькому університеті, мабуть, був учнем знаменитого сліпого органіста А.Шліка, що працював тоді у Гейдельбергу. Навчався у видатного П.Гофгаймера: його твори є у табулатурі Hofhaimerkreis. Клебер – органіст і хоровий вікарій\vicarius in Organista в монастирі Горб\Horb am Neckar, за рік був висвячений на священника, ще через рік він – органіст в Есслінгені. З 1521 до смерті Клебер працював колегіальним органістом парафіяльної церкви СвМихаїла\StMichael в Пфорцхаймі\Pforzheim. У цей час він був дуже відомий викладач, мав багато студентів-органістів [6].

Робота Клебера тісно пов'язана з поліфонічною інструментальною музикою Німеччини. До нас дійшла "Orgeltabulaturbuches" в рукопису "Органна табулатурна книга" (1521-4), що містить твори видатних органістів. Велетенський рукопис складається з 332 сторінок 112 окремих композицій: перекладення для органу церковних і світських творів. В рукопису ідентифіковані кілька рук, окремі частини написані Клебером, імена авторів не названі, хоча більшість виявлені: Я.Обрехт, П.Гофгаймер, Г.Ізак, Х.ван Гізегем, О.Лусциніус, А.Брумель, Г.Фінк, Л.Зенфль, Х.Бухнер і сам Л.Клебер. Багато композицій були спочатку написані мабуть для голосу (Жоскена, Ізака, Обрехта, Брумеля), а п'єси Гофгаймера і Бухнера написані саме для органу і, отже, містяться в табулатурі у своєму первісному вигляді [4]. Таке величезне зібрання музики епохи Реформації є однією з перших колекцій органних творів, виняткове за своїм охопленням і розміром, містить духовні і світські п'єси в оранжуванні для органу та ідіоматичні органні твори.



Все це разом спонукає думати, що впродовж XIV-XVст. (частково навіть і XVI) інструментальна музика розвивалася немов би приховано, не відокремлюючись від вокальної, майже не фіксована в самостійному написанні, збираючи досвід виконання, виховує смак до сприймання інструментальних тембрів. Можливо, практика знаних досвідчених музикантів (органістів) складала свої, невідомі сьогодні, звичаї і прийоми залучення клавiру до виконання вокальної музики без позначень в нотних записах. Якщо так було насправді, тоді цілком зрозуміла і велика участь інструментів в музичному житті XIV-XVст., і процес подальшого складання ранніх клавiрних форм і жанрів.

#### **Література до підрозділу**

- 1.Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года (Эпоха Возрождения). В 2-х тт. Т. 1. - М., 1983.
- 2.Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. - М., 1966.
- 3.Borchardt Frank. German antiquity in Renaissance myth. - Baltimore, Johns Hopkins Press, 1971.
- 4.Buchner H. Sämtliche Orgelwerke. -Frankfurt, H. Litolff, 1974.
- 5.Charles D.Absurde[esth.] Encyclopédie philosophique universelle. Les Notions, v.1.pp.14-15. - Presses Universitaires de France – PUF, 1998.
- 6.Riemann H.Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX.Jahrhundert.-Berlin, 1961. 7.Riemann H.Der Mensural Codex 1494.-Haberler Kirchenmusik. Jahrbuch 1897. \\ Ріман. © Директмедіа Паблішинг, 2008.
8. Wolff H.C. Die Musik der alten Niederlander. - Leipzig, 1954.

#### **Золотий вік органної музики Німеччини**

На межі XVI-XVIIст. найбільшими постаттями в європейському органному мистецтві були троє: нідерландець Ян Пітерсон Свелінк, італієць Джироламо Фрескобальді і німець Самуїл Шейдт; вплив на формування органного стилю справляв також Генріх Шютц, творець духовної музики на ґрунті національної німецької культури, найбільший попередник Й.С.Баха у кантатно-ораторіальних жанрах.

В Європі наприкінці ХУІст. висунувся видатний нідерландський композитор, органіст-клавесиніст, клавiрний педагог Ян Пітерсзон Свелінк, уславлений віртуоз-імпровізатор, "амстердамський Орфей". Спадкоємець нідерландської поліфонічної школи, яка стверджувала панування вокально-хорового стилю з XVст., Свелінк почав свою багаторічну кар'єру органіста в Ауде Керк\Oude Kerk, коли був підлітком, і займав цей пост до кінця життя. Блискучий виконавець, він індивідуалізує партію органу, вносячи елементи віртуозності. У Старій церкві\Oude Kerk Амстердама він влаштовує органні концерти, перетворюючи церковну будівлю на музичну залу для пропаганди нових форм музикування. Слава Свелінка-педагога простягалася всією північною Європою, особливо велика – в Німеччині. Серед його учнів: засновники північно-німецької органної школи Міхаель Преторіус, Самуель Шейдт, Генріх Шейдемман, Петер Хассе, Андреас Дюбен. Стиль школи Свелінка розвивав у обробках хоральних мелодій органіст з Люнебурга Георг Бьом (1661-1733) та німецькі музиканти Франц Тундер (1614-1667), Йоганн Адам Рейнкен (1623-1722), Ніколаус Брунс (1665-1697), Вінцент Любек (1654-1740). В історії

музики творчість Свелінка розглядають як перехідну від Ренесансу до Бароко. В його вокальній (церковній) музиці явно чутно вплив старих нідерландських ренесансних майстрів, французької поліфонічної шансон\chanson, італійських мадригалістів. Нові прогресивні тенденції Бароко – в музиці Свелінка для органа і клавесина.

Найзначніший органіст-клавесиніст **Ян Пітерс Свелінк**\Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) майже все життя працював у Амстердамі. Виконавська і творча діяльність Свелінка проходила у Старій церкві, де він складав культову музику, виконував свої токати, капричо, знамениту "хроматичну фантазію". На клавесині і маленькому органі-позитиві він виступав з варіаціями на фольклорні мелодії та обробками пісень і танців. Свелінк народився в Девентері, був старшим сином органіста Пітера Свіббертсзона та Ельске Янсдохтер Свелінг, дочки хірурга. Сім'я переїхала до Амстердама, де з 1564 Пітер Свіббертсзон служив органістом Oude Kerk (дід і дядько Свелінка з боку батька також органісти). Ян Пітерс, мабуть, отримав перші уроки від батька, але той помер 1573. Загальну освіту хлопчик отримав у Якоба Байка, католицького пастора Oude Kerk. Навчався грати, теорії та контрапункту у міського музиканта Яна В.Лоссі\Jan Willemsz Lossy (1545-1629). За свідченням учня і друга Свелінка, Корнеля Племпа\Cornelis Plemp, він почав свою 44 річну кар'єру органіста Ауде Керк у 1577, коли йому було 15 років (!). Мати Свелінка померла 1585, і Ян Пітерс взяв на себе відповідальність за брата і сестру. Невідомо, чому він взяв прізвище матері: "Sweelinck" вперше з'являється на титульній сторінці видання 1594, коли публікує свої перші 3 томи шансонів (III зберігся). 4 великих томи 1604-21, останній – посмертно, незакінчений. Свелінк і похований в Ауде Керк, його тут замінив на органі син Дірк Янсзон\Dirck Janszoon (1591-1652).

Свелінк провів життя в Амстердамі, відвідуючи інші міста як експерт органного будівництва: оглядав органи, давав висновки та поради щодо їх створення та реставрації. З цього приводу він 1594-1616 відвідував Дельфт, Дордрехт, Енкхейзен, Гарлем, Хардервейк, Мідделбург, Роттердам, Неймеген, Ренен, Девентер. Найдовша подорож була до Антверпенау в 1604, коли влада Амстердама доручила йому купити клавесин для міста. Не з'явилося жодного документу, що підтверджує Меттесона, ніби Свелінк вчився у СМарко Венеції, можливо, через плутанину з братом, художником Геррітом Пітерсом Свелінком, який там жив; немає доказів, що він будь-коли перетинав Ла-Манш. Однак, він був знайомий з творами Дж.Царліно і у своїй практиці використовував їх. Копії його п'єс включені у Вірджинальну книгу Фітцвільяма\Virginal Book Fitzwilliam. У ході Реформації 1578 адміністрація міста перейшла з католицького на кальвіністське віровчення. Тоді ж синод ухвалив заборону на зображення, органи та поліфонічну музику під час богослужінь на користь співу в унісон без супроводу. Але, оскільки органи належали місту, а Свелінк працював у магістраті, він продовжував обіймати посаду та грав на двох органах Oude Kerk принаймні годину на день. Невідомо, чи Свелінк, вихований католиком, перейшов на лютеранство. Він писав музику католицьких і протестантських служб, дружив з людьми обох конфесій. Його

популярність виконавця та педагога зростала протягом життя: сучасники називали його Амстердамським Орфеєм, міська влада часто приводила важливих гостей слухати гру Свелінка, щоб вразити їх. Він помер несподівано після нетривалої хвороби,

Деякі інновації Свелінка мали велике значення, включно з фугою, він був автором першої органної фуги, яка починалася просто, з однієї теми, додаючи послідовно фактуру та складність до остаточної кульмінації всього твору: ідея вдосконалена до кінця Бароко Бахом. Багато клавірних п'єс Свелінка – педагогічні, призначені для вправ учнів. Він був першим, хто використав педаль органу як справжню фугальну частину. Стилiстично його музика поєднує багатство, складність і просторове відчуття Андреа та Джованні Габріелі з орнаментациєю і камерними формами англійських вірджиналістів. У багатьох творах Свелінк – явний композитор Бароко, за винятком шансонів в традиції французького Ренесансу. Розвиток форми у *Stretto*, протискладеннях, точках органу (педалі) просуває його п'єси вперед до Баха, який їх знав. Зберіглося понад 70 його клавірних творів, багато схожих на імпровізації, які чули жителі Амстердама бл.1600. За життя Свелінк брав участь у літургіях різних традицій: католицької, кальвіністської та лютеранської, що відображені в творах. Навіть більш консервативні вокальні роботи демонструють вражаючу ритмічну складність і багатство контрапунктів. Свелінк був видатним майстром-імпровізатором, отримавши ім'я "Орфей Амстердамський".

Інструментальну музику (передусім для органу і клавесина) Свелінк писав у жанрах фантазії (20, з них 6 "в манері ехо") та токати (15). Знамениті фантазія №1 d moll (Хроматична) та фантазія №3 g moll (Дорійська і *Fantasia contraria*). Ехо-фантазії використовують майстерність тембрових реєстрів органу. Його спадщина: хоральні прелюдії, обробки духовних пісень, 11 циклів варіації (3 з заголовками: Бал великого князя \ *Ballo del granduca*, Англійська фортуна \ *Engelsche fortun*, *More palatino*), ричеркари, павани. Ряд клавірних творів, що збереглися анонімно, сучасні дослідники на основі стилістичного аналізу атрибутують як твори Свелінка.

Єдині обов'язки Свелінка в Амстердамі – бути органістом, від нього навіть не вимагали регулярно створювати композиції. Свелінка найняло саме місто, а не Консисторія. Оскільки він працював на протестантський магістрат все життя, імовірно, був прихильником кальвінізму: у 1590х троє його дітей охрещені в Ауде Керк, де він працював. Робота давала йому час для викладання, завдяки чому він став таким же відомим своїми учнями, як і своїми композиціями. Учні Свелінка складають ядро того, що згодом стане північнонімецькою органною школою: Якоб Преторіус \ *Jacob Praetorius* або *Schultz*, Генріх Шайдеман \ *Heinrich Scheidemann*, Пауль Зіферт \ *Paul Siefert*, Мельхіор Шильдт \ *Melchior Schildt*, Самуель \ *Samuel* і Готфрід \ *Gottfried* Шайдт *Scheidt*, Петер Гасце \ *Peter Hasse*. Вплив Свелінка поширився до Швеції – Андреас Дюбен \ *Andreas Düben* і Англії – Пітер Філіпс \ *Peter Philips*, особливо на композиторів: Свелінк зробив варіації на знамениту "Lachrimae Pavane" Джона Дауленда \ *John Dowland*, а видатний Джон Булл \ *John Bull*, який, імовірно, був особистим другом Свелінка,

написав варіації на його тему після смерті великого нідерландця. Твори Свелінка містяться в Fitzwilliam Virginal Book, яка тримає п'єси лише англійських композиторів. Учні Свелінка вважалися зразками музикантів, з якими порівнювали інших. Свелінка знали у Німеччині як "творця органістів". Комунікбельний і шанований, він був дуже затребуваний як педагог. Свелінк вплинув на розвиток національної школи, передусім на орган Антоні Нордта \Anthoni van Noordt.

Мабуть завдяки цій універсальності інтересів і талантів школа Свелінка отримала те значення, якому зобов'язаний небачений раніше розквіт клавірного мистецтва у XVIIст. північної Європи у творчості Пауля Зіферта \Paul Siefert з Данціга; Франца Тундера \Franz Tunder, що створював яскраві, талановиті твори для органа; Кристофа Бернхардта \Christoph Bernhard, видатного клавесиніста і органіста.

Про Свелінка написав голландський поет К.Племп \Cornelis Giselbertz Plemп "Роемата" (р.208) \ Вірші Корнелія Племпа (1574-1638) у перекладі Г.Р. Державіна:

Йоганн Пітер Свелінк Амстердамський,  
Кого слава дійшла до італіянців, як і гострих розумом британців,  
Хто, Орlando, знаменитим у твоїх став баварців,  
Звідусіль залучив слухачів-чужестранців.

[--Е. Попова. Искусство Я.П. Свелінка: музикальна теорія и практика на границе епох \I-net. Referat\]

Починаючи з XVIст. майже всі музиканти вже воліли грати на інструментах нового темперованого ладу. Вперше систему рівномірної темперacji пропонує і вводить у музичну практику Джованні Марія Ланфранко, опублікувавши 1533 у місті Брешия методичний посібник "Блиск музики \Scintille di musica", де поряд з викладом питань теорії і практики музичного мистецтва, вперше дана нова система темперacji звукоряду і вдосконалені способи настройки клавірних інструментів. "Ми маємо достатні підстави для того, щоб визнати систему темперacji Ланфранко першим свідченням застосування в органно-клавірному виконавстві дванадцяти-ступеневої рівномірної темперacji" [-- Stefano Campagnolo, LANFRANCO, Giovanni Maria, in Dizionario biografico degli italiani, vol. 63, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004. URL consultato il 15 ottobre 2018. \ Стефано Кампаньоло, ЛАНФРАНКО, Джованні Марія у Біографічному словнику італійців, том. 63, Рим, Інститут Італійської енциклопедії, 2004. 15 жовтня 2018].

Темперация Ланфранко – це квінтооктавна (тепер застаріла) температура, в якій, однак, темперовані і терції. Ланфранко вказав на необхідність темперacji всіх терцій: великі слід збільшувати, а малі трохи зменшувати. Звучання їх у складі тризвуку підказувало величину змін. Таким чином, Ланфранко на поч.XVI описав більшість способів для забезпечення рівномірності темперacji. Терції і раніше використовували для настройки темперacji: флорентійський музикант П'єтро Аарон \Pietro Aaron в підручнику "Тосканець про музику \Toscanello in musica" роз'яснює спосіб настройки із застосуванням гармонічно виконуваних терцій (1523) для визначення розмірів темперованих інтервалів. Музиколог Н.Шерман пише: "Італійські органісти перетворили терцію з перевіроючий інтервал, що визначає якість настройки темперованих квінт, в один з основних опорних

інтервалів ладу, подібно октаві і квінті". Ланфранко мав дружні стосунки з видатним маестро СМарко Адріаном Віллартом та його учнями, які високо цінували теоретика і контрапунктиста. "Scintille di musica" містить нотатки про музичну практику органістів Ренесансу і перший опис рівномірно темперованого строю \eguale temperamente. Дж.Фрескобальді визнав його одним з перших, органний майстер Констанцо Антон'яті \Costanzo Antognati (1549-1624) з Брешиї \Brescia працював у постійному контакті з Фрескобальді. З Італії темперований лад поширюється на північ: "Хроматична фантазія" Свелінка – яскравий приклад його застосування. Твори такого складного тонального плану були б неможливі при нерівномірній темперації. [-Н. Шерман. Формирование равномерно-темперированного строя. М, Музыка, 1964].

Одним з найвидатніших клавірних віртуозів свого часу був **Пітер Філіпс** \Peter Philips (1560-1628), композитор, органіст, католицький священник. Для клавірних інструментів записав і аранжував італійські мотети і мадригали О.Лассо, Дж.Палестріни, Дж.Каччині. Деякі з клавірних творів Філіпса містить Fitzwilliam Virginal Book \Фіцвіліам-вірджинальна книга, – рукописна збірка, де майже 300 (!) його п'єс для вірджинала. Філіпс народився в Девонширі (Лондоні). 1572 він почав кар'єру хлопчиком-співчим лондонського Собору СвПавла \StPaul's Cathedral, під орудою католицького кантора \master of choristers С. Весткотта \Sebastian Westcott, який на 20 років раніше вчив молодого В.Бьорда \William Byrd, видатного органіста-вірджиналіста Англії. Філіпс, мабуть, мав добрі стосунки зі своїм вчителем, оскільки жив в його будинку до самої смерті Весткотта і став бенефіціарієм його волі. 1582 Філіпс покинув Англію назавжди через свій католицизм і ненадовго залишився у Фландрії перед поїздкою до Риму, де став на службу до Алессандро Фарнезе (3 роки), також працюючи органістом в англійському єзуїтському коледжі. Саме тут 1585 він зустрів посла католицької церкви Т.Паджета \Thomas, third Baron Paget і поступив до нього на службу як музикант. 1585 вони з Риму поїхали у подорож: Генуя, Мадрид, Париж, Брюссель і Антверпен, де Паджет помер 1590.

Філіпс оселився в Антверпені, одружився, перебивався, навчаючи дітей. У 1593 їде до Амстердама, щоб "бачити і чути людину з видатними здібностями", знаменитого Я.П.Свелінка, чия репутація була дуже високою. На зворотному шляху Філіпс був обмовлений співвітчизником за співучасть у змові замаху на життя королеви Єлизавети і тимчасово ув'язнений у Гаазі, де імовірно, складає "Pavan and galliard Doloroso" (Fitzwilliam Virginal Book). Але він сам перекавав звинувачення, висунуті проти нього на судовому розгляді, показуючи, що знав голландську, був виправданий і звільнений.

Доля Філіпса повернула на краще після його повернення: 1597 він працював у Брюсселі органістом в капелі Альбрехта, ерцгерцога Австрії, губернатора Нідерландів. Тут він висвячений на священника у 1601(?) і отримав канонікат у Soignies 1610 та в Bethune 1622-23. На посаді при дворі Філіпс зустрічався з кращими музикантами свого часу: з Дж.Фрескобальді, зі співвітчизником Дж.Буллом, який втік з Англії за звинуваченням у подружній зраді. Його найближчим колегою

і другом був Пітер Корнет\Peeter Cornet, органіст герцогині Ізабелли. Філіпс помер у 1628 в Брюсселі, де і похований.

Філіпс був надзвичайно плідним композитором: збереглися сотні мотетів і піснеспівів, багато інструментальної та клавірної музики. Хоча він був англійцем, лише деякі клавірні п'єси написані в традиціях вірджиналістів, а органні твори – в стилі італійців, передусім О.Лассо. Відомі 27 клавірних творів: Павани, Гальярди, фантазії та обробки-транскрипції італійських майстрів (19 включені у Fitzwilliam Virginal Book). Католик Френсіс Трегіан Молодший\Francis Tregian the Younger (1574-1618), імовірний упорядник Fitzwilliam Virginal Book, напевно знайомий з Філіпсом: обидва були при дворі в Брюсселі. Написав багато церковних хорових творів, які зберігаючи певні англійські риси, написані здебільшого в стилі консервативних італійців.

Серед перших німецьких клавіристів треба назвати Г.Л.Хасслера, одного з трьох братів-органістів, що працювали у Нюрнбергу. Композитор-органіст пізнього Ренесансу і раннього Бароко **Ганс Лео Гасслер**\Hans Leo Hassler лат. Haslerus (1564-1612) один з визначних музикантів, що розвивали в Німеччині італійський стиль. Гасслер – провісник німецької вокальної музики з інструментальним супроводом відкрив "італійський період" німецької пісні, що сприяв еволюції солоспіву з розвинутим акомпанементом. Гасслер, успадкувавши традиції пізнього венеційського Ренесансу, проте, вводив нові елементи, що стануть у майбутньому стилістикою Бароко.

У 1601 Гасслер видав збірку "Сад розваг із новими німецькими піснями, балетами, гальярдами на чотири, п'ять та вісім голосів \Lustgarten neuer deutscher Gesange, Balletti, Galliarden und Intradan mit vier, fiinf und acht Stimmen", де надрукована пісня " Мій ніжний мене дівчину бентежить \Mein G'miit ist mir verwirret von einer Jungfrau zart". 1613 ця мелодія вийшла у збірці релігійних пісень "Harmonioe sacrae", а в 1656 лютеранський теолог Пауль Герхардт\Paul Gerhardt (1607-76), найзначніший автор текстів лютеранських піснеспівів, написав на неї гімн "О голова, повна крові та ран \O Haupt voll Blut und Wunden", використаний Бахом в StMatthew Passion.

Ганс Лео Гасслер – найвидатніший з трьох синів Ісаака Гасслера \Isaak Hassler, нюрнберзького органіста, старший брат відомого Якоба Гасслера. Ганс Лео народився в сім'ї музикантів Нюрнберга і отримав першу музичну освіту у батька. Вільне місто Нюрнберг мало тісні комерційні і мистецькі (музичні) стосунки з Венецією, і тому за рахунок сенату Нюрнберга Ганса Лео відправили до Венеції для подальшого навчання 1584. Він фактично є першим помітним органістом з німецьких музикантів, що їздили до Італії вивчати органне мистецтво у видатного Андреа Габріелі, I органіста Собору СМарка\SMarco Венеції. Гасслер був у Венеції на піку активності венеційської школи, композитори якої писали в блискучому стилі polychoral – concertato, що незабаром стає популярним у всій Європі. Гасслер потоваришував з племінником маестро Андреа – Дж.Габріелі\Giovanni Gabrieli, майбутнім фундатором concertato-стилю, вчителем Г.Шютца. Разом вони вивчали мистецтво гри на органі у різноманітних методиках, переймаючи майстерність виконавства, стилі імпровізацій, вміння

настроювати і будувати орган. Спільно з Джованні Ганс Лео 1600 склав мотет для весілля нюрнберзького купця Георга Грубера у Венеції. Проживання Гасслера тут було коротким, однак, він повністю увібрав новаторські принципи школи СМарко, і перш за все "тепло і ввічливість гармонії" у виконавській манері, імпровізаціях і композиціях.

Після смерті Андреа Габріелі Гасслер повернувся до Німеччини 1585, – він був відкликаний, щоб стати приватним органістом графа Октавіана Фуггера\Octavian II Fugger, великого князя Аугсбургу, мецената. Аугсбург тоді мав надзвичайно активні кола музикантів і творчих особистостей. Ганс Лео стає відомим як органіст і композитор; ці роки надзвичайно творчі, хоча і обмежені рамками католицької церкви (сам він протестант). Гасслер був майстром органної механіки, активним консультантом побудови органів: завдяки досвідченості його запрошували для інспекції механізм і дизайну органів, експертизи нових інструментів. 1596 він (разом з 53 іншими органістами) вивчав новий інструмент в Schlosskirche Гронінгену. Використовуючи свій великий досвід органіста і майстра, Гасслер аналізував механічні конструкції і навіть розробив заводний орган, який продав імператору Рудольфу. 1595 Ганс Лео та його брати Каспар і Яков Хасслери зведені імператором у дворяни, 1604 удостоєні шляхетного титулу Roseneck.

Гасслер отримав призначення на пост органіста церкви Діви Марії і мюзик-директора міста Нюрнберга, але тоді він заглибився у комерційні спекуляції і втягнувся у тривалі юридичні суперечки. 1602 працюючи капелмейстером та мюзик-директором, він призначений 'Kaiserlichen Hofdiener Рудольфа II. 1604 він узяв відпустку до Ульму, де одружився з Cordula Claus. За 4 роки отримав посаду органіста виборчої капели Дрездена, згодом – органістом курфюрста Саксонії Крістіана і придворним Карпелмейстер'ом. Але тоді Хасслер захворів на туберкульоз. Весною 1612 він супроводжував курфюрста Саксонії Йоганна Георга до Франкфурту на імператорські вибори, і помер там. Його пости – у Преторіуса\Michael Praetorius і Шютца\Heinrich Schütz.

Брат Каспар Гасслер (1562-1618) ведучий органіст Нюрнбергу. Молодший брат Якоб Гасслер (1569-1622), органіст-композитор, автор мадригалів, музики для церкви, багатьох клавірних п'ес.

Ганс Лео Гасслер був найвидатнішим органістом свого часу, він вважається одним із засновників німецької інструментальної музики, як і баварський композитор, теоретик Адам Гумпельцгаймер\Adam Gumpelzhaimer (1559-1625), органіст, композитор, педагог Аугсбургу Крістіан Ербах\Christian Erbach (1568-1635), автор 600 мотетів Мельхіор Франк\Melchior Franck (1579-1639).

Гасслер – перший великий німецький композитор, який здійснив "Подорож до Італії", вплив якої – одна з причин італійського панування у німецькій музиці та загального нахилу німецьких музикантів закінчувати освіту в Італії. Музиканти статусу О.Лассо працювали в Німеччині і представляли prima pratica, всебічно розвинений та вишуканий ренесансний стиль поліфонії; згодом в Італії з'явилися нові тенденції, які визначили те, що буде названо епохою Бароко. Гасслер, а за ним інші, внесли у німецьку культуру стиль концерта, поліхоральну ідею та вільне емоційне вираження венеційців, створивши перший

найважливіший розвиток Бароко за межами Італії. Під впливом обох Габріелі Гасслер переніс стилістичні інновації венеційської школи СМарко через Альпи. Музиканти старшого покоління зростали у світлі *prima prattica* Палестрини, володіли поліфонією контрапункту, досконально розробленою композиціями Ренесансу.

Нова стилістика проростає в Італії у кінці ХУІст. новими ідеями вільного висловлювання почуттів у манері змагання\концерту хорів – солістів – органів, тенденції, що визначатиме риси Бароко. Своїми піснями "на манер іноземних мадригалів та канцонет" Гасслер привіз у Німеччину віланели, канцони і танцювальні пісні. Навчені в Італії – Гасслер, згодом Шютц – несли до німецької музики відкрите емоційне вираження, стиль концертування\concertato, ідеї багатохорності\polychoral. Хоча Гасслер був протестантом, він написав багато для католицької служби (Аугсбург). Вимоги покровителів-католиків і власні лютеранські переконання Гасслер вміло поєднує в композиціях, обидві релігії об'єднані музичною стилістикою, що дозволило його творам функціонувати в обох контекстах. Більшість його музики можна використовувати і в римо-католицькій, і в лютеранській традиції. В Аугсбургу Гасслер написав лише 2 твори спеціально для лютеранської служби. У Нюрнбергу 1608 складений знаний *simpliciter Psalmen*, присвячений цьому вільному місту.

Ранні роботи Гасслера – ще під впливом Лассо, пізні композиції відзначені школою СМарко, включають polychoral-техніку, фактурні контрасти і випадкові хроматики, їх характеризує світла мелодія, що поєднує витонченість з плинністю madrigalian-форм, створюючи чарівний церковний стиль, більш гнучкий і звучний. Його світська музика: мадригали, canzonette, пісні і ricercars, інструментальні canzoni і токати мають багато методів Габріелі, але стриманішого характеру, завжди уважні до майстерності і окраси звуку.

Однак найбільшого успіху отримало поєднання німецьких та італійських стилів композиції в його *Lieder*. 1590 Гасслер випустив свої перші 24 публікації, серед яких 4-частинна canzonette; *Neuer Lustgarten deutscher Gesang, Balletti, Galliarden und Intraden* містять 39 вокальних та 11 інструментальних п'єс. Він також написав "Mein gmuth verwirret", який пізніше використав Бах у *Matthaus-Passion* в поєднанні з текстом Бернара Клервоського (латиною, 1153). Як і його сучасники Гасслер поєднує італійську віртуозність з традиційним стилем, поширеним в Німеччині – в мотетах і піснеспівах. В клавірних п'єсах використовує бас-continuo і орнаментику, де об'єднує стиль Лассо і Габріелі.

Гасслер вважається одним з найважливіших німецьких композиторів: використання інноваційних методів італійської музики у з'єднанні з традиційною німецькою консервативною технологією дозволили його творам бути свіжими і без сучасного емоційного забарвлення. Його Пісні\Lieder створені у комбінованих вокально-інструментальних жанрах: інструмент використаний не лише як супровід голосу, але і як самостійна змістовна структура, особливо в духовній музиці, де представлений polychoral-стиль, що згодом мав великий вплив на багатьох музикантів Бароко.



Першим композитором, що почав складати великі 4частинні п'єси-збірки німецьких хоралів з органом супроводом, був Преторіус. Ці твори мали стати і стали стандартом служби лютеранської церкви на кілька століть. Органіст, композитор, редактор **Ієронім Преторіус** \лат. Hieronymus Praetorius (1560-1629), знаний музикант кінця Ренесансу і початку Бароко. Син і учень композитора Якоба Преторіуса-старшого (1520-86), батько Якоба Преторіуса-молодшого (1586-1651), не родич, а однофамілець набагато відомішого Міхаеля Преторіуса (1571-1621); сім'я Преторіусів дала видатних музикантів у XVI-XVIIIст.

Ієронім народився у Гамбургу і провів тут майже все життя, за винятком навчання у Кельні та дворічної служби органістом в Ерфурті. Ієронім вчився на органі у батька, згодом – у органіста церкви СПетра \Petrikerche Гамбургу Г.Молена \Hinrich Molen; в Кельні навчався 1574-6 у Альбіна Вальрана \Albinus Walran. Перша посада – органіст в Ерфурті 1580-2, повернувся у Гамбург допомагати батькові як помічник органіста Якобікірхе \Jacobikirche. Після смерті батька 1586 він став титульним органістом церкви і обіймав цей пост до смерті. 1596 їздив у Гренінген брати участь у інспекції органу, де були Г.Л. Хасслер і М.Преторіус, імовірно вони грали один одному, і через особисті контакти познайомилися з музикою школи СМарко (polychoral стилю concertato). Три з 4х синів Преторіуса теж музиканти: Якоб II \Jacob, учень Свелінка, органіст Petrikerche Гамбургу; органіст Йоганнес \Johannes; третій – Міхаель \Michael опублікував у Гамбургу весільний мотет з п'яти частин у 1619.

Opus Musicum Преторіуса (збірка церковної музики 1616-22) включає понад 102 мотети, багато яких застосовують поліхоральний концертний стиль. Ганс Лео Гасслер та Ієронім Преторіус – найкращі представники венеційської традиції в Німеччині. Однак музика Ієроніма є старомодною, він не пише у стилі монодії. Було опубліковано в Гамбургу п'ятитомне видання: всі меси-пародії, 4 на власні мотети; 50 мотетів – багатохорні композиції на 8-20 голосів, розділені на 2, 3, 4 хори, у ранньому венеційському стилі на півночі Німеччини, і є найпрогресивнішими та найважливішими творами Преторіуса, схожі з багатохорними мотетами Гасслера, але вираз тексту яскравіший, оскільки Преторіус вводить контрасти фактури, гармонії та ритму. Його мотети менш гомофонні через широке використання імітацій та розбиття структур ритмічно і мотивально. У 1587 Преторіус скопіював і склав колекцію лютеранської (німецької та латинської) музики для гамбурзьких церков: співи Утрени, меси Вечірні, недільні та святкові служби. Преторіус є головним упорядником "Melodeyen Gesangbuch" \Збірка пісенних мелодій" – Колекції з 88 хоралів для чотирьох церков Гамбурга 1604. Це I німецька збірка, яка позначає супровід органу до хоралів, включені 21 гармонізація Преторіуса та Й.Декера \Joachim Decker (1575-1611), Я.Преторіуса \Jacob PraetoriusII (1586-1651), Д.Шейдемана \David Scheidemann (1570-1625), батько Й.Г.Шейдемана.

Органні твори, ідентифіковані у Преторіуса: набір 8 обробок Magnificat'у Вісбі (Петри) Visby (Petri) Tablature (до1611); додатковий Магніфікат в Clausthal-Zellerfeld Tablature; 2 обробки хоралів. Техніка cantus firmus'у, застосована в обробках Magnificat'у, представляє ноти

в партіях тенора\tenor, кантуса\cantus і баса\bass, розділених контрапунтовими та фігурованими інтермедіями та імітаціями фугато мотивів. 8 обробок Magnificat'a в Табулатурі Вісбі\Visby Tablature – це найдавніший набір органних творів північно-німецьких композиторів. Велика ймовірність, що Преторіус склав майже всі анонімні органні п'єси (обробки гімнів, мес) у Visby Tablature. Авторство аргументує 2018 Кайт-Пауелл\Jeffery Kite-Powell; якщо ці твори дійсно його, – слід вважати основоположником німецької органної музики XVIIст.

Біографія художника Джеймса Ріла\James Rill: Засновник німецької органної музики ХУІІст. гамбурзький церковний музикант Ієронім Преторіус був також переписувачем і музичним редактором, складав важливі колекції лютеранської німецької та латинської католицької музики церковних служб та німецьких хоралів. Йому приписують залучення багатого венеційського стилю до Німеччини; його власний смак музиканта відбився у багатогранній стилістиці церковної музики: майже всі священні хорові твори опубліковані після його 50річного віку. Преторіус створював пародійні меси, засновані на мотетах, написав 102 власних мотети, близько 50 яких – багатохорні – у прогресивному венеційському стилі з багатими гармоніями, контрастами фактури, активним ритмом. Він також створив кілька вражаючих восьмиголосних Magnificats. У 1587, задовго до того, як вийшла його власна музика, Преторій скопіював та поширив у церквах Гамбурга колекцію монофонічної латинської та німецької музики; 1604 слідує збірка 4частинних німецьких хорових творів, яка є історично важливою як I німецьке видання, що викладає акордовий акомпанемент хоралів. Єдиний органний твір, беззаперечно приписаний Преторіусу, – повна обробка Magnificat'a і кілька хоралів. Більшість обробок Magnificat'a складені до 1611 і включені до Табулатури Вісбі, а також анонімні гімни та частини мес.

Три з чотирьох його синів теж музиканти. Син Якоб Преторіус II (1586-1651) народився у Гамбургу і також став популярним композитором-органістом. Після навчання у Свелінка в Амстердамі Якоб працював у церкві Св.Петра. Він був дуже відомий своєю популярною органною музикою, особливо через хорали з органними супровадами, а також "прелюдії" (імпровізаційні п'єси акордово-пасаажної фактури) і monothematic-фуги, що були безпосередніми попередниками прелюдій і фуг Й.С.Баха. Брат Якоба Йоганн (?1595-1660) знаний гамбурзький композитор і органіст. Третій син Ієроніма, Мікаель, у 1619 в Гамбургу опублікував частини 5голосного весільного мотету і помер в Антверпені 1624?.

Ієронім Преторіус написав багато мес, мотетів, органних творів, 9 варіантів Магніфікату, численні піснеспіви (переважно латиною). Велика частина його музики (50 творів) написана у венеціанському polychoral-стилі, де використовується розподіл голосів на кілька груп: голоси хору коливаються від 8 до 20, деякі партії розділяються на дві, три або чотири групи. Автор для цього повинен мати у розпорядженні

фахово добре підготовлених і вправних музикантів, – з урахуванням кількості і складності музики, яку він написав для цих ансамблів. Більшість його вокальної музики а capella. Хоча він був прогресивним композитором у венеційському стилі, але вельми консервативним у латинських службах і унікав basso-continuo, який був прийнятий багатьма іншими сучасними німецькими композиторами.

І.Преторіус був першим, хто почав створювати німецькі хорали під супровід органу, започаткував традицію, що зараз є каноном протестантської церкви. Небагато органних творів його збереглося: 9 варіантів Магніфікату, високого стилю контрапункт строгого письма на Cantus Firmus. Надруковано 1616-25 (Гамбург) у 5 томах зібрання творів.[-Денис Арнольд\Dennis Arnold | Ads by Google... Translation jobs Find freelance translation jobs for all language combinations. www.translatorsbase.com].

Деякі томи були опубліковані в попередніх виданнях, і цілий ряд піснеспівів в друкованій колекції Bodenschatz, Phalese і Schadaeus. Всі меси Преторіуса є пародійними, 4 на основі власних пісень. Його 102 піснеспіви – це набір основного псалому і антифону тексту латиною. З 6 співів німецькою 2 включають традиційні мелодії: 50 піснеспівів є polychoral-композиціями для 8-20 голосів на 2-, 3-, 4 хори.

Ця натхненна музика І.Преторіуса - одна з перших у стилі СМарко і опублікована у північній Німеччині як робота найпрогресивніша і найважливіша, схожа на polychoral-стиль Хасслера, але виразність тексту більш яскрава, у Преторіуса більший контраст фактури, ритму і гармонії. Його твори цікавіші, ніж гомофонні п'єси багатьох інших: широке використання імітацій, ломка гармонічних структур, активність ритмів і мелодичних мотивів. Загальний діапазон охоплює більше 3х октав, часті контрастні зіставлення регістрів. Крім seguente \басу застосовує інструменти у співах для підтримки (заміни) голосів.

Прикрашені версії його пісень (Й.Г.Шейдеманом та іншими) є в органних табулатурах з Люнебургу, Мюнхену, Пельпліну, Регенсбургу. 1587 Преторіус склав у книгу монофонічні музичні служби (німецькою та латиною) для церков Гамбургу, що містять піснеспіви Утрені, Вечірні і по неділях та церковних святах року. Він був головним упорядником Melodeyen Gesangbuch (Гамбург 1604), збірки з 88 4частинних німецьких хоральних органних творів для 4х найбільших церков Гамбургу. Це перша німецька колекція, де зазначено органний супровід співу хоралів (!), вона включає 21 власну harmonizations; з інших: Іоахим Деккер, Якоб Преторіус II і Девід Шейдеман [-Музика Онлайн Grove, © Оксфордського університету Прес 2005, соотв. 9/15/05, Автор: Фредерік Гейбл. Внесені Томас Браатц (IX. 2005).]

Композитор, теоретик, письменник і поет, сучасник Монтеверді **Йоханнес Крістоф Деманцій** \Johannes Christoph Demantius (1567-1643), його творчість – перехідна фаза лютеранської музики строгого стилю поліфонії між Ренесансом і Бароко. Серед його досягнень в галузі теорії музики – публікація I німецького музичного словника.

Крістоф Деманцій народився в Райхенбергу \Reichenberg (нині Ліберець Чехії), де здобув першу освіту. На початку 1590х він працював в Бауцені \Bautzen, був викладачем в Академії СвЛаврентія \StLorenz Academy і написав шкільний підручник \school textbook з музики "Forma musices" (1592). Отримав 1593 вчений ступінь в університеті

М.Лютера\Martin Luther University Віттенбергу, працював у Лейпцигу. 1597 обійняв посаду кантора міської церкви Циттау\Kantor at Zittau, де мабуть, навчав Мельхіора Франка\Melchior Franck. Наступний пост – на вищій за статусом посаді у Соборі Фрайбергу\Freiberg Cathedral, яку займав з 1604 до кінця життя. Він став почесним громадянином Фрайберга, що доводить його популярність і авторитет. Його сімейне життя не було щасливим: одружений чотири рази, але більшість дітей не пережили його (загинули у 30річну війну 1618-1648).

Демантіус був плідним композитором, хоча багато робіт втрачено. Його музичний стиль дуже схожий на стиль О.Лассо, який працював у Німеччині тоді. Велика частина творів Демантіуса написані до 30річної війни, імовірно, військові тяготи, родинні трагедії, відсутність гідних виконавців не сприяли творчості, він писав духовну і світську музику. У церковній сфері – меси, мотети, обробки Magnificat'ів, Te Deums, Introits, псалми, гімни, прекрасна музика "Пасіонів за Іоанном" для 6 голосів вважається останньою німецькою роботою піснеспівів Відродження, найзначнішим твором пізнього Ренесансу. Далі почався інший, драматичний стиль Passion'ів з кульмінацією у Баха. Всі піснеспіви Демантіуса написані в стилі пізнього Ренесансу, більшість лютеранські, хоча є і католицькі, латиною і німецькою.

Стиль Демантіуса не можна назвати консервативним, хоча він застосовував застарі форми, але створив свою індивідуальну мову, що відрізнялась від поліфонії Палестрини. Демантіус писав світську музику, інструментальну і вокальну: кілька наборів польських та німецьких танців і галіардів, зі словами та без, на 4-5 голосів, траурні гімни, весільні пісні\епіталами, etc., деякі – лише інструментальні; німецькі мадригали\German madrigals, канцонети\canzonets; збірка 21 п'єса "Тріумф і битва\Triumph and Battle" 5, 6, 8 голосів; бчастинна Villanelle і "Tumpanum Militare"; тренодії\threnodies etc. Швидше за все, він писав музику на власну поезію: часто складав вірші для своєї музики і вірші на музику. Його музичні п'єси мають велику емоційну глибину і силу, щоб найефективніше відобразити слово тексту. Демантіус був гідним спадкоємцем великого Орlando ді Лассо.

Його мотети пізнього ренесансного типу, всі лютеранські: деякі – німецькою, інші – латиною, консервативні, уникають італійських нововведень Бароко: concertato і basso continuo. Але він створив гарну музичну мову, надзвичайно індивідуальну, застосовуючи традиційні форми та засоби, інші, ніж палестринова "консервативна" поліфонія. Його мотети відрізняються письмом: автори М.Вульпій\Melchior Vulpius і М.Франк\Melchior Franck, писали мотети не більше, ніж на 4 голоси, Демантіус робив для бголосного ансамблю, використовуючи численних підготовлених музикантів, що були у заможному Фрайбургу. Усі мотети, хоч формально написані в більш старому стилі, великої емоційної глибини, справляють сильне враження, створені, щоб текст висловити надзвичайно ефективно виразно у кожному слові. У цьому він, беззаперечно, наступник Орlando Лассо.

Як теоретик музики Демантіус відомий в історії тим, що склав І алфавітний словник музичних термінів німецькою "Ізагога музичного мистецтва\Isagoge artis musicae" 1607, який був унікальним на той час

і витримав 10 видань 1602-71, включаючи Нюрнберг і Фрайберг. Книгу як "перехідний камінь" сприйняв Міхаель Преторіус, що узяв її як зразок і частину до своєї енциклопедії "Syntagma musicum" (1614-20), майже вдвічі збільшивши кількість використаних визначень.

Один з найбільш різносторонніх музикантів межі XVI-XVIIст. **Міхаель Преторіус**/Michael Praetorius (1571-1621), органіст, теоретик, композитор, що залишив нащадкам надзвичайно велику спадщину. Він був одним із найуніверсальніших музикантів, особливо важливим у розвитку музичних форм на лютеранських гімнах, багато з яких прагнуть покращити стосунки між протестантами і католиками.

Його справжнє ім'я Шульц\Schulz, або Шульцхайс\Schultheiss, німецькою "мер" в перекладі латиною "преторіус". Народився Міхаель Шульц, молодший син лютеранського пастора, ймовірно з Кройцбургу\Creuzburg, виріс в музичній сім'ї, його батько – священник, прибічник Лютера. Освіту Міхаель отримав в латинській школі Торгау\Torgau і Цербсту\Zerbst, після закінчення, в 11 років (!) вступив до університету Франкфурта (Одер), вивчав філософію і теологію, одночасно приділяв увагу музиці і, маючи безперечний талант, швидко опановує гру на органі і навіть супроводжує грою служби в кафедральному соборі. Після закінчення навчання Міхаель три роки працював органістом франкфуртської церкви Марієнкірхе\Marienkirche in Frankfurt.

З 1592 Міхаель служив при дворі Генріха Юлія, герцога Брунсвік-Люнебурга у Вольфенбюттелі: органіст оркестру, 1604 Kapellmeister. Публікація перших творів відображає музичні потреби при дворі Грьонінгена\Gröningen, у колекції мотетів застосовані вперше в Німеччині нові італійські музичні практики, що встановлюють його досвідченість, 9 частин "Музи Сіону\Musae Sioniae" та колекція літургійної музики німецькою протестантських хоралів 1611. За бажанням лютеранських кіл Преторіус слідував за герцогинею Єлізаветою, яка керувала країною у відсутності герцога, коли на зміну популярній музиці від Преторіуса очікувалося створення релігійної.

Коли герцог помер 1613, Преторіус почав працювати у Дрездені при дворі Йоганна Георга курфюрста Саксонії, відповідав за святкову музику великих масштабів. У Дрездені Преторіус зустрівся з Генріхом Шютцем, великим німецьким музикантом, учнем знаменитого органіста Смарко Джованні Габріелі. Шютц, постать європейського масштабу, познайомив Преторіуса з новою італійською стилістикою, формами і жанрами, першим ввів у німецьку практику форму концерту, застосував техніку генерал-басу. Преторіус, відданий новітній музиці стилю-поліхораль венеційської школи, за дорученнями герцога постійно їздив в Прагу, Магдебург, Галле, спілкувався з видатними музикантами Г.А.Гаслером, С.Шейдтом, Г.Шютцем. Преторіус розвиває форми хорового концерту багатохорної стилістики\concertato polychoral-style під впливом Дж.Габріелі. Підготовлені Преторіусом вокалісти, музиканти-інструменталісти та багатохорні колективи виконували ці твори. До кінця життя Преторіус працював Капельмейстером при дворі\Kapellmeister von Haus у Дрездені поруч з Генріхом Шютцем. Міхаель Преторіус помер у Вольфенбюттелі у 50й

день народження, похований у склепінні Марієнкірхе у підземеллі церкви під органом, на якому грав до кінця життя.

У період найвищого розквіту Преторіус 1605-10 опублікував 9 книг пісень німецькою для церкви і п'єси для органа "Сіонські Музи \Musae Sionae", що містять 1244 твори (!); 1612 видана "Терпсихора", де зібрані інструментальні обробки 312 мелодій французьких танців – найвідоміший, єдиний світський збережений твір; 1619 публікує клавірні п'єси і токати, а також канцонети для інструментальних ансамблів. Том XI з 20 називається "Missodia Sionia" зібрав музику на 2-8 голосів латиною для служб церкви; "Musarum Sioniarum Motectae et Psalmi Latini" містить 36 мотетів, маґніфікат, меси. Преторіус, одним з перших у Німеччині, застосував генерал-бас, що дуже розвивало гомофонію, яка відокремила бас як гармонічну основу музики.

Грандіозне враження справляють органні твори Преторіуса, серед них особливо вирізняються фантазії на псалми Мартіна Лютера, одна з них "Могутня фортеця наш Бог \Ein feste Burg ist unser Gott" ще досі звучить в кірхах. Церковна і світська музика на німецькою і латиною просякнута традиціями, що існували в лютеранських церковних общинах і латинських школах, які пов'язані з поліфонічним стилем О. Лассо. Але під впливом молодшого сучасника Г.Шютца, Преторіус ввів у німецьку музику polychoral-стиль і у вокально-інструментальних творах наслідував концертні жанри венеційської школи СМарко.

Найосвіченіший музикант Преторіус створив енциклопедичну теоретичну працю "Конституція Музики \Sintagma Musicum", що відрізняється універсальністю проблематики: I том (латиною) висвітлює загальні питання музичного мистецтва, II і III (німецькою) присвячені класифікації музичних інструментів, системі музичних жанрів та форм, композиторів, теорії виконавства. Досьогодні багаточисельні таблиці Преторіуса та зображення інструментів з його роботи є унікальним джерелом знань про інструментарій минулих епох та мистецтво гри на них. Ця тритомна праця (1616-20) – головний кодекс знань про музику XVI-XVIIст., одна з перших значних робіт, що заклали базові засади наукової теорії та історії музики.

Сотні років відділяють нас від часів, коли жив і створював музику цей німецький музикант. Але зацікавленість його загадковою особистістю не згасає. 1928 почалось видання повної збірки його творів, яке завершилося через 32 роки: 1960 вийшов останній (XXI !) том унікального зібрання. Сьогодні звучить музика Міхаеля Преторіуса, звучить так, як була написана, і в перекладах для сучасних інструментів. Звучить, і віки не владні над нею...[--Віктор Каширніков]

Органіст, будівник і реставратор органів, композитор **Пауль Пюер** \Paul Peuerl або Bawerl (1570-1625?) можливо народився в Нюрнбергу чи Штутгарті. Навчався у Вюртембергу як органіст і organbuilder. Був з 1601 органістом в Горні \Horn, біля Кремсу, а потім з 1609 у лютеранській церкві Штайра \Steyr. 1624 ця церква передана католікам, і він втратив роботу. У 1625 втік із Штайра з релігійних міркувань, далі його доля невідома, як дата і місце смерті.

Пюер 1611-1625 зібрав колекцію інструментальних творів, 1613 склав том пісень. Його вважають розробником циклу варіацій, що

дискутивню, бо не зібрано достатньої інформації про попередників. Цикл сюїти у нього складався з падуани\paduana, інтради\intrada, данцу\dantz та гальярди\galliard; данц презентував тему, а падуана була найближчою до трьох варіантів оригінальної теми, гальярда та інтрада тематично віддалені. Пюер – перший німець, який застосував італійську канцону\italian canzona двох інструментів у мелодичному поєднанні з continuo. Співу Пюера дещо застарілі, оскільки написані у формі мадригалів\madrigals, балетів\ballettos, придворних пісень\court songs. [--Artist Biography by Keith Johnson. FOLLOW ALLMUSIC]

Пюер пише тріо-сонати, перші, що опубліковані за межами Італії. Його твори у формі Suite свого часу були значними і впливовими. 1611 "Newen Padovanen" стала першою німецькою публікацією ансамблю танців у 4х частинах, де кожна базується на одному матеріалі. Він опублікував ще 2 томи танців і том пісень, існує в редакції Elene Marlais для фортепіано: "Успіх майстрів".

Окрім служби органістом Пюер ремонтував органи Горна (1606, 1615) та Штайра (1614), відбудував орган Вільгерінга (1619), після чого назвався "органістом та органобудівником\Organist und Orgelbauer". Пюер, відомий як будівник, реставратор та ремонтник органів, робив органи у стилі "Преторій\Praetorius". Музикологи досліджують творчість Пюера з 1865, повне видання опубліковано 1929.

Клавірний композитор, органіст, педагог **Крістіан Ербах**\Christian Erbach (?1568-1635), був автором знаменитих ричеркарів, що можуть розглядатися як ембріональні фуґи, де проявляється сильне мелодичне обдарування, ясність і чистота багатоголосся. Ербах народився в Гау-Альгесгаймі\Gau-Algesheim(Райнланд-Пфальц), почав навчатися музики в дитинстві, серед перших учителів мабуть був Й. Віґанд\Johannes Wigand, професор-викладач, пастор, лютеранський полемік. Згодом Ербах став органістом при дворі Марка Фуггера\Markus Fugger dem Jüngeren в Аугсбурґу; Ербах присвятив 1600 патрону I книги музики церковної служби "священного режиму\Modi sacri", куди входить "Votum nuptiale"(1598) для його весілля.

Про життя Ербаха, окрім того, що він вивчав музичну композицію та гру на органі з дитинства, відомо дуже мало. Протягом більшої частини життя Ербах обіймав посаду помічника і головного органіста в Аугсбурґу; служив сім'ї Фуггерів. З 1596 Ербах на посадах: органіст кафедрального собору та міський органіст та з 1602 – органіст церкви СМоріц\Kollegiatstift StMoritz і органіст-керівник міста Stadtpfeifer Аугсбурґу, пости, що раніше займав Г.Л.Гасслер. Ербаха вважали за життя шанованим музикантом: талант виконавця і композитора приваблював учнів. Помер Ербах в Аугсбурґу. Його син Крістіан Ербах Молодший\Christian Erbach der Jüngere (1603-45) здобув освіту в єзуїтській гімназії Аугсбурґу та Університеті Діллінгена\Universität Dillingen, органіст собору в Аугсбурґу 1636-45, відомі його мотети.

Ербах користувався славою і доброю репутацією вчителя, мав багато учнів, протестантів і католиків (він сам католик), що навчалися гри на органі і дуже шанобливо ставилися до нього. Учні дуже його поважали, пишалися та навіть благоговіли перед його надзвичайним талантом і мистецтвом, саме через учнів він мав такий великий вплив

на німецьку музику. Він зіграв ту ж роль у верхніх німецьких землях, заснувавши південнонімецьку школу органістів, що і Я.П.Свелінк на півночі. Найвідоміші учні Ербаха: Даніель Болліус\Daniel Bollius, Йоганнес Клем\Johannes Klemm, Георг Філіпп Мерц\Georg Philipp Merz, Йоганн Айхміллер\Johann Aichmiller, останні двоє наслідували Ербаха органістами і капельмейстерами Аугсбургу; Якоб Денцлер\Jakob Denzler, Мельхіор Гаренгірш\Melchior Garenhirsch, Фелікс Ціммерманн\Felix Zimmermann, Йоган Гезель\Johann Gesell, Георг Гехт\Georg Hecht, Йоганнес Моцарт \Johannes Mozart, Крістоф Штоц \Christoph Stoz, Ренат Шпренгноттер\Renatus Sprengnotter, Генріх Пфенднер\Heinrich Pfendner.

1604-1606 Ербах створив "Три шляхи сакрального\Modorum tripertiorum Sacroru", 3 томи праці, надрукованої Адамом Мельцером \Adam Meltzer в Ділінгені, містить 51 набір Messproprium на весь церковний рік. Крістіан Ербах мав великий вплив на півдні Німеччини у ХУІст. завдяки великій кількості учнів заснував південнонімецьку органну школу. З його студентів найвідомішим був Йоганн Клемм \Johann Klemm (1593-1660), дрезденський органіст. Також Ербах мав зачення як експерт органобудування.

З його композицій найбільшу вагу мають клавірні твори: бл.150 токати, канцони, ричеркари. Токати побудовані на моделях СМарко, демонструючи пасажні звороти з контрапунктим середнім відділом. Клавірні канцони схожі на ансамблеві, часто містять токатні елементи, інтродукції теж схожі на токати. У ричеркарах використовує кілька контрастних тем (2, іноді до 4х). Тематизм Ербаха має певну схожість з музичною тематикою клавірних творів сучасників-органістів: Я.П. Свенлінка\Jan Pieterszoon Sweelinck з Амстердаму та Й.У. Штайгледера\Johann Ulrich Steigleder з Штутгарту.

Якщо інструментальна музика Ербаха посиляється на венеційські зразки, то й вокальні твори частково йдуть від подвійних хорів Андреа Габріелі; саме так відбулося затвердження поліхоральності на півдні Німеччини. Хорові композиції Ербаха користувалися пошаною, про що свідчить частота їх вміщення у колекційних друках к.ХУІ-ХУІІст. "Своєю роботою Крістіан Ербах часто пробивав і розширював найсучасніший, стандартний і як правило, скромний репертуар свого часу, і зразково узагальнював традиції італійської музики".[--Christoph Hust in der Quelle MGG].

На музику самого Ербаха впливали в першу чергу венеційці СМарко, незважаючи на безсумнівні характеристики Гасслера в його табулатурі. Ербах опублікував canzoni і пісні, написав багато органної музики у стилі СМарко, токати і популярні ricercars, а також цікаві chromatica канцони на низхідних хроматичних темах. Поза контекстом світської інструментальної музики, Ербах пише твори для церковних служб і літургійних свят, найпопулярніші: "U ihren gross Nothen" і Мадригал Tirsi Morir. Він написав велику кількість п'ес для органу, зокрема Toccatas, дуже популярних в органній школі південної Німеччини. Також створив багато музики для ярмаркових свят. Вважався знаним органним майстром, мав чудовий слух щодо звучання інструменту і часто консулював при розробці документів на



будову, майстрування та ремонт органів ХУІст. у різних містах. [--©  
Институт исторической географии Университета Майнца 2001-2011 \\regionet@uni-  
mainz]

Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Personenteil Band 6, Bärenreiter  
und Metzler, Kassel und Basel 2001, ISBN 3-7618-1116-0

Marc Honegger, Günther Massenkeil (Hrsg.): Das große Lexikon der Musik. Band  
3: Elsbeth – Haitink. Herder, Freiburg im Breisgau u. a. 1980, ISBN 3-451-18053-7.

Lexikon der Orgel, herausgegeben von Hermann Josef Busch und Matthias  
Geuting, 2. Auflage, Laaber Verlag Laaber 2008, ISBN 978-3-89007-508-2

На німецьку клавірну традицію великий вплив мав фламандський  
музикант **Петер Корнет** \Peeter Cornet (1575?-1633), клавесиніст і  
органіст. Його твори відрізняє ясність форми і легкість подання, де  
краса мелодичної лінії сполучається з багатою фантазією; техніка  
обробки у транскрипціях хоралів успадкована від італійців, Свелінка,  
Шейдта, а варіаційність запозичена в англійців. Хоча мало творів  
вижили, він вважається одним з найкращих клавірних композиторів  
Бароко початку ХУІст. Про життя Корнета відомо лише, що він  
народився в Брюсселі (столиці Південних Нідерландів тоді) в родині  
професійних музикантів, серед яких скрипалі, співаки, органісти. З  
1603 працював органістом церкви СвНиколи \StNicholas Church. 1606  
стає одним з органістів придворної капели ерцгерцога Альбрехта, де  
разом з ним працювали видатні англійці – Джон Булл і Пітер Філіпс,  
хрещений батько одного з дітей Корнета, а також фламандський  
композитор Жері де Герсем \Gery de Ghersem (1572-1630) і видатний  
майстер органів Маттіс Лангедул \Matthijs Langhedul (15??-1635). 1611  
Корнет був каноніком Суан'є \Soignies, але потім одружився, і  
більшість інформації надходить саме з листів його удови.

Мабуть, Корнет був консультантом і будівником органів: 1615  
представив рекомендації органу Мехелена: StRumbolds Cathedral \  
SintRomboutskathedraal, а 1624 підписав контракт на будівництво  
хорових відділів того ж органу.

До нас дійшло небагато творів Корнета, але вони значні за  
масштабами. Спадщина його – майже тільки клавірна музика: 8  
фантазій, 2 courantes з варіаціями, Токата, у великих Salve Regina і  
Tantum Ergo, як у фантазіях, фігураційні елементи плавно влітаються  
в поліфонічну тканину. Фантазії написані в структурі італійських  
ricercares. Корнет вважав за краще використовувати велику кількість  
частин у творі (до 6) або подвійні (репризні) частини, які можна грати  
як окремі п'єси. Більшість фантазій, досить великі твори, мають вплив  
англійської музичної мови, де швидко бігають характерні фігурації,  
ламані октави, несподівані ритмічні зміни віртуозної фактури. На  
відміну від знаменитого Свелінка, який розробив системний підхід у  
збільшенні чи зменшенні тем, Корнет застосовує методи, де доцільно  
уникати схематики: доповнює версію теми, не просто подвоюючи –  
деякі – подвійні, другі потрійні, інші залишає незайманими ітд., тобто  
виконання майже завжди урізноманітнює оригінал. Куранти Корнета  
за англійською моделлю: одну супроводжують 3 варіації. Єдина Токата  
складається з різних образів, включаючи модний ехо-ефект, що часто  
застосовує Свелінк, але у Корнета зустрічається лише тут.

Франко-фламандський композитор пізнього Ренесансу **Жері де Герсем** \Gery de Ghersem (1573?-1630) був активним музикантом в Іспанії при дворах Філіпа II і Філіпа III і в рідній Голландії. Він був дуже плідним і високо оцінений у свій час, але мало його робіт збереглися: майже всі знищені 1755 лісабонським землетрусом і пожежами.

Герсем народився у Турне \Tournai, в дитинстві здобув музичну освіту там же, можливо, у Жоржа Ла Еля \George de La Hèle (1547-86), що працював на Габсбургів. Ще дуже юним (7-12 років згідно капели Габсбургів) він, одним з 14 хлопчиків, поїхав до Іспанії співати в хорі імперської Capilla Flamenca. Попередні 200 років Нідерланди були надійним джерелом постачання талановитих молодих музикантів для капел королів і аристократів Європи. Ця практика закінчилася 1594, коли остання група співчих з Фландрії поїхала до Іспанії. Після приїзду Герсем працював знову з Ла Елем, що керував хором у Мадриді. Коли Ла Ель помер 1586, Герсем виріс на посаді, став кантором 1593 та асистентом капельмейстера 1598, працював з відомим композитором Ф. Рож'є \Philippe Rogier (1561-96), який був тоді директором хорової капели. Рож'є помер молодим (35 років) в 1596, і Герсем допоміг в публікації за заповітом циклу його мес, до яких додав власні колекції, що мали щасливу долю, – бо тільки ця робота його збереглася повністю.

Герсем повернувся додому 1604, мабуть, на пост музик-директора, в якому йому відмовив Мадрид, а у Брюсселі він отримав цей пост в капелі Альберта і Ізабелли, утримавши його до кінця кар'єри. Він став викладачем ораторського мистецтва і згодом священиком. Двір Брюсселя, один з провідних художніх центрів Європи, переживав своє "золоте століття" у південній Голландії: тут працювали П.Філіпс \Peter Phillips і Дж.Булл \John Bull. Помер Герсем у Турне, де народився.

Герсем написав багато творів в Іспанії. Каталог бібліотеки короля Португалії Іоанна IV (де перераховані 1/3 зібрання однієї з найбільших бібліотек світу), дає більше 200 робіт, церковні: піснеспіви, псалми, меси, магніфікати, 170 villancicos; світські: шансони французькою та іспанською. Єдина робота, що збереглася, меса на 7 голосів Missa "Ave Virgo Sanctissima" в стилі поліфонії Ренесансу, використовує канон на основі мотету Франсіско Герреро \Francisco Guerrero (1528-99).

Музику Герсема любили королі Іспанії та Португалії, а італійський співець, теоретик, письменник П'єтро Чероне \Pietro Cerone (1566-1625), захищаючись, хвалив його вокальні та інструментальні твори в своїй масивній, досить хаотичній роботі "El meloreo y maestro" (1613) з 22 томів, 849 глав та 1160 сторінок (!).

Італійський композитор німецького походження **Йоганн Ієронім Капсбергер** \Johann Hieronymus Kapsberger (1575?-1651) більш відомий під італізованим іменем Giovanni Girolamo, оскільки жив в Італії. Був віртуозним музикантом раннього Бароко, плідний і оригінальний автор, сьогодні відомий музикою для лютні та теорби (кітаррони), яка була першокласною у розробці сольних інструментів. Точна дата і місто народження невідомі. Його батько, полковник Вільгельм (Гульєльмо \Guglielmo) фон Капсбергер був чиновником війська австрійського імператора, жив у Венеції, де майбутній композитор і міг з'явитися на світ. Жодної інформації про ранні роки

і про вчителів Капсбергера не дійшло. 1604 він опублікував "Libro primo d'intavolatura di chitarrone", збірку творів для китарроне, а 1605 переїхав до Риму, де швидко досяг репутації блискучого віртуоза. В своєму будинку він став організатором "академій", що були зараховані до "чудес Риму". 1609 почав друкувати твори: 10 збірок за 10 років, до нас дійшла знаменита "Libro d'intavolatura di Lauto" для лютні. 1624-46 Капсбергер служив кардиналу Франческо Барберіні, працюючи з Дж. Фрескобальді, що мав на нього великий вплив, і С. Ланді \Stefano Landi, який цінував талант Капсбергера-виконавця; а також у роботі з поетом Дж. Роспільйозі \Giulio Rospigliosi, майбутнім папою Кліментом IX.

За його життя видано щонайменше 6 збірок, 2 з яких втрачені. Письмо Капсбергера характеризується, передусім в тонах, спонтанними змінами, різкими контрастами, незвичайними ритмічними групуваннями, іноді такими, що не відповідають правилам контрапункту. Більшість критиків високо оцінили його композиції, їх новаторство і майстерність, серед них – видатний вчений-єзуїт, "остання ренесансна людина" Афанасій Кірхер \Athanasius Kircher (1601-80), який назвав Капсбергера "супер генієм \super genius", що "успішно проникнув у таємниці музики". Одним з критиків був гуманіст Дж.Б.Доні \Giovanni Battista Doni (1595-1647), відомий тим, що перейменував ноту "Ut" на "Do"; він спочатку був прихильником Капсбергера, але потім навернувся проти нього і критикував його музику. Оперний композитор і видатний педагог Стефано Ланді \Stefano Landi (1587-1639) згадував, що Капсбергер не був настільки прискіпливим композитором, як виконавцем. Деякі вчені вважають, що Капсбергер був композитором нижчих здібностей, ніж виконавець. Серед критиків – лютніст Р.Ліслеванд \Rolf Lislevand (нар. 1961), норвезький виконавець старовинної музики на лютні, віуелі, теорбі. За його словами, Капсбергер настільки поганий автор, як прекрасний інструменталіст: "Ідеї часто погано розвинені і вільно пов'язані між собою; ніякого реального музичного дискурсу не побудовано... ритм навіть після серйозних зусиль, щоб його придумати, коливається між натхненною кмітливістю і тотальною розгубленістю".

Незалежно від ставлення Капсбергер був одним з головних авторів музики для лютні і теорби раннього Бароко і разом з А.Піккініні \Alessandro Piccinini(1566-1638) сприяв просуванню інструментів-соло. Токати Капсбергера, мабуть, вплинули на творчість Фрескобальді, як французька лютнева музика – на сюїти Й.Я.Фробергера.

Також музика Капсбергера включає 2 колекції інструментальних танців для ансамблів, рідкісних тоді та багато вокальних творів, які широко виконувалися за життя, а зараз менш відомі. Капсбергер писав переважно гомофонну музику, одним з перших прикрашав мелодію пасажами. Віртуозно володів лютнею і теорбою, користувався табулатурою. Його твори не відрізняються самотутністю і гарною фактурою, часто бувають слабкі в розвитку ідей. Він писав мадригали, мотети, віланелли, меси, збереглося 2 збірки інструментальних танців.

Музикант раннього Бароко **Мельхіор Франк** \Melchior Franck (1579?-1639) був дуже плідним композитором лютеранської церковної музики, особливо мотетів, сприяв поширенню венеційських музичних

ідіом у Німеччині. Про ранні роки Мельхіора відомо дуже мало, він народився в Циттау\Zittau (Саксонія) в сім'ї художника, першим вчителем, можливо, був теоретик і поет Крістоф Демантіус\Christoph Demantius, чия творчість – перехід у німецькій музиці від поліфонії Ренесансу до раннього Бароко. Згодом в Аугсбургу вчитель Франка – кантор собору А.Гумпельцгаймер\Adam Gumpelzhaimer, баварський композитор і теоретик. В 1600 Франк співав у церковному хорі собору СвАнни Аугсбургу. 1601 він став учителем музики у церкві Св Егідія\StEgidien Нюрнбергу, на все життя отримавши інтерес до викладання. Він тут зустрів Г.А.Гасслера, з ким вивчав polychoral-стиль і ренесансні контрапункти, що надалі використовував у творах.

У 1602 Франк отримав посаду капелмейстера\Kapellmeister в Кобургу при дворі принца Йоганна Казимира Саксен-Кобурга і залишився тут на все життя. У перший період ситуація складалася дуже добре: з підтримкою покровителя він мав усе для написання та друку своїх творів. Але у 30річній війні Кобург постраждав: на додаток до військових дій спалахнув тиф, принесений арміями, що знесило регіон, зруйнувало економіку, місто спустіло. Франку пощастило, що він як музикант заробляв на життя весь цей жахливий період, на відміну від С.Шейдта в Галле. Але 1633 Іоанн Казимір помер, платня Франка зменшилася, померли в злиднях дружина і двоє дітей.

За сто років після смерті твори Франка забули. Музику його відкрили знову у кінці XIX – поч. XXст, проте багато робіт відомі лише фахівцям. За життя Мельхіор Франк був популярним і плідним автором, написав величезну кількість духовної музики (більше 40 книг), лише мотетів більше 600, деякі – краща лютеранська музика німецькою. Йому належить 13 томів світської музики, інструментальні танці: кводлібети\quodlibets, обробки псалмів; біцинія\bicinia (композиція для двох з метою навчання) і трицинія\tricinia (для трьох) – сучасний термін для п'єс Ренесансу та раннього Бароко; танці і безліч різних п'єс. Його інструментальні твори дуже важливі для розвитку оркестрової сюїти, а пісня "О, Танненбаум", оригінальна версія пісні про кохання, пізніше стала популярною колядкою.

Незвичайною є колекція 1602 "Контрапункти\Contrapuncti", ранні приклади фуг: строго контрапунктні\contrapuntal, де є реальні відповіді; іноді в імітаціях використовують стретто\stretto. Більшість мотетів використовують ренесансні ідіоми контрапункту, але Франк часто застосовує basso continuo, інновацію раннього Бароко, а також – інструментальне подвоєння вокальних партій.

Біографія митця від Дж.Стівенсона\Artist Biography by Joseph Stevenson: Мельхіор Франк був одним з найважливіших німецьких композиторів початку Бароко. Він шукав спосіб примирити витончений характер католицького мотету з лютеранським богослужінням і написав багато сакральної та інструментальної музики. Його музика більш консервативна, ніж музика тодішніх італійців чи Шютца. Однак, захоплюючись експериментами з використання нової концепції basso continuo, написав кілька найкращих творів німецької лютеранської музики. На початку книги "Контрапункти\Contrapuncti" (1602) Франк стверджує, що для

наслідування "досконалого багатоголосся католицької музики прості хоральні мелодії лютеранського богослужіння можуть бути прикрашені для вдячності освічених та для слави Божої". Він консервативно писав версії мотетів: лютеранська церква заохочувала спів соборний, і Франк уникав важких скачків і незвичайних дисонансів.

Франк також опублікував 13 світських вокальних збірок, до яких входять і суто інструментальні (!) танцювальні твори. Музика Франка – справжній виразний синтез краси та простоти. Він був надзвичайно популярний і цінувався за турботу зробити спів максимально легким.

Піснеспіви Франка різні за стилем: більшість – німецькою в лютеранському варіанті, та є і латиною, майже всі використовують стиль О.Лассо пізнього Ренесансу з контрольованими дисонансами і плавною поліфонією. Деякі – гомофонні, дуже прості, з пильною увагою до тексту, деякі – в стилі антифону практики СМарко. Його збірка "Contrapuncti" незвичайна: Франк створив перші зразки фуг у строгому контрапункті з використанням стрет. Він використовував у більшості консервативну мову Ренесансу, але у нього вже є генерал-бас та інструментальний супровід вокалу – інновації раннього Бароко. М.Франк більш традиційний у порівнянні з Монтеверді та Шютцем, але його твори були дуже популярні і багато передруковувалися за життя.

Важливим чинником розвитку нової музики, стає т.зв. "мелодія з супроводом", де принцип сольного співу протистоїть поліфонічній хоровій музиці і стає основою опери та кантати, коли під акордовий акомпанемент клавіру співаки виконували речитативи, арії, вокальні монологи. Цей принцип використав композитор-органіст Г.Шютц в "Маленьких духовних концертах", написаних для голосу і органу. Видатний композитор, клавірист, педагог **Генріх Шютц** \Heinrich Schutz, лат. Henricus Sagittarius (1585-1672), фундатор багатьох жанрів, кого сучасники називали "батьком нової німецької музики", мав репутацію одного з найкращих органістів країни і відкрив для неї нову сторінку, здолавши лютеранську відсталість і залучивши Німеччину до невідомих їй тоді досягнень італійської школи. Активний діяльний музикант-практик, діловий організатор і вчений, що залишив після себе цінні теоретичні праці, записані його учнем К.Бернхардом, Шютц являв собою ідеал, якого прагнули досягти тодішні музиканти. За масштабом обдарування Шютц стоїть в ряду з такими велетнями, як Монтеверді, Люлі, Пьорселл, але на відміну від них мистецтво Шютца міцніше пов'язано з духовною тематикою. Саме через його творчість Німеччина засвоїла ті радикальні зміни музичної стилістики, що відбулись на ґрунті італійської музики к.ХVІ. Півночній німецькій органній школі, що розвивається через Свелінка і Шютца, за століття розкішно завершиться в мистецтві Й.С.Баха. Шютц вшанований як музикант в Календарі лютеранської церкви 28 липня разом з Йоганом Себастьяном Бахом та Георгом Фрідріхом Генделем.

Генріх Шютц народився в Кьостриці \Köstritz, старший син Крістофа Шютца; 1590 сім'я переїхала до Вайсенфельса, де батько тримав корчму, а зрештою служив бургомістром Вайсенфельсу. У дитинстві Генріх співав у хорі, і як музикант відкритий ландграфом Морицем Гессеном \Moritz von Hessen-Kassel: почув хлопчика,

проїжджаючи через Вайсенфельс, і попросив дозволу батьків взяти його з собою для подальшого навчання. Батьки погодилися не зразу, але з 14 років Шютц – співець капели Касселя. Чудовий навчальний заклад у Касселі дав Генріху знання математики, французької, латини, грецької, теології, згодом він опановує давньоєврейську, щоб осягнути суть літургій, на які писав музику. Його тяга до наук була величезною і завжди змагалася із захопленням музикою: закінчивши курс, вступає до Марбурзького університету на юридичний факультет, де навчався з пристрасною зацікавленістю: захистив диплом на звання доктора права. 1609-13 Шютц у Венеції на СМарко вивчає мистецтво поліфонії у Джованні Габріелі. Саме його Шютц завжди вважав своїм єдиним вчителем і успадкував перстень Габріелі перед його смертю.

В центрі пошуків нових форм Шютц не міг не асимілювати ідеї оновлення музичної мови, і у своїй творчості переплавив нове й старе. У Венеції Шютц видає свій оп.1: 5голосні "Італійські мадригали" (Italian Madrigals) (1611). Після смерті Дж.Габріелі він повернувся до Касселя, де став придворним органістом 1613-1615; з 1617 – капельмейстер у Дрездені. В Торгау 1627 поставлена опера Шютца "Дафна", створена за принципом драматизації дії, – з неї почалася історія німецької опери. У Дрездені Шютц розпочав те, що зараз є Дрезденською капелюю \Sächsische Staatskapelle. 1628 він знову вирушив у Венецію до К. Монтеверді, навчався новітнім тенденціям. Шютц подорожував багато, його твори звучали Європою, у Копенгагені 1633 склав музику для весільних свят. До кінця життя він лишався у Дрездені.

Про зміни в душі Шютца виразно говорять його опуси, створені до війни і в період її розпау: "Псалми Давида" (Psalmen Davids) блищать щастям молодості, сприймаються як ліричний мадригал; усі подальші твори пройняті духом пристрасного моління: "Пасіони" (Passions) (автору бл.80 років), 1666 за всіма євангелістами: Матфієм, Марком, Лукою, Іоанном; їх виконували як цілісну композицію: музика сповнена глибокого відчуття, вона досягає драматичної сили і не поступиться навіть сучасним театральним формам у концентраті ідеї страждання і самопожертви. Паралельно створена "Різдвяна ораторія" (Weihnachtshistorie) (1671) – як апогей блиску і чуттєвої краси, де є така багата гама індивідуальних почуттів, яких не було в ранніх творах. "Musikalische Exequien" (1636) для благородного друга Генріха Постумуса Ройса (Heinrich Posthumus of Reuss, вважається шедевром і сьогодні відомо як перший німецький Реквієм. На порозі смерті він пише музику для власного похорону Німецький маґніфікат (Deutsches Magnificat, один з найкращих своїх творів. Інструментовка святково-величчого маґніфікату виблискує тембрами.

Шютц створив цілу школу чудових музикантів, і першим серед них став його кузен, чудовий майстер пісні Генріх Альберт. Перша гамбурзька опера була написана іншим його учнем – Йоганном Тайле. Серед учнів: композитор-органіст Антон Коландер (Anton Colander (1590-1621); композитор і теоретик Крістоф Бернхард (Christoph Bernhard (1628-1692); композитор і органіст Маттіас Векман (Matthias Weckmann (1616-1674), заснував Collegium Musicum у Дрездені; соборний органіст Кьонігсберга Генріх Альберт (Heinrich Albert (1604-

1651); композитор-органіст Йоганн Тайле\Johann Theile (1646-1724); придворний корнетист Фрідріх Вернер\Friedrich Werner (1621-1660?); тенор композитор, теоретик Філіп Штолле\Philipp Stolle (1614-1675); автор пісень, лютист Йоганн Новач\Johann Nauwach (1595-1630); композитор і теоретик Каспар Кіттель\Caspar Kittel (1603-1639), органіст і видавець музики Крістоф Кіттель\Christoph Kittel (1640-1680), композитор, концертмейстер Клеменс Тіме\Clemens Thieme (1631-1668); органіст, композитор Йоганн Клемм\Johann Klemm (1593-1660); скрипаль, корнетист, композитор Йоганн Вірданк\Johann Vierdanck (1605-1646); бас, поет, композитор, Константин Крістіан Дедекінд\Constantin Christian Dedekind (1628-1715); композитор Девід Поле\David Pohle (1624-1695); композитор-органіст Йоганн Якоб Льове\Johann Jakob Löwe (1628-1703); композитор, скрипаль, лікар Йоганн Каспар Горн\Johann Kaspar Horn (1636-1722); шведський офіцер, тромбоніст Фрідріх Вестхофф\Friedrich von Westhoff (1611-1694); органіст-композитор Адам Крієр\Adam Krieger (1634-1666), засновник Collegium Musicum Лейпцига; композитор, скрипаль Йоганн Вільгельм Фурхайм\Johann Wilhelm Furchheim (1635-1682); скрипаль, композитор Карло Фаріна\Carlo Farina (1600-1639).

Шютц був одним із останніх, хто писав у модальному стилі. Його гармонії часто результат контрапунктичного вирівнювання голосів, а не відчуття "гармонічного руху", однак, багато творів мають тональні тяжіння у кадансах. Його імітації, структуровані на передбачуваних інтервалах, різко контрастують з манерою Семюеля Шайдта, сучасника, контрапункти якого протікають у регулярних інтервалах. Твори Шютца включають дисонанси руху контрапунктичних голосів, які призводять до приголомшливої гармонічної напруги (!). Однак, його стиль став простіше в пізніх творах.

Світська музика Шютца (крім ранніх мадригалів) майже не зберіглася, за винятком кількох домашніх пісень (arien) та пам'ятних творів "на випадок", жодної інструментальної п'єси (лише коротка інструментальна частина "sinfonia" діалогу "Сім слів\Die sieben Worte"), хоча він мав репутацію одного з найкращих органістів Німеччини.

Шютц мав велике значення в принесенні нових ідей з Італії до Німеччини, і мав великий вплив на майбутнє німецької музики. Стиль північнонімецької органної школи походить саме від Шютца, а раніше від Я.П.Свелінка; через століття його завершить Й.С.Бах. Впливу Шютца зазнали Й.Брамс і А.Веберн, які ретельно вивчали його твори.

Об'єктивно-епічний тон опусів Шютца інколи здається занадто аскетичним, сухуватим, але кращі сторінки зворушують чистотою, експресією, людяністю і зараз, що перегукуються з картинами Рембрандта, особисто знайомого з Шютцем, який можливо був прототипом його "Портрету музиканта". Шютца поховали у Фрауенкірхе Дрездену (знищена у 1727) на могилі з написом: "Відрада чужоземців, світоч Німеччини, капели обраних Вчитель".

Найвидатніший німецький композитор XVIIст. Шютц є першою постаттю європейського масштабу в історії німецької музики. В його спадщині переважає духовна музика на німецькі тексти, де поглиблена італійська модель духовного концерту, що фактично зрівняла вокал та

інструменти. Його твори – найдосконаліше втілення протестантської гуманістичної ідеї *musica poetica* \поэтичної музики. Мистецтво Шютца, художника далекої історичної епохи, виявилось спорідненим з естетикою нашого часу: після двовікового періоду мовчання його музика знову зазвучала в наші дні у всій своїй величі.

[--О. Захарова. Классическая музыка. Шедевры исполнительского искусства . Ру.

30.X.2009. новости, рецензии, записи в mp3];

[-"Concise List of Schütz's Major Works".Archived from the original on 2008-04-03].

Один з найзначніших (поряд з С. Шейдтом і Г. Шютцем, т.зв. "три Ш") музикантів раннього німецького Бароко композитор-органіст і поет **Йоганн Герман Шейн** \Johann Hermann Schein (1586-1630) сприйняв і відтворив інновації італійської школи у німецькій музиці. Шейн народився у Грюнхайні в сім'ї пастора-вчителя. Після смерті батька сім'я переїхала у Дрезден, де Герман 1599 вступив хлопчиком-сопрано в хор капели курфюрста Саксонії. Тут він здобував музичну освіту у Рогіра Міхаеля \Rogier Michael von Bergen, капельмейстера, співака, фламандського композитора, який визнав надзвичайний талант дитини. Коли голос Шейна зламався, він навчався музики та гуманітарних наук 1603-7 у престижній монастирській школі Шульпфорта \Schulpforta School Music біля Наумберга. В школі Пфорта \Pforta його вчителями були Б.Шеер \Bartholomäus Scheer і М.Рот \Martin Roth. Шейн 1608 отримав стипендію для навчання в Лейпцігському університеті (1608-1612), де вивчав право, вільні мистецтва, філологію. Будучи студентом, Шейн опублікував свою I працю "Маленький вінок Венери \Venus Krantzlein", збірку світської вокальної музики на власні вірші. Закінчивши освіту, він працює music-director'ом і вихователем дітей Вольфферсдорфа \Gottfried von Wolfersdorff. Шейн завжди ділив увагу між музикою та літературою, а 1615 йому запропоновано посаду капельмейстера у герцога Ваймара. Він виграв пост кантора СвТомас \StThomas Лейпцигу, змінивши на посту Кальвізія \Sethus Calvisius \Kalwitz (1556-1615), теоретика, композитора, викладача і астронома. З 1616 Шейн – кантор у Thomasschule, знаменитій школі СФоми Лейпцига. Шейн керував музикою двох церков, опікувався музичними заходами міста \Musik-direktor zu Leipzig, викладав у Thomasschule латину і музику. Пост вчителя хору хлопчиків \Thomanerchor він займав до кінця життя, передуючи Й.С.Баху. Thomanerchor існує з 1212 (!), складається сьогодні з 90 хлопчиків 9-18 років "томанерів", що живуть в інтернаті і вчаться у Thomasschule, мовної гімназії з акцентом на музичну освіту.

Обов'язки Шейна включали керівництво музикою в Thomiaskirche та Nicolaikirche, викладання латини та співу 14 годин на тиждень у ТомасшULE; його найвідоміші учні: поет кохання Пауль Флемінг \Paul Fleming (1609-40), музикант Генріх Альберт \Heinrich Albert (1604-51).

Шейн страждав від поганого самопочуття, хвороба обмежувала його останні роки. Дві поїздки на курорт в Карлсбад не допомогли, і 1630 Шейн помер. Він дружив з Шейдтом і Шютцом. Герман Шейн хворів на туберкульоз, подагру, цингу, розлади нирок, помер у 44 роки.

Йоганн Герман Шейн, талановитий музикант, один з перших, хто інновації італійського Бароко ефективно використав у німецькій



музиці лютеранської церкви. Шейн провів своє життя в Німеччині, але його володіння італійським стилем-concertato було значнішим, ніж у Шютца. Шейн писав церковні і світські твори в рівних кількостях, майже вся його світська музика створена на власні тексти. Ранні – під впливом Л.Віадани\Lodovico Grossi Viadana. Збірка хорових творів "Книга гімнів Аугсбурзької сповіді\Cantional oder Gesangbuch Augburgischer Konfession" 1627 містить бл. 200 хоралів, з яких 80 мелодій належать Шейну. З передмови відомо, що автор, крім пісень Реформації, записав власні пісні та псалми, усунувши непотрібні та застарілі. Збірка "Цимбал Сіону або Священні Пісні\Cymbalum Sionium sive Cantiones Sacrae" (1615) містить 30 мотетів.

Шейн був одним із перших, хто ввів іновачії італійського Бароко (монодія, стиль concertato, фігурований бас) і використав їх у німецькому лютеранському контексті. Він – автор сюїт у збірках танців для ансамблю інструментів "Музичний бенкет\Banchetto musicale" 1617. Видатна колекція варіаційних сюїт "Banchetto musicale Schein" – музичний бенкет, зібрання інструментальної музики містить 20 номерів, що є одними з найдосконаліших п'єс сюїтної форми і складають ніби святкову вечерю з музикою для інструментального ансамблю і віоли. Танці Сюїти: павана, гальярда, куранта і алемандатрипла, кожний тримає єдиний тематизм і темп. У передмові Banchetto Шейн публікує по черзі музику для використання у богослужінні та на громадських заходах. Контраст між цими двома типами творів досить сильний: у духовних творах використовуються найсучасніші методи і прийоми високого італійського мадригалу, а деякі світські композиції включають теми міських пісень дивовижної простоти і гумору.

Як можливу модель стилю Шейна розглядається Монтеверді. Цікаво, що Шейн ніколи не брав уроків у італійських майстрів. Він зіграв важливу роль у розвитку жанру мотета, зробив внесок у німецьку пісенну творчість. Головні твори Шейна: 312 пісень і псалмів латиною і німецькою (1627); 3 томи пісень "Лісова музика" (1621-28) для 3х голосів, в передмові автор писав, що можна співати тільки верхній голос, а інші – грати на клавирі.

Видатний музикант раннього Бароко, один із засновників північнонімецької клавірної школи композитор, органіст, педагог **Самуель Шейдт**\Samuel Scheidt (1587-1654) писав переважно духовну музику, поєднуючи традиційний контрапункт з новим концертним стилем. Учень видатного Я.П. Свелінка, чия музика пізніше відредагував та опублікував у Німеччині. Самуель Шейдт, як Генріх Шютц і Йоганн Герман Шейн (т.зв. "три великі Ш"), що стануть його друзями, розробляв нові музичні принципи і форми виконання, спираючись на злиття музики північної і південної Європи.

Шейдт народився в Галле, батько, муніципальний службовець, підтримував дружні стосунки з місцевими музикантами, і заохочував своїх синів до музичної освіти. Два його молодших брати також стали органістами. Самуель навчався у державній гімназії, музики його вчив Маттеус Біркнер\Matthaus Birkner, кантор школи, та його наступник Георг Шетц\Georg Schetz. Після закінчення навчання (1604) він отримав посаду органіста Moritzkirche. У 1608-9 Шейдт взяв відпустку

і поїхав вчитися органної майстерності до Свелінка в Амстердам. Вплив видатного музиканта Шейдт відчував на своїй творчості все життя. Він повернувся у Галле як придворний органіст маркграфа К.В. Бранденбурга \Christian Wilhelm Brandenburg. Шейдт відповідав за гру на органі при дворі служб та світську клавірну музику. Призначення капельмейстером і пост органіста він зберіг на все життя. 1620-30 – Шейдт капельмейстер у Галле: грає на органі в церкві, проводить світські клавірні концерти. 1619 відкривав новий орган у Байройті в Преторіуса і Шютца, з якими пізніше потоваришував.

1620-25 Шейдт розширює придворний штат до 5 вокалістів та 10 інструменталістів. Публікує збірку мотетів "Священні пісні \Cantiones sacrae"; 3 томи танців інструментальних ансамблів "Музичні ігри \Ludi musici"; том вокальних концертів "Священні концерти \Concertus sacri"; 3 томи клавірної музики "Нова табулатура \Tabulatura nova"; 70 "Симфоній в концертній манері \ Symphonien auff Concerten manir" для інструментів з basso continuo. Шейдт – експерт органобудування: його запрошували для нових органів, лагодити та ремонтувати старі.

Протягом 30літньої війни він заробляв на життя навчанням; його найвідоміший учень – органіст, композитор, педагог Адам Крігер \Adam Krieger (1634-66), що заснував Collegium Musicum у Лейпцигу.

Магістрат Галле 1628 створив для Шейдта посаду директора музикантів \director musices, відповідального за музичні події міста і за музику у головній церкві Marktkirche \Маркткірхе. Посаду він втратив 1630 через суперечку за пріоритети викладання з ректором гімназії К. Гейнцем \Christian Gueinz, що мав контракт на викладання риторики, логіки, фізики, етики, політики. Гейнц хотів владу \юрисдикцію над хлопчиками-співчими, а Шейдт заперечував і втратив керівництво музикантами Галле, ставши позаштатним майстром.

Як часто було, чума йшла за арміями, і 1632 Галле зазнав серйозних спалахів: загинуло 3300 людей. Подальша катастрофа спіткала у 1637, коли шведські війська пограбували місто. Шейдт присвятив себе композиції, ці роки дуже нужденні, та ще й у 1636 спалах чуми забрав життя всіх його чотирьох дітей. Незважаючи на ці нещастя, Шейдт продовжував видавати музику: IV том "Ludi musici" – 1627; збірка духовних концертів для 2х голосів і basso continuo "Милі квіточки, зірвані з саду задоволень СвДуха, і розписані для 2голосного небесного хору, щоб увійти у смак вічного життя", 1635; 4 томи "Духовних концертів \Geistliche Concerte", 1631-40.

У 1638 Шейдт відновив посаду капельмейстера при дворі Галле. У 1642 він запропонував герцогу збірку 100 священних мадригалів на 5 голосів (втрачена) та низку інструментальних симфоній. Остання публікація "Гьорлицька Клавірна книга \Görlitzer Tabulatur Buch" (1650): 100 органних хоралів у 4голосних harmonizations, назва за місцем видання. Шейдт складав музику для державних, церковних та приватних святкувань до своєї смерті у 66 років. [ ~ Блер Джонстон, Rovi].

Самуїл Шейдт є фундатором середньонімецької органної школи, до якої належали Йоганн Пахельбель, Йоганн Крістоф Бах, дядько Й.С. Баха. Шейдт працював у Галле придворним і церковним органістом, педагогом, капельмейстером, виконував обов'язки міського музик-

директора. Його найбільшим твором є тритомна "Нова табулатура" (1614-53) для органу і клавіру, в яку входили токати, фуґи, фантазії, варіації на мелодії хоралів та народних пісень і т.п. Особливо славився Шейдт як майстер варіаційної форми і автор різноманітних хоральних обробок. Він був першим міжнародно значущим німецьким автором для органу у розквіті північнонімецького стилю Реформації. Музиканти північних районів розробили стилі, які значно відрізнялися.

Музика Шейдта поділяється на дві категорії: інструментальна з великою кількістю клавірної музики, переважно для органу та духовна вокальна музика, частина якої є а сарел'ною, а частина використовує basso continuo. Шейдт писав хоральні прелюдії і численні фуґи, сюїти танців, фантазії. У хоральних прелюдиях часто використовував техніку "шаблонної варіації", в якій кожна фраза хоралу використовує інший ритмічний мотив, і кожна варіація є більш складною, ніж попередня, досягаючи кульмінації композиції.

У той час, як Шейдт закладає основи німецького органного мистецтва, в Італії популярністю користувався органіст собору СПетра\San Pietro у Римі Джироламо Фрескобальді (1583-1644). Його віртуозна гра привертала до собору тисячі слухачів, сувора і пластична поліфонія його органних творів, живлена італійським пісенним мелосом, знаменує новий етап розвитку інструментального стилю. Відомо, що твори Фрескобальді, особливо його токати, цікавили Баха, який переписував їх для себе. Чудовий італійський органіст мав численних учнів з різних країн Європи. У нього вчилися видатні німецькі органісти Йоганн Каспар Керль, Йоганн Якоб Фробергер.

Поряд з концертним органним стилем і формуванням відповідних йому жанрів, протягом XVIIст. розвивається особливий тип гри на органі та інших клавірних інструментах – виконання партії continuo (генерал-бас, цифрований бас). Причиною цифрування басу було те, що в музиці 1590х сильнішою стає роль функціональної гармонії: ясно виражений мажор-мінор вимагав виявлення головних функцій акордів T, D, SD. Добре мали прослуховуватися основні і побічні ступені, коли виникали складні дисонуючі акорди. Паралельно в ансамблевих жанрах, що розвиваються (сонати, концерти), мелодичні (струнні або духові) інструменти утворювали поліфонічне сплетіння голосів, зазвичай із застосуванням імітаційної техніки. У такому ансамблі органу або клавесину\клавікорду доручали послідовності акордів у гармоніях, які формально об'єднували поліфонічну фактуру.

Основні правила, як цифрувати бас, зводилися до наступного: вся партія органу/клавесина написана у вигляді басового голосу, виконання акордів реалізовувало цифри під/над нотами басового голосу, що служили орієнтиром для функцій. Знаки альтерації виставляли перед цифрою, позначаючи змінювану щабель. Інтервали рахували від ноти басового, а не основного, тону акорду. Подробиці виставлення цифровки залежали від бажання автора і практичної необхідності. За відсутності цифр виконавець покладався на свій досвід і винахідливість. Також цифрування баса стало засобом практичного вивчення законів гармонії: граючи цифровку, музикант відчував значення кожного акорду і зв'язок функцій між ними.

В Італії, з якої тоді йшли нові музичні форми, композитор і теоретик Адріано Банк'єрі\Adriano Banchieri (1565-1634), мабуть, першим застосував цифрований бас на органі\клавесині. 1602 Гроссі Віадана\Lodovico Grossi da Viadana (1564-1645) пише "Сто духовних концертів\Cento concerti ecclesiastici" для голосів з цифрованим басом. Його вживання стає загальноприйнятним, і природно, що теоретик А. Агаццарі\Agostino Agazzari (1578-1640) пише "Керівництво гри цифрованого басу\Del sonare sopra il basso" (1607), трактат, важливий для поширення техніки генерал-басу: М.Преторіус\Michael Praetorius (1571-1621) брав з нього матеріали для своєї праці "Будова музики\Syntagma musicum"(1619). Теоретичні праці про акорди, функції і закономірності гармонії створювалися на основі живої творчої та виконавської практики. Велику увагу цифрованому басу приділяв Й.С. Бах, за свідченням біографа Й.Н.Форкеля\Johann Nikolaus Forkel, у навчанні техніки композиції Бах відразу приступав до 4голосного генерал-басу, стежачи за проведенням кожного голосу; уявлення про розвиток гармонії стає наочним. Бах неодноразово формулював правила, як цифрувати бас, дійшов рукопис, написаний під його диктовку: "Припис і основи чотириголосної гри генерал-басу для учнів, що вивчають музику" [-А. Швейцер. Й.С. Бах. М., 1964, с.159]. Записані Бахом основи цифрованого баса у "Нотному зошиті" Анни Магдалени.

Органні п'єси Шейдта були дуже відомі, їх затьмарила лише клавірна музика Й.С.Баха. У хораль-прелюдиях він часто використовує метод "візерункових варіацій", де кожна фраза хоралу має різні ритмічні мотиви, і кожен варіант більш докладно, ніж попередній, веде до кульмінації. Тритомна "Tabulatura nova" є монументальною збіркою обробок пісень і танців, варіацій, фантазій, токат, фуг і творів для лютеран та католиків. 4 книги "Geistliche Konzerte" ілюструють різні способи розробки хоралу, залучаючи у контрапунктичних письмових формах ораторські ідеї пафосного Бвроко.

У першій половині ХУІІст. Німеччина високо шанувала "Три великих Ш", до яких входять Г.Шютц, Й.Г.Шейн і С.Шейдт.

Ще один учень Свелінка, **Пауль Зіферт**\Paulus Siefert, (1586-1666), яскравий представник німецької органної школи, композитор, органіст і музичний теоретик, народився у Данцигу\Danzig, названий на честь батька, прокурора міста. Магістрат Данцига 1607 надав йому і С.Шейдту стипендію для навчання у Свелінка в Амстердамі. Зіферт повернувся додому помічником органіста 1610 у Марієнкірхе. 1611-16 – органіст церкви Старого міста в Кенігсбергу\Altstädtischen Kirche; потім став органістом придворного оркестру (1616) Сигізмунда III у Варшаві. А 1623 призначений помічником органіста М.Вайди\Michael Weyda церкви СМарії\Marienkirche Данцига і її титульним органістом, посада яку він займатиме до кінця життя.

Зіферт плідний композитор, не вів спокійного життя: відомі його чвари з К.Ферстером\Kaspar Förster, регентом Марієнкірхе, з придворним хормейстером у Віршаві М.Скаккі\Marco Scacchi.

Перша книга Зіферта "Псалми Давида\Psalmen Davids" складається з 2х концертів на 3-4 голоси і 12 частин на 4-5 голосів; "Psalmorum Davidicorum II" містить 15 псалмів на 7-56 голосів, Концерт

на 4 голоси, органну канцону, інструментальні прелюдії і ritornellos з розділами solo і tutti пасажів. З його 13 органних фантазій існують лише окремі фрагменти. Історично ці композиції є попередниками концертного хорového мотету та кантати. Клавірна музика Зіферта була під впливом школи Свелінка; його твори – дуже орнаментовані з невеликими контрапунктами. Хорові мелодії часто грав клавірист (органіст) правою рукою і встановлював її нижче верхнього голосу з оздобленнями. Ці клавірні роботи Зіферта схожі на Свелінкові, але мають прикрашені лінії, права рука грає під хорал, фактура з ефектними епізодами пасажного "кольорування".

Твори Зіферта: Variations on Puer natus in Bethlehem; Choral Variations "Nun komm der Heiden Heiland"; Paduane; Fantasia; Benedicam Dominum (на мотет О.Лассо); 13 fantasias. Клавірну музику Зіферта видав з коментарями Маттіас Шнайдер\Matthias Schneider, органні твори – Клаус Бекман\Klaus Beckmann.

Теоретичні праці Зіферта: "Предчуття музики...\Anticribratio musica ad avenam Scacchianam" (Danzig 1645); "Музичний екзамен\Examen musicum" (Breslau 1649) загублено.

Учнями Зіферта були композитор-органіст Андреас Нойнхабер\Andreas Neunhaber (1603-63), автор органних хоралів; теоретик, органіст Крістоф Бернхард\Christoph Bernhard (1628-92).

Органіст **Андреас Нойнхабер**\Andreas Neunhaber (1603-1663) з Данцига\Danzig (зараз Гданьськ) був учнем П.Зіферта. З 1637 – органіст міської церкви Marienkirche, за 3 роки – органіст церкви СКатерини\Danziger Katharinenkirche і був тут до смерті. Нойнхабер створив багато відомих хоралів для органа.

Композитор і музичний теоретик раннього Бароко **Йоганн Андреас Гербст**\Johann Andreas Herbst (1588-1666), сучасник Міхаеля Преторіуса і Генріха Шютца, в числі перших розвивав величний венеційський стиль в лютеранській Німеччині. Гербст народився в Нюрнбергу і ймовірно, вчився у Г.Л.Гасслера, оскільки той викладав, коли Гербст був студентом, також існує тісна стилістична схожість їх музики. У 1614 Гербст був капельмейстером в Буцбаху\Butzbach, 1618 в Дармштадті\Darmstadt, 1623 у Франкфурті на Майні. В 1636 він отримав призначення в Нюрнберг і повернувся в рідне місто, але прагнув повернутися до Франкфурту, куди переїхав 1644 і лишився до кінця життя. Продуктивний період його – часи в Нюрнбергу і у Франкфурті, коли він писав теоретичні трактати і церковну музику. Гербст після М.Преторіуса – найважливіший музичний теоретик ХУІІ.

Дві книги Гербста, Musica Practica і Musica poetica, мали величезний вплив: написані німецькою, висвітлювали саме те, що мало практичне значення для музикантів, вони були найвідоміші. "Музична практика\Musica practica" (1642) і "Музична поетика\Musica poetica" (1643) охоплюють практичні теми. "Musica practica" – посібник, де увага приділялася поясненню смакових орнаментів і прикрасам мелодії, базується на книзі М.Преторіуса "Syntagma musicum" як підручник для практичних занять в школі. "Musica poetica" І німецький посібник з композиції, де поєднані текст і музика, включає вправи з

контрапункту та ретельне прилаштування тексту до музики. В церковній музиці Гербст був одним з перших у Німеччині, хто впровадив у практику богослужінь basso continuo і concertato-стиль.

В кінці кар'єри Гербст опублікував німецькою кілька перекладів латинських музичних творів під назвою "Arte prattica & poetica" (1653).

Гербст писав кантати, хорали, концерти, мотети, псалми і багаточисельні твори; більшість написані на священні тексти, але жодної інструментальної п'єси. Венеційський стиль антифонів він застосовує в творах до 30річної війни, після якої, як і сучасники, він помітно спрощує стиль через відсутність необхідних виконавців. Книги співів "Teatrum amoris" (наслідування італійським мадригалам) уникають стилю монодії і речитативу, але Гербст володіє інноваціями Бароко: concertato з об'єднанням інструментів і голосів. Остання робота проста збірка з 29 хоралів на 5 голосів. У центрі творчості Гербста – церковні твори: поліфонія контрапунктів та імітаційні мотети, згодом більше прийомів поліхорального стилю СМарко, основа гармонії – basso continuo; стиль вокалу збагачений інструментальними ритурнелями у великих обробках псалмів (1648-51).

Теоретичні праці німецькою базуються на італійських моделях імітації та на "Syntagma musicum" Преторія. Посібники елементарні (Compendium musices, 1652) та композиційні (Musica poetica, 1643 та Arte prattica e poetica, 1653), керівництва навчання вокального мистецтва "у теперішній італійській манері співу" (1642, перевидання 1653, 1658). Всі підручники вміло складені та широко використані у музичній освіті протягом усього ХУІІст.

Композитор-органіст **Даніель Болліус** \Daniel Bollius (1590-1642) народився у Гешінгені \Nechingen в родині Kapellmeister Маркуса, який був його першим вчителем, пізніше навчався у Я.Гаслера \Jakob Haßler (1569-1622), брата Г.Л.Хасслера; вчився у Ділінгенському університеті \Universität Dillingen. Ще підлітком Болліус добре грав на цитрі, а 1613 він зайняв пост придворного органіста \Hoforganisten графа Гогенцоллерна у Зігмарінгені. 1626 Болліус почав службу на архієпископа Майнца, став капельмейстером і придворним органістом \Hof-organistenamt, присвятив архієпископу різні твори. Він є у списку органістів Майнцького собору 1627-38. Як фахівець з будови органів мав хорошу репутацію, його дуже цінували за життя.

Болліус – один із представників "італійського стилю ораторії \italienischen oratorischen Stils". Його "Музичне уявлення народження СвІоанна Хрестителя \Repraesentatio harmonica conceptionis et nativitatis SJoannis Baptistae" вважається I німецькою ораторією: "першою ораторією в італійському стилі на німецькій землі \erstes Oratorium im italienischen Stil auf deutschem Boden".

Болліус створював інструментальну музику, священні концерти; писав виразні ораторські соло, інструментальні клавірні п'єси пасажної техніки. Багато творів Болліуса втрачені, але їх поступово знаходять, виконують і записують.

Сучасні записи: 2014 "Ансамбль Йоганна Розенмюллера \Johann Rosenmüller Ensemble" під орудою Арно Падуха \Arno Paduch (нар.1965) наявна композиція CD Болліуса. Фаготист Адріан Роваткай

\Adrian Rovatkaу (нар.1964) відкрив твори Болліуса в Staatsbibliothek Берліну та сприяв їх публікації, виступив на фестивалі Erzgebirge 2010 з ансамблем Chelycus – "Гармонічні діалоги\Harmonische Dialoge".

Композитор-органіст **Йоганн Ульріх Штайгледер**\Johann Ulrich Steigleder (1593-1635) – найвідоміший член музичної сім'ї Штайгледер з Штутгарда, що включає його батька Адама\Adam і діда Утца\Utz. Йоганн Ульріх народився в Швабіш Холлі\Schwäbisch Hall. Музичну освіту здобув у батька, який вчився у відомого клавірного музиканта Ренесансу С.Лое\Simon Lohet (1550-1611). У 20 років Йоганн Ульріх став органістом церкви СвШтефана в Ліндау. 1617 він переїхав до Штутгарту органістом церкви Штіфтс\Stiftskirche. 1627 призначений органістом при дворі герцога Вюртемберга в Штутгарті, де підготував багато учнів, ймовірно серед них Й.Я.Фробергера\Johann Jakob Froberger. Штайгледер помер від чуми під час 30річної війни.

Найзначніші роботи Штайгледера опубліковано в 2х збірках органних п'єс, обидві мають педагогічний характер. Перша "Ricerca tabulatura" 1624 являє ряд важливих нововведень : І німецька музична збірка, в якій використані мідні пластини з гравіюванням (на титулі вказано, що композитор гравіював сам). Збірка Штайгледера одночасно з "Tabulatura nova" Шейдта вперше застосовує нотний п'ятилінійний (!) запис з позначеннями нот замість букв. Також автор здійснив перехід від модальних вказівок ("Primi toni", "Secundi toni") до ключів у клавірній музиці (!). Він досліджує спектр моделей фуґи, від простих монотематичних робіт до фрагментів з подвоєннями розділів; деякі натхненні Свелінком в розробленні форми Ricercare, розділяє саму фуґу, урізноманітнює її, прагне уніфікації: експозиція, середина з головною темою, завершальний розділ, що надає її знову; робить це інколи в поєднанні тем, stretto, зменшенні, збільшенні etc. Ці роботи приваблюють гнучкістю та якістю структури, забуваєш про 400 років, що відокремлюють нас. Є ричеркар з інтерлюдією, побудованою на імітації зозулі, як в saraciscios "Cu-cu" Фрескобальді і Керля.

ІІ колекція Штайгледера "Tabulaturbuch" (Страсбург 1627) складає 40 варіацій (155 сторінок) церковної органної музики на хорал " Наш батько на небесах\Vater unser im Himmelreich" Мартина Лютера. Збірка призначена для церковних органістів, п'єси, їх послідовність і варіанти, виконавець обирає сам, а також, які варіації грати; окремі твори вимагають, щоб допоміжний інструмент чи співак підсилили хоральну мелодію органу. Композитор використовує широкий спектр від простих подвійних контрапунктів до великих мульти-секційних фантазій і тоссатас, різні канони, hocket'и etc. Стилїстика схожа з Свелінком, вплив англо-голландської школи. Штайгледер (рано вмер) не впливав на клавірну музику Європи, але його теми є у Фробергера. --Готхольд Frotscher: История органа и органа состава, т.1, с. 310-315. Берлин 1935. Герман Келлер

Композитор і теоретик **Йоганн Крюгер**\Johann Cruger (1598-1662) був важливою фігурою в розвитку традицій лютеранського хоралу. Він народився в Гросс Брезені\Groß Breesen в Пруссії, в сім'ї корчмаря. До 1613 вчився в Латинській школі\Lateinschule, чия програма включала музику та спів. Потім навчався в Сорая\Sorau і Броцлаві\Breslau,

нарешті, в "Школі поетів" Регенсбургу\Regensburg, музичну освіту отримав у П.Гомбергера\Paulus Homberger (1560-1634), учня самого Джованні Габріелі. У Берліні в гімназії Zum Grauen Kloster вивчав теологію, працював репетитором в багатій сім'ї і писав музику. Перша публікація вийшла в Берліні 1619. У 1620 він вивчав богослів'я і музику в університеті Віттенбергу, і повернувся до Берліна 1622, де отримав дві посади: викладачем гімназії Zum Grauen Kloster і кантором церкви Сніколи\Nikolaikirche, де працював 40 років до смерті.

Йоханн Крюгер – автор багаточисельних духовних вокальних та інструментальних робіт, відомий музикознавець і педагог; створював оригінальні нові мелодії, збирав старі та маловідомі, накладаючи їх на тексти гімнів. 1640 випустив колекцію хоралів "Newes vollkomliches Gesangbuch" (137 мелодій, 18 власних). Пізніше відійшов від створення музики безпосередньо, але обробляв і видавав інших. 1643 Крюгер співробітничав з автором гімнів П.Герхардом\Paul Gerhardt, на його вірші писав музику. Збірка хоралів "Praxis pietatis melica" вийшла 1644, до 1733 вийшли 43 видання (!). Ще видані "Geistliche Kirchenmelodeyen" (1649) і "Psalmodyca sacra" (1658). Мелодії гімнів Крюгера користувалися популярністю: "Herzliebster Jesu" Бах взяв у "Matthäus Passion" і "Johannes Passion", а "Nun danket alle Gott" виконують і сьогодні. У ХХІст. 20 мелодій Крюгера все ще популярні.

Теоретичні роботи: Практичні правила фігуральної музики\ Praecepta musicae practicae figuralis і Короткі і зрозумілі уроки\ Kurtzer und verstendlicher Unterricht 1625; Конспект музики\ Synopsis musica 1630, Священні псалми\ Psalmodyca sacra 1658, Правила практичної музики\ Musicae practicae brevia praecepta 1660. Крюгер редагував псалтир "Практика благочестивої музики\ Praxis Pietatis Melica".

Композитор-органіст **Дельфін Струнгк**\Delphin Strungk (1600?-1694) пов'язаний з північнонімецькою школою. Перші відомості: 1630 став органістом церкви СМарії\Marienkirche у Вольфенбюттелі, як наступник органіста М.Шильдта\Melchior Schildt. 1632-7 – органіст при дворі у Целле. Пізніше на посту органіста церкви СМартіна Брауншвейгу, де залишався до смерті, паралельно граючи в інших церквах. Згідно з "Musikalischem Lexikon" Й.Г.Вальтера\J.G.Walters, він поступово зайняв 5 органів міста, де працювали його діти та учні: він "так добре трактував орган, що залучав багато учнів з зарубіжних країн". У своїх органних творах Струнгк чергував частини спрощені та орнаментовані (колоратури), також складав пісні\Lieder.

Струнгк був другом Г. Шютца. Син Дельфіна Ніколай Адам\Nicolaus Adam Strungk (1640-1700) музикант: органіст, скрипаль, композитор.

Існуючі композиції Струнгка: твори для голосу та інструментів, органні п'єси (6 хоральних прелюдій і фантазій в табулатурах) високої якості; хоральні прелюдії для органу і корпус ранньої клавірної музики.

Композитор і теоретик **Каспар Кіттель**\Caspar Kittel (1603-1639) служив у придворному оркестрі\Hofkapelle Дрездена. Кіттель старший представник музичної сім'ї: його молодший брат Йонас\Jonas Kittel контрабасист, син Крістоф\Christoph (1641-80) лютніст, онук Йоганн Генріх\Johann Heinrich (1652-82) органіст. Усі були членами Hofkapelle



Дрездена, Каспар Кіттель з 1616, записаний учнем Шютца як органіст і лютніст. За підтримки курфюрста Кіттель 1624 поїхав вчитися у Венецію. 1629 він повернувся у Дрезден як придворний органіст і лютніст, приніс стилістику монодії Дж. Каччині\Giulio Caccini (1545-1618) до німецької музики, при дворі грав ще й на теорбі.

Кіттель у 1630 навчав вокалу Маттіаса Веккмана\Matthias Weckmann (1616-74), на лютні – його брата Йонаса\Jonas Weckmann (1603-39). З 1632 працював керівником оркестру і придворним органістом, а 1638 передав керівництво оркестром Шютцу.

Єдина публікація Кіттеля (1638) – збірка його Арій і кантат\Arien і Cantaten, мабуть, задумана як вправи (5 арій і 4 дуети) для співчих, музичною освітою яких він керував. Збірка сприяла становленню німецької кантати. У передмові збірки "Arien und Cantaten.. Sambt beygefügetem Basso continuo" Кіттель називає себе "придворним камерним музикантом курфюрста\Churfürstlicher Cammer-Musicant" і звертається до "непідготовлених співаків ... щоб вони могли співати високо, якщо хочуть стати потужними і знайомими з голосами". У цій роботі виховні наміри поєднуються з дивовижними художніми здібностями музиканта. Композиція стала зразком для кантат, світських і духовних. Термін "кантата" вперше з'являється в Німеччині, так Кіттель називає свої пісні на остінато-бас\ostinatem Baß, для яких він обирає популярну "Aria di Ruggiero". Дуже цінними є численні оздоблення для співочої практики. Вибір текстів – дуже прискіпливий: 9 віршів класичного поета Мартіна Опіца\Martin Opitz та 21 невідомий текст: від любовних до духовних; музика близька Монтеверді і Шютцу.

Композитор-органіст і поет **Генріх Альберт**\Heinrich Albert (1604-1651) був членом Кенігсберзького поетичного товариства\Königsberger Dichterkreis. Він народився в Лобенштайні\Lobenstein в Тюрингії, почав займатися музикою 1622 у Дрездені під керівництвом кузена Г.Шютца. На бажання батьків Альберт 1623 вступив до юридичного факультету університету Лейпцига і продовжив навчання музики у Й.Г.Шейна. 1626 він їде у Кенігсберг, а звідти як член голландської делегації до Варшави, але потрапив у полон шведських військ, був звільнений 1628 і повернувся до Кенігсберга, де будував оборонні укріплення. Він став музикантом Кенігсберга, призначений органістом Собору 1631 до смерті (передчасної у 47 років). Його похорон організував університет, і некролог – єдине джерело інформації.

Альберт був членом товариства поетів Кенігсберга, де були лірик і гімніст Симон Дах\Simon Dach (1605-1659), класик Бароко Роберт Робертін\Robert Roberthin (1600-1648), поет-богослов Георг Міліус\Georg Mylius (1548-1607), великий німецький класик Мартін Опіц\Martin Opitz (1597-1639). Поети збиралися у Гарбузовій хаті, альтанці Альбертового саду, де річка Лінде впадає у Прегель. Міська Рада\Kneiphof 1630 подарувала сад соборному органісту. У саду Альберт вирощував овочі та гарбузи, а друзі вирізали на них букольські вірші. Саме тут Опіц відвідав 1638 свого друга Даха. Вірші друзів і свої Альберт поклав на музику, це кращі ліричні твори часу, особливо його церковні пісні, з яких деякі співають і сьогодні. Сад та альтанка стали здобиччю міського управління: житло на площі Вайдендам.

Пам'ятний камінь Альберту був встановлений в Бад Лобенштайні.

У Кенігсбергу Альберт створив цивільну і академічну громаду. Він обдарував музикою академічні свята: Сторіччя Університету у 1644, писав на весілля та похорони визначних осіб; пісні про природу, вино, кохання; найвідоміша пісня "Ännchen von Tharau" на вірші Даха. Сьогодні цю пісню співають на мелодію Ф.Ф.Зільхера\Philipp Friedrich Silcher (1789-1860). Дуже популярні його гімни.

Поліфонічне написання 5голосних п'єс було правилом, якого дотримувався Альберт, кілька таких п'єс – це розширені версії сольних творів. Завдяки цим сольним пісням він став популярним. Альберт поклав на музику власні поезії та вірші своїх друзів і опублікував їх як партитури у 8 томах 1638: "Арії чи Мелодії\Arien oder Melodeyen", що налічують 170 пісень. Його мелодії під французьким впливом тонко враховують наголоси та довжину складів та слів; також італійський вплив: пристрасті шляхом мелізмів та колоратур; типові італійські, німецькі та польські танцювальні ритми. Ряд його пісень виходять за рамки простих форм, структуровані як кантати з інструментальним вступом, наскрізними розвитком соло-голосу, короткими кодами хору чи інструментів. Спадщина Альберта включає близько 170 пісень у 8 збірках, на власні тексти Альберта і на вірші друзів. Пісні мають розлогі присвяти, які є цікавим джерелом відомостей про повсякденне життя Кенігсберга, і розгорнуті коментарі для виконавців, викладені в доступній манері. Наприклад, зауваження про те, що не слід виконувати партію basso continuo "так, як ніби рубаєш капусту" (!).

Роль Альберта вважається значною у формуванні німецької хоральної і пісенної традиції. Єдиний завершений том (1911) "Історії нової німецької пісні\Geschichte des neuen deutschen Liedes"Германа Кречмара\August Ferdinand Hermann Kretzschmar (1848-1924) носить підзаголовок "Від Альберта до Цельтера".

Композитор-органіст, скрипаль, корнетист **Йоганн Вірданк**\Johann Vierdanck (1605?-1646) народився недалеко від Дрездена. Він – Kapellknaben оркестру 1615 при дворі Дрездену, де вчився у Вільяма Брада і Генріха Шютца, який його дуже хвалив. Пізніше жив у Любеку і Копенгагені, познайомився із скрипалями Дж.Шопом\John Schopp, Н.Блайером\Nikolaus Bleier і Ф.Гойодем\Friedrich Hoyoul, якому присвятив II збірку інструментальної музики. Вірданк 1635 переїхав у Штральзунд на посаду органіста церкви СвМарії, де працював до самої смерті. Похований у Штральзунді. Його інструментальні твори написані під впливом скрипаля Карло ФаріниCarlo Farina (1600-1639), що також працював при дворі у Дрездені. Вірданк самостійно опублікував декілька збірок; згадується в реєстрі церкви СвМарії.

Записи: Група Parnassi Musici – кілька творів Вірданка, з публікації 1641, для CD етикетки Classic Produktion Оснабрюк.

Композитор-органіст, фаготист **Філіпп Фрідріх Боддекер**\Philipp Friedrich Böddecker (1607-1683) народився в Хагенау (Ельзас) в сім'ї Гослара Боддекера. Ймовірно, був учнем батька, а також органіста Й.У.Штайгледера. Служив придворним музикантом в Дармштадті, потім при дворі маркграфа Баденського в Дурлаху\Durlach, 1638 – органіст собору Франкфурта на Майні. 1642 став соборним органістом

Страсбургу, 1648 – музик-директор і органіст університету. З 1652 він обійняв посаду органіста Монастирської церкви в Штутгарті. Його "Sacra Partitura", духовна музика для сопрано і органу (присвячена герцогині Сибілли), дві сонати для скрипки, фагота і basso continuo, 18голосний "Melos irenicum" на святкування Вестфальського миру, запропоновані для роботи музик-директора. Цікава його масштабна Te Deum, Sacra Partitura має вплив італійської монодії; сонати – один з найраніших німецьких прикладів цього жанру.

Німецький органіст з Чехії **Андреас Гаммершмідт** \Andreas Hammerschmidt (1611?-1675), один з найпопулярніших авторів музики церкви ХУІІст., якого називали "Орфей Циттау". Він народився в Брюксі, маленькій протестантській общині Чехії, батько саксонець, мати чешка. Під час 30річної війни, сім'я знову стала католицькою і вимушена бігти з Чехії і оселилася у Фрайбергу, де Андреас отримав освіту, у Бруксі не було гімназії, у Фрайбергу він не значився в списках. В цей час у Фрайбергу працював Й.К.Демантіус, кантор і значніший музикант міста, але прямих свідощів немає. Деманцій і Гаммершмідт знали один одного. Як вірогідні вчителі Андреаса названі Крістоф Шрайбер \Christoph Schreiber, кому Андреас присвятив 2 твори, і Стефан Отто \Stephan Otto з Бад-Шандау, з яким була багатолітня дружба. Гаммершмідт мав прекрасну музичну освіту. Він покинув Фрайберг 1633, отримавши пост органіста графа Бунау \Rudolf von Bünau у замку Везенштайн, де кантором був його друг С.Отто. Після від'їзду К.Шрайбера з Фрайберга в Циттау Гаммершмідт подав заяву на заміщення за конкурсом посади органіста, що звільнилася, в церкві СПетра \Petrikirche, і обраний на цю посаду 1634. Він приступив до обов'язків відразу, хоча офіційно затверджений був влітку 1635. Пост органіста Petrikirche – провідна музична посада в місті, але зарплата ледве сягала прожиткового мінімуму. Тут видані перші його твори.

Після смерті Шрайбера 1639 Гаммершмідт призначений в Циттау його наступником у Johanniskirche, покинув Фрайберг з подячним листом і переїхав до Циттау. Він залишався тут до смерті, похований у Циттау, де його надгробок має напис: "Орфей Циттау". Саме в Циттау він створив більшу частину музики, що стала "істинно народною".

Музичне життя в Циттау підірване 30річною війною: порідшали хори, знизилися музичні стандарти. Але Гаммершмідт витримав, і у 1648 музична культура повільно відновилася до колишнього високого рівня. Довгий час (1639-62) він був єдиним органістом в Циттау, церква СвІоанна, головна в місті, мала 3 органи один напроти одного, тому тут, у Johanniskirche, були ідеальні можливості для реалізації узгодженого стилю, але не було органістів достатнього рівня. В обов'язки Гаммершмідта входили підготовка хору і ансамблю, створення і виконання композицій; його помічником і колегою був керівник гімназії Симон Кризіус. Точні звіти про діяльність в Циттау містять білі плями: документи спалені 1757, коли місто зруйновано в 7річній війні. Гаммершмідт – один з найпопулярніших музикантів Німеччини і найвідоміший композитор concertato-стилю після Шютца. Його поважають і запрошують як експерта багатьох питань. Він також користувався становищем музиканта і громадського лідера, і,

очевидно, жив у розкоші. Поет Йоганн Ріст\Johann von Rist (1607-67) називав його "всесвітньо знаменитий герр Гаммершмідт".

Особисте листування виявляє культурну освічену людину, серед його найближчих друзів Крістіан Кейман\Christian Keymann, ректор Johanneum'у, чиї вірші він поклав на музику, Теофіл Леманн\Theophil Lemann, ведучий церковні служби. Два портрети, що збереглися в IV частині Musicalische Andachten (1646) і Missae (1663), виявляють риси Гаммершмідта індивідуальні, пристрасні, з раптовими спалахам гніву, історії бійок з Розенмюллером і шинкарем не дуже документовані.

Багато хвалебних віршів передусє публікаціям Гаммершмідта, серед них вірші Шютца і Ріста свідчать про високу пошану, якою він користувався; також мав багато учнів і був єдиною людиною в Циттау, що мала право давати клавірні уроки (!). Гаммершмідт – визнаний авторитет і шанований експерт був схильним до спалахів гніву, деякі з яких приводили навіть до бійок. Він використовував своє становище громадського діяча та відомого музиканта, і, мабуть, жив у розкоші, володіючи будинком у місті і садибою. Працюючи в Циттау, їздив з ревізіями органів у Дрезден, Фрайбер, Герлиць, Баутцен, Лейпциг.

Андреас Гаммершмідт був одним з найвидатніших композиторів духовної музики ХУІІст., писав для солістів і церковного хору, для співу всіх прихожан. Зберіглося більше 400 церковних робіт, опубліковані в 14 збірках, мотети, концерти і арії. Його творчість охоплює широкий стильовий діапазон: традиційна німецька поліфонія, італійські монодії і мадригали; розвиваючи Шютца, розробив власний стиль арій для служби, мелодичної лінії яких точно передають слово текста, а у вокальних концертах застосовує музичні інструменти (скрипки, труби, флейти, тромбони), що створюють певні передумови для розвитку майбутніх німецьких церковних кантат і ораторій.

Гаммершмідт писав мотети, концерти, арії, і майже всі його твори є вокальною музикою в стилі concertato. За словами М.Букофцера\Manfred Bukofzer (1947), він "доносив досягнення Шютца до широких кіл народу". Багато композицій зроблені у формі хоральної монодії і адаптовані для служби протестантів. Гаммершмідт – це II покоління музикантів, які з'єднали німецькі барочні традиції з стилями Італії.

Дійшло більше 400 робіт Гаммершмідта 14 томів. Співи написані у консервативному стилі. Концерти потребують великих ансамблів, комбінацій інструментів і голосів (Gesprache uber die Evangelia). Він писав ці п'єси для церковних недільних і святкових служб, а структура і задум провіщали пізнішу німецьку кантату (Й.С.Баха).

Хоча Гаммершмідт був за фахом органістом, грав на органі все життя, але його органна музика не зберіглася, немає доказів друку. Інструментальні твори дійшли в 3х публікаціях (1636,1639, 1650): 2 сюїти для танців в англійському стилі, поширеному тоді в Німеччині, а III включає форми Канцони, Сонати і QuodLibet. Також є світські пісні, надруковані в 3х книгах (1642, 1643, 1649), Weltliche Oden: 68 сольних пісень, дуетів і тріо із скрипкою на вірші німецьких поетів. Вони були дуже популярні: глибокі ліричні почуття, виражені у відповідності віршів і музики, нагадують Гамбурзьку школу.

Композитор і органіст з півночі **Франц Тундер** \ Franz Tunder (1614-1667) став важливою сполучною ланкою між раннім німецьким Бароко на венеційській моделі і пізнім Бароко, що приведе до музики Й.С.Баха. В його творчості сформувався розвинутий хорал кантати.

Тундер народився в Любеку. Мало відомо про його життя, навчався у батька, кантора церкви в Бургу \ Burg, і талант його був таким, щоб вже до 18 років він отримав призначення органістом при дворі Фрідріха, герцога Гольштейн-Готторпа. За кілька років виїхав до Італії з Й.Геккелером \ Johannes Heskelaer, у якого навчався на органі, ймовірного учня самого Дж.Фрескобальді (Й.Маттезон).

1641 Тундер, замінивши П.Гассе \ Peter Hasse, став органістом у Марієнкірхе \ Marienkirche Любеку, де залишався до своєї смерті, його наступником став зять Дитрих Букстехуде. У 1647 Тундер став тут адміністратором і скарбником до кінця свого життя. На додаток до своїх обов'язків Тундер проводив вечірні концерти – знані Abend musiken, що включали німецьку органну музику та італійські твори. Репертуар церковної музики різко зміщується в бік нового стилю concertato з облігатом інструментів, як у венеційських авторів. Тундер в Любеку розпочав традицію музики з розвинутим органним складом: хорові кантати – це еволюція кантати у лютеранській церкві, а органні прелюдії (переклади Токата-Фуга-Постлюдія) мали великий резонанс.

Хоча збереглося не багато творів Тундера, вони досить важливі: 14 органних п'єс (прелюдії, хоральні фантазії, варіації), увертюра для струнного оркестру і 17 вокальних концертів; усі класифікуються згідно з загальним заголовком як "Abendmusiken", ця група робіт є найважливішим досягненням Тундера, 1646 він за свій рахунок почав відому серію публічних концертів. Спочатку вечорами у Марієнкірхе відбувалися лише концерти органної музики, згодом Тундер додав співаків і невелику групу інструментів (скрипалі), і поступово збільшив кількість музикантів для служб на Різдвяному фестивалі, оточив орган ансамблем (скрипки, альт, лютня, флейта, тромбон), через що концерти набули відомої форми "abendmusic" \ "вечірня музика". В цих концертах невеликий оркестр з органом і солісти співали (латиною та німецькою) всі свята, але жодна з цих частин не була придатна для використання в церковних службах. Вони склалися тільки, щоб розважати населення "у благочестивому смаку" (!).

Концерти "abendmusic" тривали протягом ХУІІ-ХУІІІст., від усіх інших відрізнялися тим, що мали вільний доступ-вхід (проходили у церкві) і пізніше фінансувалися за рахунок бізнес-спільноти. Концерти виникли як органні спектаклі для ділків і комерсантів, які збиралися на щотижневі збори біржі. Та згодом вони вже користувалися такою великою популярністю і доброю славою, що всі музиканти і любителі прагнули потрапити туди, щоб почути виконання знаних артистів, – достатньо згадати приїзд на концерт Букстехуде молодого Г.Ф.Генделя з Й.Кунау та 420-кілометровий приїзд пішки Й.С.Баха і його тримісячні "канікули" на Різдво у Любеку. Букстехуде продовжив традицію abendmusic після смерті Тундера і підняв їх на такий високий художній стандарт, який мабуть і не передбачав упорядник.

Франц Тундер – один із чудових північнонімецьких музикантів, чие ім'я було затьмарене великим Йоганом Себастьяном, але їх музику щасливо знову відкрито історично обізнаним виконавським рухом. Імовірно, він навчався у Фрескобальді, якому Бах багато зобов'язаний, і флорентійський вплив – очевидний у стилі античної гармонії хоралів та ритмах танцю. Кар'єра Тундера проходила в Любеку, де він, органіст Марієнкірхе, уклав політично доцільний шлюб з дочкою придворного кравця. Серед п'яти їх дітей Анна Маргарет вийшла заміж за Дітріха Букстехуде, спадкоємця Тундера, до якого Бах подорожував пішки, щоб почути його гру. У Марієнкірхе Тундер грав на двох прекрасних інструментах: великий орган собору, менший в капелі Тотентанц \Totentanz Chapel. Його органна музика відображає весь потенціал органних ресурсів, які характеризують стиль phantasticus, хоча він більше асоціюється з клавесином і камерною музикою.

Нові записи зроблені на органі Chiesa di SMaria della Speranza в Баттіпальї \in Battipaglia (Салерно), будованому 1996 Г.Гіларді \Glauco Ghilardi, що був натхненним інструментом XVIIст. Арпа Шнітгера \Arp Schnitger (1648-1719), впливового будівника органів.

Франц Тундер – один із наріжних каменів органної школи північної Німеччини. Він писав у стилі Фантастик \Stylus Phantasticus, де емоційний зміст тексту є основою вираження музики; застосовував раптові гармонічні зміни, дисонанси та звукові фарби. У Тундера збереглися хоральні прелюдії на лютеранські гімни, кілька окремих органних прелюдій. Емануеле Карді \Emanuele Cardi, органіст, що спеціалізується на ранніх органах Бароко, грає їх на чудовому органі Ghilardi (1996): "Блискуча класика до-бахівських майстрів \Brilliant Classics series of Pre-Bachian organ masters" !

Твори Франца Тундера були прикладом для музикантів німецького Бароко, що приведе до Й.С.Баха. Музика Тундера вкорінена у міцній мелодії псалтира Реформації, загартована в італійському стилі засобами розвитку музичного матеріалу. Поряд з Г.Шейдеманом і М. Векманом Тундер став одним з майстрів північнонімецької органної школи, в якій переважає стиль хораль-фантазії, відомого хораль-versets, методу, який використовує згодом і Дітріх Букстехуде.

Органіст-композитор **Генріх Бах** \Heinrich Bach (1615-1692) член сім'ї Бахів, народився у Вехмарі і є батьком т.зв. Арнштадцької лінії Бахів. Після ранньої смерті батька старший брат Йоганн продовжив музичну освіту Генріха і навчав його на органі. Вони переїхали в Зуль \Suhl і Швайнфурт \Schweinfurt. 1635-41 Г.Бах – міський музикант \Ratsmusikant в Ерфурті під керівництвом Йоганна. З 1641 він в Арнштадті органіст церкви СвМарії \Liebfrauenkirche і Верхньої церкви \Upper Church, ці посади займав до самої смерті. Троє його синів Йоганн Крістоф, Йоганн Міхаель, Йоганн Гюнтер теж музиканти.

Генріх Бах – досвідчений автор хоралів, прелюдій і фуг, мотетів, концертів. Збереглися фрагменти органних творів та рукописи гімнів.

Органіст-композитор Бароко **Йоганн Ерасмус Кіндерманн** \Johann Erasmus Kindermann (1616-1655) є найважливішим діячем Нюрнберзької школи XVIIст. Народився в Нюрнбергу, вивчав музику з дитинства, з 15 років виступав у концертах (співав басом, грав на

скрипці). Його вчитель органіст Й.Штаден\Johann Staden (1581-1634), відомий тим, що створив т.зв. "Нюрнберзьку школу". Міська влада 1634-5 надала Кіндерманну дозвіл і гроші на поїздку до Італії для вивчення музики, а 1636 магістрат Нюрнберга наказав Кіндерману повернутися на пост II органіста Frauenkirche. 1640 він – органіст у Schwäbisch-залі, але стає органістом Egidienkirche.

Усе життя Кіндерманн прожив у Нюрнбергу, де став одним з найзначніших музикантів і найвідоміших учителів органа. Його учні: Августин Флегер\Augustin Pflieger (1635-86), один із новаторів, відомий композитор; Генріх Швеммер\Heinrich Schwemmer (1621-96), педагог і композитор, видатний майстер концертного вокального стилю; Георг Каспар Веккер\Georg Caspar Wecker (1632-95) композитор, органіст, педагог. Швеммер і Веккер – важлива ланка Нюрнберзької школи, обидва навчали її останнє покоління: братів Крігерів, Йоганна Пахельбеля. Кіндерманн зіграв важливу роль у поширенні нової музики в Німеччині, публікував збірки власних творів і роботи Джакомо Каріссімі, Джироламо Фрескобальді і Тарквініо Мерули.

Більшість збережених робіт Кіндерманна знаменують перехід від старих форм до сучасного застосування concertato-методів і генералбасу; у засобах композиції від хорових мотетів а capella до секційних концертів для сольних голосів, речитативні та дуетні експерименти (непідготовлені дисонанси пізнього Бароко). Близько 200 пісень збереглися: гомофонні пісні на 1-2 голоси та continuo з ригурнеллями. Кілька рукописів є важливими попередниками пізніх кантат і належать до великомасштабних творів Нюрнберзької школи.

У клавирній музиці Кіндерманна найважливішою є 1645 "Гармонія Органічна\Harmonia Organica", в історії друкування – це, мабуть, найраніше гравіювання німецької музики; 25 контрапунктних п'єс, перші 14 – прелюдії з 15-20 тактів без поліфонії, кожна починається всіма голосами разом; далі 6 п'єс охоплюють усі церковні канони, прелюдії в автентичному і плагальному режимі; потім 6 повторюють серію в домінанті. Останні частини мають назву "фуга", є справжні фуґи, є засновані на різних хоралах; то одна тема відповідає іншій, то теми використані для Interlude, є чудова потрійна фуґа на мелодію хоралу як приклад хоральної фуґи (фуґа на I фразу хоралу); це модель, якою користуватимуться органісти (передусім Й.Пахельбель і Й.С.Бах). Заключний твір "Harmonia Organica" – Magnificat, що починається і закінчується імпровізаційним розділом. Теми співвідносяться по-різному: одні як Cantus Firmus в одному з голосів, інші як фуґи, треті як ефект "echo". Збереглися ще низка танцювальних п'єс для клавесина.

У камерній музиці Кіндерманна є колекція canzoni sonatae (1653), що включає найраніше використання scordatura\обробки. Окремі твори, попередники робіт Бібера, складаються з кількох контрастних розділів, як у Фрескобальді. Частина камерної музики для духових і струнних; є дані про втрачені колекції камерної музики.

Співак **Каспар Фьорстер**-молодший\Kaspar Förster der Jüngere (1616-1673), відомий незвичайно широким діапазоном голосу – від баса до сопрано та бандит, народився у Данцигу в родині капельмейстера, вчився музики в батька Каспара (1574-1652). Вперше

виступив у капелі церкви СМарії\Marienkirche. Згодом навчався у італійського композитора і письменника музики Марко Скаккі\Marco Scacchi (1600-62) у Варшаві. Тут Фьорстер 1638-43 співав басом і керував хором при дворі; служив капельмейстером Фредеріка III в Копенгагені, де 1652 відбудовує придворний оркестр, поставивши на службу французьких скрипалів. 1655 почалася війна Данії з Швецією, а Фьорстер після смерті батька повернувся у Данциг капельмейстером у Marienkirche, де "став прикрасою данцігських музикантів" (Й. Маттезон). 1657 – на венеційській службі, вчився у Дж.Каріссімі \Giacomo Carissimi (1605-74), оволодів італійським стилем і переніс його до Північної Європи. Фьорстер брав участь у війнах за Венецію на Криті проти турків як капітан. З 1660 він знову в Копенгагені, де 10 років очолював придворний оркестр і провів чудову реконструкцію; часто гостював у Музичній Колегії\Collegium musicum Гамбургу з М. Векманом\Matthias Weckmann (1616-74) та К.Бернардом\Christoph Bernhard (1627-92); відвідував Г.Шютца в Дрездені. Потім повернувся на батьківщину, з пенсією в Оліві\Oliva біля Данцига, де і помер.

Маттезон визначає його тріо-сонати "фантастичним стилем\Stile fantastico" інструментальної імпровізації. Функція Фьорстера полягала в переході до повноцінної ораторії, яка була досить застарілою у Гамбурзькій колегії, пропонуючи позиції неокласичного стилю.

Роботи Фьорстера, що збереглися: 35 духовних кантат для 3х голосів, 2х скрипок і органа-континуо, в них часто низькі і важкі партії басів. Він написав також 2 ораторії, 6 тріо-сонат, 4 світських кантати. --Johann Mattheson: Grundlage einer Ehrenpforte, S. 73.

Видатний клавірний майстер Бароко **Матіас Векман**\Matthias Weckmann (1616-1674) народився в Нідердорлі\Niederdorla (Тюрінгія). Його музичне навчання і кар'єра проходили у Дрездені (співчий саксонського двору) під керівництвом Г.Шютца, потім у Гамбургу працював з органістом Я.Преторіусом\Jacob Praetorius у Petrikerche. Через Шютца, що замолоду вчився на СМарко, через учнів Свелінка в Гамбургу Векман знає concertato і монодійний polychoral-стиль. Він подорожував по Данії 1637 з Шютцом і став органістом при саксонському дворі у Дрездені (1638-42); повернувся у Данію 1647 (30річна війна). З 1648 Векман у Гамбургу на посту органіста церкви СЯкоба\Jacobikerche, де під лівою педаллю органу, згідно легенді, він за 10 років до смерті заповідав поховати свій прах. [--Мілена Арутюнова. Журнал Audio MUSIC. 26.X.2009]/

У Дрездені 1649-55 він зустрівся з Й.Я.Фробергером\Johann Jakob Froberger на музичному змаганні, організованому курфюрстом Саксонії, відтоді вони стали друзями, поважали і впливали один на одного, їхні клавірні твори мають велику схожість, поєднуючи силу ідей Векмана і якість його поліфонії з інноваціями гармонічної мови Фробергера, що робить виконавську і композиційну практику найкращою: п'єси для клавесину і лютні. 1655 в результаті конкурсу Векман призначений "титкульним" органістом церкви Jakobikerche Гамбургу, де залишався до кінця життя. Він заснував свій знаменитий ансамбль, т.зв. Collegium Musicum\Музичну Колегію. Це був найбільш



плідний період: твори збірки 1663 мають безліч священних текстів, згадують про епідемію страшною чуми, коли загинули багато його колег в Гамбургу, в тому числі Генріх Шейдеман \Heinrich Scheidemann.

Матіас Векман писав твори для органу, варіації і прелюдії для клавесину, де відчувається суміш італійського та французького стилів, сонати для 3х і 4х інструментів, оркестрові і вокальні духовні твори. Вони стилістично відповідають прогресивним тенденціям Шютца і пізнішої музики, принципам concertato, складності контрапунктів і збільшенню хроматики. Він йшов проти традиції спрощення композиції. Векман – приклад музиканта, чий твір був втрачений, якщо б не стало у ХІХст. підвищеного інтересу до вивчення клавірної мистецтва Й.С.Баха, до його витоків у творчості попередників.

Векман працював у всіх відомих жанрах за виключенням опери: 11 сонат і цілий корпус клавірних п'єс, 22 вокальних твори. Саме Векман відкрив приток клавірних канцон і токати в італійській манері до північно-німецької музики. Він скопіював багато різних жанрів своїх вчителів та сучасників: Монтеверді, Шютца, Фробергера, Свелінка, Шамбон'єра, Шейдемана, Я.Преторіуса.

Стилістично Векман дотримувався прогресивних ідей Шютца, включаючи концертні ідіоми, збільшення хроматизмів, контрапунктну мотивну складність, проти переважаючих тенденцій спрощення. Цей стиль стає стимулом формування у Букстехуде жанрів з чергуванням рапсодичних, речитативно-імпровізаційних епізодів (вільний музичний час) і канонічних імітаційно-поліфонічних (строгий метр). Через Преторіуса, учня Свелінка, Векман успадкував хист до жанру хоральної обробки на клавирі, піднявши його до рівня, якого цей жанр знову досягне лише у творчості Й.С.Баха. [--Artist Biography by Keith Johnson].

Записи: Матіас Векман \WECKMANN, Matthias: Токата Vel praeludium ре мінор, токати Мендельсон (2) і Малої Токата 12 Tuono в С, Canzon Далла istesso Tuono в С, D у Suite, Канзон ре мінор, С і G, Партити ре мінор, Die lieblichen Blicke, Партити до мінор, сі мінор та мі мінор. НВВ 777185. --Священні Concerti. Клавесинна Музика 21609432 Викон: Paul Agnew, Kati Debretzeni.

Центральною фігурою в клавірній музиці ХУІІст. є один з учнів Фрескобальді **Йоганн Якоб Фробергер** \Johann Jakob Froberger (1616-1667), органіст Бароко, клавірний віртуоз, що працював у Відні, хоча народився у середній Німеччині. Браудо: "Ніхто серед композиторів-клавіристів тієї епохи не промовляє так безпосередньо нашої уяві, як Фробергер". Він був добре відомий за життя, а сучасні дослідники вважають його одним з найважливіших клавірних композиторів до Й.С.Баха. Фробергер вийшов з музичної сім'ї, де перші її представники поставили своє життя на благо інших, прагнучи бути кращими в музиці, служіння якій має йти на добро громади, а потім церкви і держави; їх філософія: "бути корисним для блага музики" (!).

Фробергер народився у Штуттгарті, сім'я (кілька поколінь музикантів) приїхала з Галле, де жив його дід Симон і народився його батько Базіліус (1575-1637). До народження Йоганн Якоба кар'єра його батька процвітає, 1621 Базіліус стає придворним капельмейстером, четверо з 11 дітей – музиканти, ймовірно, що Йоганн Якоб отримав

уроки музики у батька. Мало відомо про його освіту, вчителем, мабуть, був сам Ульріх Штайгледер\Johann Ulrich Steigleder, знаний органіст Штуттгарта; 1621-2 навчався у відомого лютніста А.Бореллі\André Borelli, що пояснює інтерес Фробергера до лютні; 1627 він, можливо, брав уроки у С.Шейдта під час візиту того до Штуттгарту. Велику роль в освіті братів Фробергерів відіграла музична бібліотека батька Базіліуса, містила більше 100 томів музики з творами Жоскена Дебре, С.Шейдта, М.Преторіуса; віденського Карпелмейстера Дж.Валентіні\Giovanni Valentini, композитора і поета, віртуозного клавесиніста і органіста, відомого новаторським застосуванням розміру і такту, вчителя Й.К. Керля\Johann Caspar von Kerll; п'єси композитора-органіста Й.Штадена\Johann Staden, засновника Нюрнберзької органної школи, з якої композитор-органіст Й.Е.Кіндерман\Johann Erasmus Kindermann, органіст, композитор, педагог Г.К. Веккер\Georg Kaspar Wecker, педагог, композитор Г.Швеммер\Heinrich Schwemmer, брати Крігери\Johann Philipp Krieger і Johann Krieger, видатний Й. Пахельбель\Johann Pachelbel; троє синів Штадена: Йоганн Адам, Зигмунд і Теофіл. Крім цього, діяльність Штадена у 1620-30х включала організацію концертів нової музики, присвячених місту: наприклад, 1634 С.Шейдта в Духовних концертах\Geistliche Concerten.

Цілком можливо, що Фробергер співав у придворній капелі\Hofkapelle Штуттгарта. 1740 Маттезон у книзі "Основи триумфальної арки\Grundlage eteg Ehrenpforte" пише, що посол Швеції, вражений талантом Фробергера, взяв 18річного юнака у Відень і рекомендував його імператору: Фробергер переїхав до Відня і став 1637 асистентом придворного органіста В.Ебнера\Wolfgang Ebner. Тоді ж він одержав відпустку і гроші до Риму вчитися у Фрескобальді наступні три роки; як музиканти, що там вчилися, він, мабуть, перейшов у католицизм.

1641 Фробергер повернувся до Відня і служив органістом та камерним музикантом до 1645, коли вдруге їде в Італію. Він тоді, мабуть, вчився в Римі у органіста Джакомо Каріссімі\Giacomo Carissimi (1605-74) та у ерудита Афанасія Кірхера\Athanasius Kircher (1602-70), придбавши майстерність вокально-поліфонічної композиції Prima Pratica. Вчений (фізик, математик, єгиптолог, філолог), поет і музикант, окультист і астролог, чернець і єзуїт Кірхер у трактаті (1650) "Musurgia universalis\Музикотворчість універсальна" розповідає про механічні органи з валками, як про загальновідомі речі; мистецтво перекладення музики для механічних інструментів на валки знайдене і вдосконалене ще в XVст. Кірхер описує механічний прилад, що міг би "створювати" музику, за арифметичними числами і їх співвідношення, які представляють тональність, ритм і темп. Механізм був названий "Arca Musarithmica\музично-арифметичний ящик". Фрескобальді навчив Фробергера досконалості форм органного письма, Кірхер – віртуозній поліфонії вокалу. 1648-49 в Італії Фробергер зустрів Й.К. Керля і, можливо, навчав його.

Назад до Австрії Фробергер поїхав 1649, на зворотному шляху він зупинявся у Флоренції і Мантуї, щоб показати арка musurgica, потужний композиційний пристрій, якого навчив Кірхер. Восени він приїхав до Відня і показав арка musurgica імператору, який сам був

музикантом-аматором, подарував йому свою збірку "Libra Seconda" (Libra Prima втрачена). Тоді ж Фробергер грає англійському політику і дипломату В.Свону\William Swann, через якого потоваришував з К. Гюйгенсом\Sir Constantijn Huygens, Lord of Zuilichem (1596-1687), поетом, композитором, науковцем "золотого віку Нідерландів", який став другом Фробергера на все життя і познайомив його з клавірною творчістю Ж.Шамбон'єра\Jacques Champion de Chambonnières та лютністів Дені Готьє-Молодшого\Denis de Paris і Енемона Готьє-Старшого/Ennemond Gaultier de Lion. Всі ці французькі музиканти дуже вплинули на клавірні композиції Фробергера. Він залишався у Відні до 1657, здійснюючи дипломатичні поїздки у місіях імператора Фердинанда: Брюссель, Антверпен, Дрезден, Лондон і Париж, де жив 1650-3, вивчаючи французьку та різні клавесинні стилі. Після смерті імператриці Марії музична діяльність при дворі була призупинена, Фробергер покинув місто і наступні 4 роки подорожував. Імператор доручав йому обов'язки у сфері дипломатії та, можливо, шпигунства (Дж.Доуланд та П.П.Рубенс). Про ці подорожі відомо мало. У Дрездені Фробергер грав при дворі Йоганна Георга і подарував герцогу колекцію творів. Тут він зустрівся з органістом М.Векманом, що стало довічною дружбаю, обмін листами, де вони посилали один одному свої твори.

Після Дрездена Фробергер відвідав Кьольн, Дюссельдорф, Брабант, Зеланд і Антверпен, двічі Брюссель. Також прибув у Лондон після згубного плавання, під час якого був пограбований: подія, яку він музично описав у "Скарга в Лондоні пройшла меланхолію\Plainte faite à Londres pour passer la mélancholie". У Парижі 1652 познайомився з великими музикантами А.Купереном, Ж.Шамбон'єром, Д. та Е.Готьє, мабуть, лютністом Ф.Дюфо\François Dufault. Саме обидва Готьє були знаними лютністами, що писали у характерній ідіомі стилю brisé, що вплинув на клавесинні сюїти Фробергера. "Стиль брізе\Style brisé" (фр. ламаний стиль) – термін нерегулярної арпеджованої фактури в музиці, що застосовують для лютні, клавішних чи віоли. Також є оригінальний французький термін, яким бл.1700 називали "Стиль лютні\Style luthé" Ф.Куперен так назвав арпеджовану фактуру творів (La Mézangère, Les Charmes, Les Barricades Mystérieuses). Термін "Style brisé" вперше застосував вчений Ліонель Лорансі\Lionel de La Laurencie (1861-1933), коли обговорював лютністів Енемона і Дені Готьє. Лорансі переклав відповідний німецький термін початку ХУІІІст.

У свою чергу, Луї Куперін, глибоко під впливом стилю Фробергера, писав прелюдії, одна з яких має підзаголовок "à l'imitation de Mr. Froberger\імітація за п.Фробергером", де відчутні зміни, які Куперен привніс у французьку органну (клавесинну) традицію. 1652 Фробергер став свідком смерті знаменитого лютніста Бланшроше\Charles Fleury, Sieur de Blancheroche, друга, який помер на його руках, і чия кончина залишила слід: А.Куперен, Д.Готьє, Ф.Дюфо, Й.Я.Фробергер пишуть п'єси "tombeaux\оплакування".

1653 Фробергер повертається до Відня, складає збірку "Libra Quarta", засмучений смертю імператора Фердинанда пише "жалОби\lamentation" 1657. Стосунки з наступним імператором Леопольдом були напруженими, і Фробергер пішов на пенсію.

Мало що відомо про останні 10 років його життя: інформація з листів К.Гюйгенса і герцогині-вдови Сибілли з Ерікуру (Ельзас). Фробергер став її вчителем музики і жив в Ерікурі до кінця життя; їздив у Майнц, виступав у архієпископа, зустрівся з Гюйгенсом.

Лише 2 твори Фробергера опубліковані за життя: "Гексахорд Фантазія\Hexachord Fantasia", друкований Кірхером 1650 (Рим), частина у Ф.Роберде\François Roberday "Фуґи та каприси\Fugues et caprices" 1660 (Париж). Фробергер, один з найвідоміших музикантів епохи: багато п'єс є в автентичних рукописах розповсюджені в Європі.

Джерела музики Фробергера – це рукописи:

Книга Друга\Libro Secundo (1649) та Книга Четверта\Libro Quarto (1656), два багато прикрашені томи у Відні. Оздоблення, прикраси та каліграфію зробив Й.Ф.Соттер\Johann Friedrich Sautter, друг часів Штутгарта. Кожна книга має 4 глави, 24 п'єси. Обидві містять 6 токат і 6 сюїт; II Книга додає 6 фантазій і 6 канцон, IV Книга має 6 ричеркарів\ricercars і 6 капричів\capriccios: Libro di capricci e ricercate (1658): 6 капричів і 6 ричеркарів.

Через свої подорожі і здатність створювати музику в різних національних стилях Фробергер, як інші композитори-космополіти (Й.К.Керль, Г.Муффат), зробив великий внесок в обмін музичними традиціями Європи. Він впливав більш-менш на кожного музиканта століття, його творчість дуже шанована і багато цитувалася, він є одним з небагатьох музикантів ХУІІст., які ніколи не були забуті. Його роботи ретельно вивчалися у ХУІІІст., впливаючи на Генделя, Баха і Моцарта, Бетховена. Фробергер – один з головних клавірних авторів, перший, хто однаково писав для клавесина/клавикорда і органа.

Зазвичай Фробергера визнають творцем циклу барокової сюїти: Алеманда, Куранта, Сарабанда, Жига. Однак існує певна суперечка щодо розміщення жиги: у ранніх автографах Libro Secundo п'ять із шести сюїт – без жиги; сюїти Libro Quarto усі мають жиги. Сюїти після Фробергера останньою містять жигу, як вперше друкує у 1690х твори Фробергера в Амстердамі видавець П.Морт'є\Pieter Mortier(1661-1711).

Алеманди Фробергера відмовляються від ритмічної схеми танцю, рясніючи фігураціями і орнаментами. Автор уникає внутрішніх каденцій, але використовує швидкі мелодії 16ми. Більшість Курант у характерному руху 8х на 6/4, інші, вдвічі повільніші, рухаються чвертями на 3/2, є на 3/4, що нагадують італійські куранти. Сарабанди переважно на 3/2 використовують нестандартні ритми. Жиги майже незмінно фугальні, в складеному 6/8 або потрійному 3/4 метрі; використовують різні мотиви, тема I розділу перевертається.

Деякі твори містять письмові позначення: "f" і "p" (ефект ехо), "doucement\м'яко", "avec discrétion\на розсуд" (рубато). VI Сюїта Libro Secundo варіації "Auf der Mayerin\На Майєрині" дуже популярні.

Фробергер одним з перших створив програмні частини циклу і включав їх у сюїти, вони завжди особисті, емоційні, нерегулярністю та стилем нагадують алеманди. Такі твори часто виконують функції музичних метафор: в оплакуванні лютніста Бланшроше та імператора Фердинанда автор представляє фатальну осінь, листя облітає на східцях низхідної гами, або підйом на небеса імператора як висхідна

до тоніки. Стиль і структура п'ес-програм Фробергера викликали нескінченні "невимірні прелюдії" Л.Куперена.

До нас дійшло близько 35 сюїт Фробергера, саме він сформував жанр 4частинної клавірної сюїти. Ці п'еси можна грати на будь-яких клавірних – клавесині, органі. Токата єдина, що використовує вільне письмо; більшість строго поліфонічні. Форми токати містять щільні розділи, що чергуються: строге багатоголосся з вільними фрагментами-імпровізаціями, орієнтовані на головну тональність. Фугальні секції у більшості токати не дуже строгі, квазі-імітаційні; фуга може використовувати один мотив, варійований ритмічно.

В той час, як у Фрескобальді фантазія і ричеркар є помітно різні п'еси: фантазія відносно проста контрапунктна композиція розширює прогресії з напруженим ритмічно складним контрапунктом; ричеркар дуже строга контрапунктна п'еса з ледь чутними лініями та архаїчною структурою; у Фробергера ці жанри практично схожі. Типовий ричеркар або фантазія Фробергера використовує одну єдину тему (з ритмічними варіаціями у різних розділах) протягом усього твору, а контрапункт майже бездоганно дотримується схеми *Prima Pratica* ХУІст. і використовує будь-який контрапункт-стандарт. Основна тема іноді поєднується з іншою, і зазвичай є помітний контраст та значна різноманітність всередині одного твору. Канцони і капричі Фробергера схожі між собою, технічно консервативні, хоча Фрескобальді розрізняв ці жанри. Фробергер слідує Фрескобальді в композиції варіаційних циклів (3 канцони і 6 капричі). Тематика фантастична, швидка, набагато жвавіша, ніж у більшості авторів. Характерна економність тем: епізоди рідкісні, незмінно базуються на темах, схожі на ті, що будуть у Й.С. Баха за 60-70 років. Контрапункт і гармонія ричеркерів і фантазій крім Тоніки і Домінанти періодично використовує інші ступені. Композиції Фробергера, переважно світські, мали великий вплив на творчість Д.Букстехуде, Г.Бьома, Й.Пахельбеля, Й.С.Баха.

ІУ книга *Libra Quarta* рукописів з Відня Фробергера складається з творів для клавесину, клавірду, органу, має десятки клавесинних сюїт, два піснеспіви. Деякі токати і 2 піснеспіви – церковні твори. Однак, інтереси Фробергера лежали здебільшого у світській музиці. Клавірні токати з рукописів Відня нагадують Фрескобальді, мають розділи, де чергуються вільні частини *improvisatory* з імітаційним контрапунктом. Усі інші складаються з окремих частин. Більшість гісерсар'ів різноманітні, імітаційні, з розділами *fugal*-тем. Капричі і канцони мають кілька *fugal* розділів: деякі фуґи розробляють одну тему, що змінюється. Хроматики рідкісні, навіть у токатах.

"Страсбурзький рукопис *Strasbourg manuscript*" справжнє свято музики Фробергера. Двотомну збірку складають 14 клавесинних сюїт завдяки їх страсбурзькому походженню, 1675 переписаному словаком М.Буліовським *Michael Vulyowsky*. Це нещодавно виявлений документ, що визначає місце Фробергера як синтезуючого автора, що працює у німецькомовній Європі, використовує тевтонські форми у доробках італійців з піднесеними свободами французів, відбирає від Дж. Фрескобальді і Л.Куперена. Фробергер за життя опублікував лише одну

бчастинну фантазію, він не мав інтересу до публікації, більше переймався виконанням, ніж поширення п'єс через друк.

Ретельний дослідник і завзятий виконавець Людгер Ремі\Ludger Rémy (1949-2017), німецький клавесиніст, диригент і музикознавець, цікаво аналізує музику Фробергера: "куранти плавні та піднесені, злегка нерівномірні\inégal; жиги елегантністю нагадують Скарлатті; сарабанди з похмурим резонансом; алеманди відкривають сюїти як увертюри. Сюїта №5 in g "Allemande faite al'honneur de Madame Sybille Duchesse de Wirtemberg" починає грандіозний музичний вступ, натякаючи на ледь містичну театральність, передчуває драматичну музику Люлі і Рамо кінця століття". В сюїті різноманітність мініатюр Фробергера Ремі досліджує гаму настроїв: "inégal'на Куранта оповідає до екстравагантної Жиги, Сарабанда до урочистого пролога... Стиль brisé, похідний від лютневих технік, призводить до напруги арії, яка виголошує слова". Ремі додає орнаменти на повтори, залишаючи виклад оригіналу, він виявляє повагу, замість ентузіазму, і це є коментарем його підходу до інтерпретації, цілком правильною; настрої споглядання зберігає прагнення до перекриваючих фраз і каденцій.

Страсбурзький рукопис зараз готується до друку.

Вцілілі неклавірні твори Фробергера: 2 мотети "Alleluia! Absorpta es mors" та "Apparuerunt apostolis", у колекції Дюбена\Gustaf Düben (1628-90), шведського колекціонера, органіста і композитора. (Рукопис у бібліотеці університету Уппсали\Uppsala University). Мотети для Зголосного хору, 2х скрипок і органу. Зв'язок із практикою у невеликому ансамблі в стилі Шютца "Symphoniae sacrae" (II том 1647).

Луї Куперен, Георг Бьом, Дітріх Букстехуде, Йоганн Пахельбель, – ці музиканти перебували під впливом Фробергера. Відомі автори знали його музику і запозичали з неї: французький органіст Ф.Роберде\François Roberday; майстер французької поліфонії, клавесиніст, органіст Л.Куперен\Louis Couperin; один з кращих клавірних виконавців французького впливу в німецькій музиці Й.К.Ф.Фішер\Johann Caspar Ferdinand Fischer. Й.С.Бах також був під впливом Фробергера: одна з фуг ДТК цитує тему ричеркара Фробергера, можливо, Бах узяв тему у Фішера, який запозичив її з Фробергера. Композиції Фробергера вивчали Й.Пахельбель, Д.Букстехуде, Й.К. Керль, Г.Муффат, М.Векман, Л.Куперен, Й.Кірнбергер, Й.Н.Форкель, Г. Бьом, Г.Ф.Гендель, Й.С.Бах. Існує скопійована Моцартом "Гексахорд Фантазія\Hexachord Fantasia". Навчаючись у Й.Г.Альбрехтсбергера\Johann Georg Albrechtsberger, Бетховен "проходив" твори Фробергера. Вплив Фробергера на Луї Куперіна змінив його органну французьку традицію у нескінченну "невимірну прелюдію" Л.Куперена.

Поліфонічні твори Фробергера, високо оцінені в XVII-XVIIIст., сьогодні знані розвитком клавірної сюїти: він створив цю форму майже одноосібно поодиноці, завдяки інноваційному поводженню зі стандартними танцювальними номерами і проклав шлях до вичерпного внеску Й.С.Баха, а також кожного великого композитора Європи, переважна більшість сюїт були створені під впливом "французького стилю", прикладом якого є Фробергер (!).

Життєві шляхи закидали Фробергера до різних країн: Італії, Франції, Англії, Німеччини, Австрії. Інтернаціональний характер його біографії відбився і на стилі клавірної творчості, що об'єднала переваги різних національних шкіл. У клавірних композиціях його чути токату і канцону Фрескобальді класичного варіанту, типову послідовність танців французької сюїти, імпровізаційність німецької токати, сміливі гармонічні звороти і витончену легкість французької клавірної фактури, без чого неможливі композиції Фробергера, названого "Моцартом ХУІІст.". Саме клавірні твори привертають увагу гнучкістю модуляцій, різноманітністю виразності і свободою голосоведення. В сюїтах є чарівні п'єси з вишуканим малюнком і вигадками, де настрої поєднують сентиментальність і ніжну тугу з любов'ю до несподіваних поворотів, швидких змін ритмів, імпровізаційності, але завжди усюди незмінні – шляхетність висловлювання і благородство звучання.

Найвідоміші записи Йоганн Якоба Фробергера:

- Повна клавірна робота (1994). Річард Егарр\Richard Egarr (орган, клавесин). Глобус GLO 6022-6025;

- Невідомі твори (2003/4). Зігберт Рампе\Siegbert Rampe (орган, клавесин, клавикорд). ЦРТ 341 1186-2 та 341 1195-2;

- Страсбурзький рукопис (2000). Луджер Ремі\Ludger Rémy (клавесин). СРО 9997502;

- Видання Froberger (2000). Боб ван Асперен\Bob van Asperen (клавесин, орган). АЕ 10024, 10054, 10064, 10074 (клавесин), АЕ 10501, АЕ 10601, АЕ 10701 (орган)

- Повна музика для клавесина та органу (2016). Сімона Стелла\Simone Stella (орган, клавесин). 16 cd box Brilliant Classics BC 94740.

Зачатки німецької оркестрової варіаційної сюїти були вже у перших її представників – П.Пейерля\Paul Peuerl "Newe Paduan, Intrada, Dantz und Galliarda" для струнних інструментів (1611) і Г. Шейна "Banchetto musicale" (1617), що варіювали головний мотив у різних танцях. В ХУІІст. відбулася цікава реформа: введення в сюїту фантазійної частини як вступу під назвою "увертюри", "симфонії", "сонати", "прелюді". Це наблизило і поєднало ідею німецької сюїти та італійської камерної сонати, передусім у Й.Розенмюллера\Johann Rosenmüller (1667) "11 sonate da camera a 5 stromenti": 5-8частинні сюїти з передуючою їм вступною багаточастинною симфонією.

З кінця ХУІІст. головна роль у розвитку європейської органної музики переходить до німецьких композиторів. Специфіка органу стає основою нового концертного стилю, що досяг розквіту в творчості Й.С. Баха, Г.Ф.Генделя, Д.Скарлатті. Нові форми музикування складаються в органній сфері: установа публічних концертів "колегіум музикум" 1668 гамбурзького органіста М.Векмана\Matthias Weckmann; 1701 Г.Ф.Телеман організує під цією ж назвою студентську музичну колегію в Лейпцігу. Особливий інтерес мають знамениті "Музичні вечори\Abendmusik", які впродовж багатьох років влаштовував Д.Букстехуде в церкві СМарії\Marienkirche Любека. Вперше вони згадані в протоколах церковних книг 1673: "Всякий, хто в майбутньому буде прийнятий в коло міських музикантів, повинен взяти участь в п'яти музичних вечорах з органом без будь-якої винагороди" [-- А.Швейцер. Йоганн Себастиан Бах. М., Музика, 1965, с.56.]

Сам органіст оплачував додаткових виконавців з цеха музикантів. Він же посилав "високим панам" віддруковану програму Abendmusik, зберігся екземпляр 1700, адресований Букстехуде "панові Дитр. Вульфрату". Найактивніший вплив на формування концертного органного стилю чинили творчі явища, де велика роль попередників Баха: окрім Букстехуде, також Йоганна Пахельбея, Георга Бьома. [https://imwerden.de/pdf/schweitzer\\_johann\\_sebastian\\_bach\\_1964\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/schweitzer_johann_sebastian_bach_1964_ocr.pdf)

Бароковий органіст **Алессандро Польєтті** \Alessandro Poglietti (?1620-1683) працював у Німеччині. 1660 оселився у Відні, здобув надвисоку репутацію, став одним з улюблених музикантів Леопольда I, обіймаючи 22 роки пост придворного органіста. Польєтті відомий передусім своєю клавірною музикою "Россіньоло" \Rossignolo" (1677), колекція клавесинних творів з імітацією звуків природи; збірка з 12 ричеркарів, копії яких розповсюджені в Європі ще за його життя.

Нічого не відомо про його походження, музичну освіту Польєтті, мабуть, здобув у Римі або Болоньї. У 1660і переїхав до Відня: з 1661 він – капельмейстер і органіст єзуїтської церкви Zu den neun Choren der Engel \9 ангельських хорів, за рік – органіст придворної капели (попередник Й.Я.Фробергер). Польєтті мав дуже високе становище при дворі, був улюбленцем Леопольда. Імператор (сам музикант) зводить його у дворянство (титул Comes palatinus Caesareus), папа – лицарем ордену Золотої Шпори (лат. Ordo Militia Aurata). Пост придворного органіста Польєтті займав до своєї смерті, мав друзів серед знаті, товаришував з Й.К.Керлем, і можливо, з Й.Пахельбелем. Польєтті як викладач пропонує методичку гри на клавірі та композиції: "Збірка або короткостроковий вираз" \Compendium oder kurtzer Begriff " (1676).

Кінець Пол'єтті драматичний: 1683 під час облоги Відня турками його вбили, а дітей вивезли у полон. Ця смерть оплакана Керлем в його "Missa fletu solatium", де є частини continuo, що наказують виконавцю-клавіристу "уникати співзвуч".

Разом з Керлем Пол'єтті являє перехідний період між Фрескобальді і Д.Скарлатті. Головними є 2 великих композиції: неопублікована колекція клавірних ricercares і Rossignolo, збірка клавесинної музики. Ricercares належать традиції "Fiori musicali" Фрескобальді і передують "Мистецтву фуги" Баха. Ricercares широко копіюються в Австрії.

"Rossignolo", збірка різних п'єс, що багато імітують звуки природи, присвячена Леопольду і його дружині Елеонорі Магдалині. Включає Токату і канцону, Сюїту Алеманда-Куранта-Сарабанда-Жига, Aria Alle magna з 20 варіаціями. Твори на основі однієї теми: Ricercar per Il Rossignol, Sincorporatione del ricercare, Capriccio per Io Rossignol Sopra'l Ricercar, Aria bizzarra del Rissignolo, Imitatione del medesimo Uccello, – багато з них мають програмну основу: Aria bizzarra і Imitatione – примхливі, вибагливі, віртуозні п'єси, де автор використовує імітації співу-трелів солов'я. Варіації Aria Alle magna імітували музику різних неклавішних інструментів (№5 Ліра, №11 Богемська волинка, Угорська скрипка,) або фольк-музику (№15 Französische Baislements), канцона і капричо Henner und Hannengeschrey, де капричо імітує курей і півнів. Токати нерідко містять швидкі модуляції у далекі тональності, секції дуже контрастні і поруч побудовані на різних фактурних повторях.



Suite sopra la ribellione di Ungheria вшановує пам'ять угорського повстання 1671: музика малює підйом обурення і заколот бунтівників, їх захват, полон і страта; закінчується п'єса імітацією церковних дзвонів. Польетті майстерно поєднує довгі та елегантні італійські мелодії з німецькою любов'ю до контрапункту, винахідливими гармоніями та інструментальними кольорами.

В останні роки Польетті у циклі *Rossingolo* ще раз зарекомендував себе одним із стовпів клавірного репертуару. Автор наводить численні приклади з клавірних п'єс у складі теоретичного "Короткого курсу введення в музику" (*Compendium oder kurtzer Begriff Einfuhrung zur Musica*) (1676). Ця збірка-трактат клавірної методики, зразки якої служать керівництвом навчання студентів, прикладами та зразками для наслідування. "Regulae compositionis" – зошит містить поради щодо складу композиції, надає рекомендації з клавірної гри та імпровізації. Спадщина включає клавірні п'єси, камерні (сюїти, сонати) і церковні вокальні твори (меси, співи, *Litaniae Lauretanae*), оперу "Endimione festeggiate"; теоретичні "Compendium..." і "Regulae compositionis".

Записи Сільвії Від *Silvia Vides* на клавесині: Арія *Allemagna* з 20 варіаціями для клавіру з *Rossignolo* (1677); Канцона і Капріччо *uber das Henner und Hannengeschrey* (Курка і Півень); Токатина з *Suite sopra la ribellione di Ungheria* (1671); клавірні: 8 п'єс з *Suite sopra la ribellione di Ungheria*; Токата *fatta sopra L'assedio di Filippburgo* ("Cassedio"); 17 п'єс з *Rossignolo*; *Canzona* і Капріччіо з *uber das Henner und Hannengeschrey*; Колекція *ricercares*; Токата №7 *del tono*.

Одним з найважливіших композиторів інструментальної і церковної музики ХУІІст. був **Йоганн Розенмюллер** *Johannes Rosenmuller* (1619-1684), що грав велику роль у пристосуванні італійських музичних стилів на півночі. Цей німецький музикант довго жив в Італії, працював на герцога Брауншвейга. Народився Розенмюллер в Ельсніці *Oelsnitz*, здобув освіту в латинській школі, вступив на теологію до Лейпцігського університету, закінчив 1640. Він продовжив музичне навчання у кантора Томаскірхе Т.Мікаеля *Tobias Michael*. Йоганна зарахували 1642 помічником кантора у ТомасшULE *Thomasschule* викладати музику молодшим учням. 1651 він отримав посаду органіста церкви Сніколаї *Nicolaikirche*. За 2 роки Міська рада пообіцяла йому наступництво на посаді кантора Томаскірхе (посада Й.С.Бах 1723), а в 1654 Розенмюллер призначений до Альтенбурга на пост придворного музик-директора. Його кар'єра швидко набирала обертів, але 1655 обірвалася, коли він і кілька співчих заарештовані за звинуваченням у гомосексуалізмі. Рятуючись від в'язниці, він втік до Італії. 1658 почав працювати на СМарко на посаді тромбоніста; зарекомендував себе як композитор, і він відправив кілька композицій через посередника до Ваймара. Нічого не відомо про особисте життя, та арешт привів, можливо невинувато, до припущення, що він був педофіл. У Венеції він викладав хор для дівчат музичного притулку *Ospedale della Pieta*, написав для них багато творів 1678-82: псалми, піснеспіви, меси, інструментальні сонати, Магніфікат. Навколо нього гуртувалися студенти з Німеччини, що сприяло поширенню італійської музичної стилістики на німецьку музику. Розенмюллер повернувся до

Німеччини на запрошення герцога Антона Ульріха Брунсвіка, 1682 працював при дворі органістом, кантором герцога у Вольфенбюттелі, де помер і похований.

*Artist Biography by Joseph Stevenson* \Художня Біографія Йозефа Стівенсона: Розенмюллер писав інструментальну музику впродовж усієї кар'єри і демонстрував послідовний розвиток її змісту і форм. Його попередні твори – здебільшого танцювальні, сюїти в стилі Бароко танцювальна музика. Пізніша інструментальна музика має розширену форму, більшу теситуру, багатшу фактуру: камерні сонати \sonatas da camera та короткі симфонії. Найкращі мають винахідливі гармонічні ідеї. Пізня музика мала чітку італійську стилістику, її популярність на півночі Німеччини допомогла прокласти шляхи для пізнішої музики.

Італійський вплив на німецьку музику був найсильнішим. Німецькі "сонати" для ансамблю духових за наказом міського магістрату виконувались на церковних баштах під час урочистостей. Введення вступної "симфонії" до сюїти спричинило появу німецьких світських сонат типу "sonata da chiesa", Розенмюллер 1682 опублікував у Венеції "Sonate \Соната" з частин: Allegro, Adagio, Allegro-Adagio, Adagio-Allegro, Adagio, Allegro-Allegro.

Майже вся вокальна музика Розенмюллера є релігійною. Він дотримувався практики розповсюдження вокалу лише рукописом, але дозволяв публікувати свої інструментальні твори. Більша частина його музики, навіть написана у Венеції, – німецька, а не італійська, часте виконання її у Німеччині набуло форми німецької церковної кантати.

З творів Розенмюллера відомі "Studenten Musik \Студентська музика" танці: павана, алеманда, куранта. (Лейпциг 1754); "12 Sonate da camera a 5 stromenti" (Венеція 1667). Мистецька доля Розенмюллера – посередник між німецькою та італійською музикою. На творчість його впливали органіст Дж.Легренці \Giovanni Legrenzi, скрипаль А. Кореллі \Arcangelo Corelli, вокальні твори Г.Шютца \Heinrich Schütz. Він не першим ввів "симфонію" у сюїту, але саме він здійснив це на практиці, отримав пошану і популярність в історії музики. Сучасники описували його як "Амфіона віку", ним захоплювався Й.В.Гьоте. Духовна музика Розенмюллера визначає його видатним композитором.

Органіст, письменник і поет **Йоганн Рудольф Але** \Johann Rudolph Ahle (1625-1673) був плідним автором популярної церковної музики. Але навчався в місцевій гімназії Мюльхаузену, з 1643 у гімназії Геттінгену. 1645 вступив на теологію університету Ерфурта. Мало відомо про музичну підготовку, та 1646 він призначений Кантором у початковій школі церкві С.Андреаса \Andreaskirche Ерфурту; стає відомим органістом. Він повернувся у Мюльхаузен, 1654 здобув першу і єдину посаду органіста церкви Св.Блазіуса \StBlaise (пізніше тут буде Й.С.Бах). На цій посаді зростає слава Але по всій Тюрингії, ще обіймав муніципальні пости у Мюльхаузені: 1656 член сенату (міської ради), а в 1661 бургомістр (міський голова). Пост органіста Blasiuskirche після смерті успадкував його син Йоганн Георг.

Йоганн Рудольф Але писав інструментальні і вокально-хорові твори, біля 60 органних п'ес. Музика Але різноманітна за формами і стилями, має вплив інновацій Габріелі і Монтеверді, особливо помітний

у хоралах техніки вокального концерту, а continuo є основою вільних і драматичних вокалізів солістів. Але додає інструментальні ritornellos і postludes, які concertato-стиль інтегрує у вокальне письмо. Вокальні концерти малі за розміром, створюють вражаючі драматичні ефекти крупних масштабів, витримують порівняння з варіаціями Чакони Баха. Але пише "Методику навчання співу дітей в школах Мюльхаузену", яку його син розширив. Хорал-мелодії Але Бах використовує у своїх творах. Роботи Але (багато загублені): церковні і світські хорові твори, збірки органних п'єс і музичні інтерлюдії церковних служб. Теоретичний трактат "Музичні розмови Але\Ahrens musikalisches Gespräch" (1695-1701), в 4х томах, одна з найвідоміших популярних публікацій

Син Йоганн Рудольфа – Йоганн Георг Але\Johann Georg Ahle (1651-1706) успішно наслідував батьку, удостоєний поетичної премії Леопольда I. Його мелодії гімнів були дуже популярні, але зараз забуті. Після смерті батька став його наступником як органіст і кантор церкви СБлаза\Blasiuskirche у Мюльхаузені, видав батькові твори і трактати.

Органіст і теоретик **Кристоф Бернхард**\Kristof Bernhard (1628-1692) народився у Кольбергу\Kolberg (Pomerania), син моряка, був такий бідний, що співав "від дверей до дверей"; його віддали до Ліх-гімназії Данцига, де навчався музики у Й.В.Ербена\Johann Balthasar Erben. Згодом навчався на органі у П.Зіферта\Paul Siefert, учня Свелінка. За допомоги спонсора Бернхард поїхав з рекомендаціями у Дрезден до Г.Шютца\Heinrich Schütz, який захоплюючись талантом юнака, продовжив його вчення. До 20 років Бернхард співав при дворі Дрездена під орудою Шютца і написав музику для похорону Маестро.

Потім провів рік у Копенгагені, де вчився співу у А. Фонтани\Agostino Fontana, також вивчав теологію і право. 1649 за прекрасний голос (тенор) прийнятий на службу курфюрста Саксонії, що послав його на вдосконалення до Риму, де Бернхард зблизився з Дж.Каріссімі\Giacomo Carissimi, головою Римської школи, здобув його прихильність своїми композиціями. У II подорож до Італії курфюрст відправив Бернхарда 1651-5. Він повернувся у Дрезден віце-капельмейстером. Далі у Гамбургу працював музик-директором Йоганнеуму\Academic gymnasium Johanneum\Gelehrtenschule Johanneums Grammar School, засновану 1529 теологом Й.Бугенгагеном\Johannes Bugenhagen.

Наступні 10 років були "Золотим Віком" музичної традиції Гамбурга: Бернхард і його друг М.Векманн виступали разом, грали композиції з Італії та з Відня; склали чудову колекцію вишуканого контрапункту. Шютц доручив Бернхарду 1670 скласти реквієм для свого похорону, що було виконано за 2 роки на його похованні. 1674 курфюрст Саксонії викликав Бернхарда у Дрезден, він повернувся помічником капельмейстера. За 6 років ставши капельмейстером, Бернхард керував капелою, писав музику, піклувався про Дрезденську музичну бібліотеку до своєї смерті в 1692.

Бернхард залишив багато церковних вокальних творів, світські композиції, 3 важливі трактати про музику. Популярний гімн латиною "Prudentia Prudentian\Розсудливість Розсудлива" 1669 в потрібному контрапункті. Бернхард високо оцінений сучасниками як автор церковних творів, а сьогодні його пам'ятають за теоретичні трактати,

відомий рукопис 1657 "Трактат збільшених композицій\Tractatus compositionis augmentatus", де є 3 категорії музики: "серйозний стиль\stilus gravis", класична поліфонія Палестрини; "загальний пишний стиль\stilus communis luxurians" – Монтеверді; "пишний театральний стиль\stilus theatralis luxurians" або драматичний речитатив-стиль, що був джерелом терміна "passus duriusculus\ \важкі страждання".

Велику спадщину для клавіра залишив знаний мюнхенський музикант, композитор, педагог **Йоганн Каспар Керль**/Johann Caspar von Kerll (1628-1693), що мав славу видатного органіста. Він працював у Відні, Мюнхені та Брюсселі, багато подорожував. Його учні: Агостіно Стеффані, Франц Ксавер Муршхаузер і, можливо, Йоганн Пахельбель. Вплив Керля знайдено у Генделя та Й.С.Баха: Бах провів Sanctus D dur (BWV 241) від Sanctus Missa Керля, Гендель запозичав теми від канцон Керля (тема канцони №6 є у "Нехай всі ангели Бога" з "Месії").

Йоганн Каспар народився в Адорфі\Adorf, де його батько служив у церкві Michaeliskirche, грав на органі, що побудував Я.Шедліх\Jacob Schädlich. Перші уроки отримав у батька, ще дитиною виявивши виняткові музичні здібності, на початку 1640х поїхав до Відня, де навчався у Дж.Валентіні\Giovanni Valentini, видатного віртуоза органа і клавесина, композитора та поета, придворного капельмейстера. 1647-8 Керль працює органістом у Відні, коли губернатор Іспанських Нідерландів Вільгельм Леопольд Австрійський найняв його камерним музикантом у Брюссель, і Керль поєднує цю роботу з подорожами. Ерцгерцог послав його 1648 в Рим навчатися у Дж.Каріссімі\Giacomo Carissimi. В Римі Керль зустрівся з Фробергером, можливо, вчився і у нього. Повернувшись до Брюсселя 1649 він поїхав у Дрезден на весілля Філіпа IV, відвідав Відень 1651-2; а 1656 прийняв тимчасовий пост віце-капельмейстера в Мюнхені при дворі курфюрста Фердинанда і виграв там посаду придворного капельмейстера у Дж.Дж.Порро/Giovanni Giacomo Porro, відомого італійського органіста.

Слава Керля зростає, він отримує багато замовлень: опера "Oronte" відкрила Мюнхенську оперу 1657; меси на коронації 1658 імператора Леопольда у Франкфурті. Керль часто виступав при дворі курфюрста, який підтримував його все життя. Від імператора 1664 Керль отримав дворянство. 1669 почалися публікації: збірка мотетів і духовних концертів "Delectus sacragum cantionum", збірка вокальної музики і "Missa defunctis". Свою посаду Керль віддав 1673 з незрозумілих причин, імовірно, через сварки з придворними італійськими співаками. Однак, він підтримував гарні стосунки з курфюрстом. У 1674 Керль переїхав до Відня, де імператор надав йому пенсію, а 1677 став одним з органістів при дворі. Він пережив турецьку навалу 1683, що відзначилося в месі. 1684-92 Керль їздив у Мюнхен, а 1692 склав усі повноваження у Відні, повернувся до Мюнхена, де помер.

Хоча Керль був відомим і впливовим композитором, багато з його робіт до нас не дійшли. Втрати особливо вражаючі у вокальній музиці: зникли всі 11 відомих опер і 24 ораторії\offertories. Керль працював у Брюсселі, Відні, Мюнхені, багато подорожував. Його репутація була високою, він знаний вчитель, серед учнів: співак, священник, дипломат А.Стеффані\Agostino Steffani (1654-1728); поліфоніст, теоретик,

педагог, Й.Й.Фукс\Johann Joseph Fux (1660-1741); органіст, теоретик Ф.К.Муршхаузер\Franz Xaver Murschhauser (1663-1738); можливо видатний органіст, Йоганн Пахельбель\Johann Pachelbel (1653-1706).

Усі твори показують майстерність Керля у володінні італійським стилем та надзвичайно розвинену техніку контрапункту. У церковних творах є явний вплив Г.Шютца, у клавірних – Дж.Фрескобальді. Вплив Керля на пізніших музикантів не викликає сумніву: Пахельбель вивчав стиль Керля в органних чаконах. Найважливіші музиканти Бароко Бах і Гендель, вивчали його роботи. Керль високо оцінений сучасниками: багато опубліковано за життя: меси, мотети і духовні концерти \Delectus sacrarum cantionum, під назвою "Грецька хрестоматія" 1669 і "Modulatio organica super Magnificat" 1686 – органна літургійна музика.

Клавірна музика, що дійшла, написана у південно-німецькому стилі: поєднання суворого німецького контрапункту з італійською технікою письма; найважливіші впливи йшли від Фрескобальді через Фробергера. Більшість клавірних робіт Керля можна виконувати на органі і на клавесині, виняток становлять 4 танці, складені лише для клавесина, і 2 органні токати. Каталог перераховує 22 твори, 18 з яких написані після 1676. Найранша відома п'єса Ricercata A dur in Cylindrum phonotacticum transferanda (друк 1650 Рим).

8 токат Керля відповідають 8 режимам церкви, побудовані на чергуванні вільних і контрапунктичних розділів. 4 сюїти танців – під впливом сюїт Фробергера, 2 варіаційні. Canzonas мають розділи fugal і каденційні типу passage-work; найвідоміша п'єса Passacaglia. Два популярних клавірних твори Керля є програмними: "Battaglia" C dur на 200 тактів, звукозображальна з повторами фанфар; "Каприччо Зозуля \ Capriccio sopra il Cusu" на імітації поклику зозулі, що чується 200 разів. П'єси створені за моделями Фрескобальді, "Зозуля більш конструктивна за комплексом гармоній. Ідею повторювати теми Керль застосовує у "Магніфікати Tertii Toni", тема фути повторюється 16 разів у Es (!).

Керль написав багато творів у Мюнхені: 11 опер, канцони для 2х скрипок, віоли да гамба і continuo, 3 сонати. Вокальні твори написані у техніці concertato, голос-соло а capella є винятком у церковних співах і концертах в стилі Шютца. Ці роботи увійшли до грецької хрестоматії "Delectus sacrarum cantionum". Керль ввів у церковну музику оперні методи драми. У месях і реквіємах часта поліхоральність акцентує драматичні контрасти, встановлюючи у Німеччині стиль concertato.

Органіст **Густав Дюбен**\Gustaf Düben (1628-1690) прожив життя в Стокгольмі. Він був сином німця Андреаса Дюбена (1590-1663), органіста Томаскірхе\Thomaskirche Лейпцига. 1663 Густав став наступником батька, Hofkapellmeister'a, директора Королівського придворного оркестру та органіста німецької церкви СвГертруди\StGertrud Church Stockholm. Сини Дюбена Густав і Андерс наслідували батьку як придворні композитори, зрештою Hofkapellmeister'и.

Колекція рукописів Дюбена включає близько 2300 творів німецької музики. Колекція отримала ім'я сім'ї Дюбен\Düben, Hofkapellmeister'ів 1640-1726 при Королівському дворі Швеції: Андерс Дюбен 1640-62, його син Густав 1660-90 і його сини Густав 1690-98 і Андерс 1698-1726. Густав Дюбен-старший (1628-90) – складальник

колекції, яка містить вокальні та інструментальні п'єси, більше 300 авторів з Німеччини, Італії, Франції, Польщі, Англії, країн Балтії, Швеції, велику кількість анонімних творів. Колекція Дюбена передана в дар бібліотеці Університету Уппсали 1732 Андерсом фон Дюбеном.

Органіст, педагог, теоретик **Йоганн Тайле** \Johann Friedrich Ludwig Theile (1646-1724), якого називали "батьком контрапункту", народився у Наумбургу \Naumburg. Його вчитель – великий Г.Шютц, вважається, що Тайле був з його останніх і найобдарованіших учнів. Перші уроки музики Тайле отримав у Й.Шефлера \Johann Scheffler, кантора з Магдебургу. З 1666 Тайле вивчав право в університеті Лейпціга, де став членом Collegium Musicum, що дало йому досвід та контакти в музиці. Він їздив у Вайсенфельс 1666-72, щоб вивчати композицію у Шютца, заробляв на життя уроками музики, співом і грою на віолі да гамба в оркестрі. Переїхавши у Любек, Тайле подружився з Райнкенем \Johann Adam Reincken і Букстехуде \Dieterich Buxtehude, 1673 тут поставлені його Matthaupassion \ Страсті за Матфієм. Згодом працює у Штеттіні вчителем музики; 1673-75 на посаді придворного капельмейстера герцога Альбрехта Шлезвіг Гольштейна у Готторпі \Gottorfer, але втік звідти до Гамбурга під час данського нашествия. У Гамбургу Тайле отримав 1678 замовлення для відкриття оперного театру \Goosemarket Opera Hamburg на Singspiel'i "Адам і Ева", "Orontes". Тайле є співзасновником Гамбурзької опери Ганземаркт \Gänsemarkt разом з Райнкенем і Букстехуде. Життя Тайле було дуже нестабільним, він не утримувався на одному місці більше 5 років. За кілька років Тайле став капельмейстером у Вольфенбюттелі, де паралельно навчається у Й.Розенмюллера, який повернувся з Італії. 1685-91 Тайле замінив Розенмюллера на посту капельмейстера при дворі. Також працював капельмейстером опери Наумбургу; брав участь як вчитель музики при дворі в Берліні; у Любеку і Штеттіні працював органістом, 1691-4 служив у Мерзебургу. Викладав протягом усієї кар'єри. У 1694 Тайле повернувся на пост музичного радника герцога Саксонії Вільгельма Моріца Цайтца \Zeitz у рідному Наумбургу, куди 1718 переїхав, щоб жити з сином Фрідріхом Бенедиктом. Останні роки життя прожив на пенсії у Наумбургу.

Тайле – визначний діяч розвитку північнонімецької музичної культури, мав чудову репутацію практика і теоретика музичної педагогіки. Славу забезпечили учні: клавіристи Йоганн Маттезон і Дітріх Букстехуде в Любеку, скрипаль К.Г.Ашенбреннер \Christian Heinrich Aschenbrenner у Штеттіні. Практичну педагогіку Тайле несли його учні: він навчав Маттезона, його найважливішим учнем був Букстехуде, незважаючи, що той був на 9 років старший і помер на 10 років раніше. Тайле уславлений видатний органіст, що забезпечило власне клавірне виконавство і діяльність учнів Й.Маттезона і Д.Букстехуде. Тайле зробив кар'єру музичного теоретика рядом робіт з теорії музики, зокрема про контрапункт, і саме таким чином здобув титул "батька контрапунктистів \Vater von Kontrapunktisten".

І публікація Тайле "Світські арії \Weltliche Arien" 1667: 24 світські пісні, дуети, квартет, інструментальні фантазії. Духовні твори 34

існують, "Побожна церковна музика\Andachtige Kirchen Music", остання колекція, 1674 знамениті "Matthauspassion".

Він також написав 6 трактатів з контрапункту, найвизначніший "Книга музичного мистецтва\Musikalisches Kunst-Buch", що, мабуть, вплинув на "Die Kunst der Fuge" Баха. У Тайле є приклади вокальних повномасштабних фуг на дві теми, де він використовував прості прогресії, часті модуляції та зміни у повторах. Кульмінації мотетів відображені у партитурах динамікою та контрастами фактури.

Творчість Тайле охоплює опери, Singspiels (опера з розмовними діалогами в народному стилі), меси, обробки Псалмів, passion-ораторії, сонати, арії, canzonettas, церковні піснеспіви. Комічна опера Тайле "Адам і Єва" 2.I.1678 відкрила перший Громадський оперний театр Німеччини Goose-market\Гусак-ринку Гамбургу, I цивільний театр опери країни зовсім нового типу, бюргерський за духом, організаціями спектаклів, формами відвідування.

Тайле – автор 3х опер, світських інструментальних і вокальних п'ес, теоретичних трактатів контрапунктів: 6 трактатів з теорії і практики[Musikalisches Kunstbuch, Contrapuncts-Praecepta, Unterricht von einigen gedoppelten Contra-puncten, Von der dreifachen Contrapuncten (рукопис)]. Він мав видатну кар'єру як викладач, практик і теоретик музичної педагогіки. "Musikalisches Kunst-Buch" містить зразки методики, що надали Баху ідею "Die Kunst der Fuge\Мистецтва фуги".

Збережені твори Тайле: німецька Passion, 20 мес в стилі Палестрини, "Opus secundum, novae sonatae rarissimae artis et suavitatis" (2-5голосні п'єси для інструментів з фугами у подвійному контрапункті); "Нововиявлена музична композиція на 4 і 5голоси для повного хору\Noviter inventum opus musicalis compositionis 4 et 5 vocum pro pleno choro"; "Різдвяна ораторія" виконана 1681 у Гамбургу. Опубліковано: 2 зингшпілі, 2 збірки інструментальних п'ес: сонати, прелюдії, арії, куранти, сарабанди та ін.; 4-11голосні меси, кантати, Магніфікат, псалми. В рукописах лишилися 5 теоретичних трактатів.

Клавирна майстерність проявлялася в мистецтві нідерландських музикантів, що жили у північній Німеччині, славетний **Дітріх Букстехуде**\Dieterich Buxtehude (1637?-1707), німецько-данський органіст-клавесиніст з найвідоміших музикантів Бароко. Його органні твори складають суттєву частину традиційного органного репертуару і досі виконуються в концертах і церковних службах. Творчість Букстехуде мала величезний вплив на подальшу європейську музику. Сучасні дослідники вважають найвеличнішою постаттю в німецькому музичному мистецтві добахівської епохи саме його.

Букстехуде народився у Гельсінгборгу\Helsingborg (тоді Данія). Некролог стверджує, що Букстехуде "визнавав Данію рідною країною, звідки він приїхав до нашого краю; де прожив близько 70 років". Його батько Йенсен – органіст церкви СвОлафа\StOlaf's у Гельсінгорі. Дітріх працював органістом спочатку в Гельсінгборгу (1657-8), а потім у Гельсінгорі (1660-8). Церква СвМарії Гельсінгору – єдина церква Букстехуде, яка досі зберегла орган у первісному вигляді. Дітріх зазнав впливу голландської органної школи, передусім, Я.П.Свелінка, стиль якого синтезує італійські і фламандські традиції, а також Дж.Царліно

і Дж.Фрескобальді. Але переважав німецький вплив безпосередньо через батька Йенсена (першого вчителя), через Й.Тайле, учня Г.Шютца, через Ф.Тундера, попередника Букстехуде в Любеку, де Дітріх працює з 1668 органістом у церкві СвМарії. Marienkirche Любека мала 2 органи: великий для свят і великих служб та маленький для щоденних служб і похорон. Букстехуде домогся успіху у Франца Тундера і пішов за ним, одружившись 1668 з його дочкою Анною Маргарет (тодішня практика). Після виходу на пенсію 1673 його батько переїхав до сина і за рік помер, Дітріх склав похоронну музику. Окрім обов'язків органіста, Букстехуде виконував функції скарбника Marienkirche.

Посада і соціальний стан органіста "вільного імперського міста" Любека надавали великої свободи дій, сприяли розвитку кар'єри; автономія органіста є зразком майстрів Бароко – Й.Маттезона, Г.Ф. Телеманна, Г.Ф.Генделя, Й.С.Баха. З 1673 Букстехуде реорганізував серію вечірніх музичних вистав, ініційованих Тундером на час різдвяних Адвентів, відомих "Абендмузік" у Marienkirche in Lübeck, що прославили його. Відомі на всю Європу славетні концерти Abendmusik привертала увагу і залучали музикантів з усієї Німеччини; вони проводилися в цій церкві за традицією аж до 1810 (!). У 1705 Й.С.Бах йшов пішки більше 420 (!) км з Арнштадта, а Гендель 1703 їхав зі своїм другом на такий музичний вечір \Abendmusik, де Букстехуде грав та імпровізував на органі. Коли Букстехуде зустрівся з Генделем і Бахом, він був уже старим і збирався відійти від справ. Його вразила обдарованість юнаків, він запропонував їм свою посаду, поставивши умову: "хто прийме пропозицію, має одружитися з його донькою Анною Маргаритою" (ні Бах, ні Гендель на пропозицію не пристали).

Найзначніші твори Букстехуде написав для органу. На жаль, багато не дійшли до нас, загублені ноти, деякі шедеври Букстехуде існують у колекції Баха. За життя Букстехуде видав 2 томи сонат; збереглися кантати, що стали взірцем жанру для наступників.

Вижили понад 100 вокальних творів Букстехуде, але до початку ХХст. він розглядався насамперед як клавірний композитор. Його церковна музика, що зберіглася, уславлена за високі музичні якості, а не за прогресивність. Хоча він, ймовірно, писав органні табулатури, більшість примірників у стандартній нотації. Органні твори написані в різних жанрах: прелюдії, фуґи, токати, хоральні обробки. Стиль дуже віртуозний, оригінальний, відрізняється ясністю, сміливістю і багатою фантазією. Імпровізаційні розділи вільно модулюють і чергуються з стрункими строгими фуґами. Більшість написані в "фантастичному стилі \stylus phantasticus" раннього Бароко, якому властивий дух імпровізації, несподівані повороти, швидкі зміни ритмів, чергування суворих fugal-епізодів з фантазійними інтермедіями, контрастні зіставлення одноголосної фактури з канонічною поліфонією. Органний стиль Букстехуде справив величезне враження і мав великий вплив на творчість Й.С.Баха, передусім клавірну.

Твори Букстехуде ідентифіковані каталогом Георга Карштедта Buxtehude-Werke-Verzeichnis, ВухWV, нараховує 275 одиниць і 13 додатків.

Дітріх Букстехуде – видатний глава північнонімецької органної школи, найбільший музичний авторитет епохи, вважається



найзначнішим композитором періоду між Г.Шютцем і Й.С.Бахом. Майже 30 років він займав пост органіста в знаменитій церкві СМарії Любека, стати наступником якого вважали за честь багато великих музикантів Німеччини. Восени 1705 Й.С.Бах прийшов з Арнштадта (пішки) його слухати його і, забувши про службу і статутні обов'язки, залишився в Любеку на 3 місяці (!) вчитися. Йому присвячував твори Й.Пахельбель, його великий сучасник, глава органної школи Середньої Німеччини. Поруч Букстехуде заповідав поховати себе А.Райнкен. На уклін до Букстехуде 1703 приїжджали Гендель з Маттезоном. Вплив органіста Букстехуде відчували всі музиканти Німеччини XVIIIст.

Букстехуде прожив скромне життя, схоже на життя Баха, із щоденними обов'язками органіста і музичного керівника церковних концертів – Вечірня музика \Abendmusiken, які проводилися в Любеку за традицією у 2 останні тижні Трійці і в II-IV Адвенти Різдва. Для них він писав окрему музику, імпровізував на запропоновані теми.

За життя музиканта було опубліковано лише 7 тріо-сонат (ор.1 і ор.2). Твори, що залишилися в рукописах, побачили світ вже після його смерті. Мистецтво Букстехуде, натхненні віртуозні імпровізації на органі, композиції, повні полум'я і величі, скорботи і романтики, в яскравій художній формі відобразили ідеї і думки високого німецького Бароко. Великі органні фантазії у піднесеному, пафосному стилі зберегли складну суперечливу картину світу митців Бароко.

Невеличка органна прелюдія, яка зазвичай відкриває богослужіння, у Букстехуде розгортається в масштабну величну композицію, насичену контрастами: її 5 частин включають 3 імпровізації і 2 фути. Імпровізації відображають ілюзорно-хаотичний, непередбачувано-стихийний світ буття, а фути – філософське логічно усвідомлене осмислення його. Деякі фути органних фантазій за трагічною напругою і величчю звучання можна порівняти лише з кращими фугами Баха. Поєднання імпровізацій і фуг в єдину цілісність створює картину багатоетапних перемикань від одного рівня світосприйняття і усвідомлення до іншого, з їх динамічною спаяністю мислення, напруженою драматургією, чіткою лінією розвитку, що спрямована на код. Органні фантазії Букстехуде – унікальне художнє явище в історії музики. Важливу частину творчості складають органні обробки протестантських хоралів, традиційний жанр німецької музики для органу, що у Букстехуде і Пахельбеля досягає розквіту. Органні прелюдії, фантазії, партити, служили зразком для хоральних обробок Баха в методах розвитку фактури і в принципах авторської свободи. Вони надають музичний філософський "коментар" поетичного змісту, узагальненому в тексті хоралу.

Музична мова Букстехуде експресивна і динамічна. Діапазон звучання величезний, охоплює крайні реєстри органу, з перепадами між високими і низькими, а сміливі гармонічні фарби і патетично-ораторська інтонація не мали аналогій в музиці XVIIст.[-Ю.Евдокимова].

Центр творчості Букстехуде становлять 19 органних прелюдій \raeludia, що вважаються найважливішим внеском у музичне мистецтво Бароко XVIIст. Це секційні п'єси, де чергуються вільні імпровізації і строгий контрапункт. Зазвичай фути або фугальні п'єси;

всі активно використовують педаль і є ідіоматичними для органу. Ці прелюдії разом із творами Ніколауса Брунса \Nicolaus Bruhns (1665-97) є найвищою точкою еволюції органної прелюдії "фантастичного стилю \stylus phantasticus", і беззаперечно, вплинули на Баха, чії прелюдії, токати і фуги часто використовують саме такі методи.

Прелюдії різноманітні за стилем та структурою, класифікувати їх важко: жодні дві не схожі між собою. Фактура вільна або фугальна; гармонії суворі діатонічні з вторинними домінантами. Форма має розділ вступу, фугу та постлюдію, але схема часто розширюється: і ВухWV 137, і ВухWV 148 містять чакону разом із фугальними та токатними розділами, ВухWV 141 включає 2 фуги, контрапункти та хоральні частини; тема у повторах змінюється. Кілька п'єс меншого обсягу: ВухWV 144 коротка імпровізаційна прелюдія з подальшою фугою. Розділи можуть бути чітко окреслені або перетікати: один закінчується, а інший починається у тому ж рядку. Фактура завжди щонайменше Зголосна з епізодами на 4, 5 голосів. Вступи імпровізації, починаються з одного мотиву, який розробляється імітаційно, після вступ найчастіше пояснюється цим мотивом або його частиною, або короткою темою, яка передається далі від голосу до голосу. Фуги Букстехуде структурно – ряд експозицій, з нетематичним матеріалом; з певною різницею: у першій та останній фугах ВухWV 136 другий голос не визначає тему, що вводиться в експозиції; у ВухWV 153 друга експозиція використовує тему перевернуто etc; фуга тематично часто пов'язана з прелюдією, як у Фробергера чи Фрескобальді. Тосcata, pгаeambulium, etc. схожі на pгаeludia за технікою будови, але деякі з них не педальні. Добре відома ВухWV 146 у рідкісному ключі фа дієз мінор, вважається, що його Букстехуде написав спеціально для себе та свого органу, і власний спосіб настройки інструменту дозволив далеку тональність, яку дуже рідко використовували.

На вшанування пам'яті видатного музиканта Букстехуде 2004 у Німеччині (Любеку) було створено Міжнародне товариство його імені – International Dieterich Buxtehude Society (Internationale Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft).

...1637 в данському місті Гельсінгборгу (сучасна Швеція) в сім'ї Йоганнеса Букстехуде, органіста, що емігрував з Німеччини, народився син Дітрих, якому призначено стати однією з найяскравіших зірок на музичному небосхилі високого Бароко. За традицією Дітрих Букстехуде іменується німецьким органістом, хоча з його некрологу, сам він "вважав Данію своєю рідною країною". Мати Букстехуде, імовірно, була з Данії, і перші 30 років його життя пройшли там. Зростав він двомовним дитям. Цікаво, що місцем служби Букстехуде-органіста завжди була церква СвМарії: у Гельсінгборгу (до 1660), потім в місті Гамлета Ельсинорі на іншій стороні протоки Орезунда (1660-8), і, нарешті, в соборі Любека, великого портового міста на півночі Німеччини (1668-1707). Саме з Любеком пов'язаний творчий розквіт Букстехуде, і саме як музик-директор головної церкви міста він придбав величезну славу у Європі як органіст-імпровізатор. За 11 днів після прийняття любекського громадянства Букстехуде одружився з Анною Маргаретою Тундер,

дочкою знаменитого Ф.Тундера, свого попередника на посту органіста СМарії. Імовірно, цей брак – виконання обіцянки, даної Букстехуде міському магістрату, обов'язок брати в дружини удову чи дочку попередника був цеховим звичаєм, засобом соціального захисту. На схилі віку Букстехуде клопотав перед Магістратом, щоб майбутній наступник на посаді був зобов'язаний одружитися з його дочкою. Це клопотання задоволене, поставлена умова виконана: дочку Букстехуде Анне Маргрете взяв за дружину його учень, клавесиніст-органіст театру Гамбургу Й.К.Шіфердекер\Johann Christian Schieferdecker, призначений музик-директором собору СМарії\Lübecker Marienkirche.

Букстехуде мав багато учнів, серед них був знаний органіст Фридріх Готліб Клінгенберг\Friedrich Gottlieb Klingenberg (1660-1720).

Весілля самого Букстехуде (3.8.1668) пройшло з порушенням законів Вільного Ганзейського міста Любека. Справа в тому, що Букстехуде як музикант, нехай навіть за посадою музик-директор головної міської церкви і керівник музичного життя міста, належав до ІУ класу з 6 любекського суспільства. На весіллі громадянина ІУ класу мали право бути присутніми не більше 35 гостей, які могли пригощатися тістечками і тортами (але не вином!), а розважати їх мали не більш 3х музикантів з органом-позитивом. Однак, переступивши закон, на весілля з'явилося 70 гостей і всі міські музиканти, навіть сурмачі і літавристи, які мали озвучувати лише громадян І класу, бургомістрів, членів ради і управи. Та й гості куштували не лише торти.

Працюючи в Любеку, Букстехуде відродив традицію проведення Музичних вечорів\Abendmusiken, великих музичних вистав за церковними святами, для яких писав музику. Abendmusik стали славнозвісною пам'яткою Любека, і заїжджі гості, дипломати, купці вважали неодмінним обов'язком відвідати вистави і піднести дарунки їх уславленому організатору. Букстехуде у церкві виконував обов'язки музик-директора і веркмайстера (рахівника). Прибутково-видаткові книги церкви, заповнені гарним рівним почерком органіста, дбайливо зберігаються як міські реліквії; в них є не лише рахунки, але Подячна поема Букстехуде на здобуття премії у 25 талерів від Отців міста.

У 1703 Букстехуде в Любеку відвідали, мандруючи Європою, юний Гендель та його друг Маттезон, майбутній видатний теоретик. 1705 до Любеку (по легенді, пройшовши величезну дорогу пішки з Арнштадта) прибув двадцятирічний Й.С.Бах "з тим, щоб там дізнатися дещо з приводу свого мистецтва". Не підлягає сумніву, що Бах вчився у Букстехуде "своєму мистецтву", крім того, Букстехуде напевно залучив його до Abendmusiken з приводу кончини імператора і коронації нового, оскільки не вистачало виконавців для урочистої музики, зважаючи на екстраординарність подій, і Букстехуде довелося залучати всі наявні сили. Бах, тоді органіст в арнштадській Новій церкві, був зобов'язаний виклопотати в начальства дозвіл на подорож, що він отримав з умовою повернення не пізніше, ніж через 4 тижні. Проте Бах, проігнорувавши наказ і пробув у Любеку майже 4 місяці, за що після повернення "був викликаний на допит" до консисторії свого міста. Окрім осуду за перевищення дозволеного терміну відсутності Баху зауважили, що він "робив у своїх хоралах багато дивних варіацій,

домішуючи до оних чужі звуки, що бентежать общину". Манера бентежного "домішування чужорідних тонів" була, інспірована ним у Букстехуде, доволі екстравагантною для консервативного Арнштадта.

Сучасний піаніст Р.Мозер\Richard Moser (1920-2004), біограф Букстехуде, зауважив, що якби через високу дитячу смертність тоді Бах і Гендель раптом померли в дитинстві, то саме твори Букстехуде залишилися б найвищим досягненням органної музики для подальших епох. Доречно згадати про одну порочну традицію порівняння музики Букстехуде і Й.С.Баха, що історично йде ще від авторів перших праць про Баха XIX-XXст. Ф.Шпітти\Julius August Philipp Spitta і А. Швейцера\Albert Schweitzer. В межах цієї традиції Букстехуде та музиканти добахівської ери розглядаються як однакові, без власного обличчя, попередники, які створювали, ще "недороблену" музику, а Бах виступає "остаточним завершувачем", що ввібрав ці витоки. Погляд дуже живучий (і сьогодні існує серед певного кола поціновувачів), та сучасне бахознавство остаточно вже відмовилося від нього.

Також Р.Мозер, висвітлюючи лише один з аспектів можливого порівняння творчості двох великих музикантів, відзначає, у певному перебільшенні і без потрібних обмовок, Букстехуде як творця-винахідника, а Й.С.Баха як творця-компільатора. Невід'ємна ознака музики Букстехуде – інновації, постійний винахід незвичайного, химерного, нового, сміливі експерименти з музичною мовою під потужним імпровізаційним керівництвом. Бахівські ж композиції вражають своєю абсолютною завершеністю ідеї, часто нагадує чужі немов "недороблені" винаходи. Бах перед процесом створення музики потребував стимулювання творчої уяви виконанням (грою на клавирі) чужої музики, володів геніальною здатністю приймати придумані кимось винаходи-ідеї так, щоб відточити їх до повної досконалості і абсолютної довершеності (багато ілюстрацій цього є в п'єсах Баха). І твори Букстехуде – не лише одне з головних джерел живлення бахівської творчості, а ще одна сяюча вершина органного мистецтва, розташована не вище, а й не нижче (!). Сьогодні музика Букстехуде все частіше і частіше звучить у концертних залах і записах !

Наступне (з німецького джерела XVIIIст.) припустиме порівняння творчості "Зх великих Б", "три великих В": Bach, Buxtehude, Bachelbel [Бах, Букстехуде, Пахельбель, чие прізвище часто писалося Bachelbel]. У часи Бароко великого значення надавалося числовому символізму в мистецтві, і, перш за все, в музиці. Цифрові співвідношення, пов'язані з музичною будовою або її нотним зображенням, виявляли числа, наділені містичним значенням: священні піфагорові цифри, пов'язані з сакральними фразами або словами числа (за сумою порядкових номерів в алфавіті). Одне з головних "формуотворюючих" чисел Й.С. Баха це 6, перше досконале число ( $6 = 1+2+3 = 1 \times 2 \times 3$ ). Багато творів Баха складаються з 6 частин-блоків: 6 Бранденбурзьких концертів, клавирні цикли по 6 англійських сюїт, 6 французьких сюїт, 6 партит для клавіра, 6 сонат для органу, нарешті, знана Різдвяна Ораторія, що складається з 6 кантат. У Букстехуде аналогічну роль грає число 7 – священне просте число, число відомих тоді планет і пов'язаних з ними "природних елементів", довжина "небесного гептахорда". Букстехуде

написав 3 цикли по 7 клавірних сонат, інструментальний цикл з 7 п'єс (не дійшов), цикл з 7 сонат: "Про суть природи і планет"; багато його творів мають по 7 частин. Він часто використовував 7 нотні теми для *ostinato* у вокальних і інструментальних чаконах; знамениту органну пасакалію з 7 нотним *ostinato* складають кілька груп по 7 варіацій. Розвиток таких порівнянь приводить до цікавих наслідків.

Спадщину Диттріха Букстехуде складають клавірні прелюдії, фуґи, хоральні обробки, де імпровізаційні епізоди чергуються з фуґами і речитативами, що надає його творам певну свободу форми. Пасакалії і чакони пройняті тонкою лірикою, що поєднана з драматизмом контрастів. Дуже динамічні його токати. Обробки хоральних мелодій тяжіють до жанру хоральної фантазії, особливо, коли використані великі масштаби. Серед композицій, що збереглися: бл.120 кантат, бл.90 органних творів (50 хоральних обробок), 19 клавесинних сюїт, 21 соната для інструментальних ансамблів та інші п'єси.

Дослідження життя і творчості Букстехуде містить велику бібліографію, для серйозного вченого і для звичайного читача. Перероблене видання книги було опубліковано в травні 2007 під тією ж назвою Університетом Рочестера (див. на сайті [Boydell.co.uk](http://Boydell.co.uk)). Нове видання включає компакт-диск з творами Букстехуде.

Видатний органіст **Ян (Йоганн) Адам Райнкен** \Johann Adam Reincken або Reinike (1643-1722), один з найвідоміших музикантів Бароко, працював у Любеку і Гамбургу. За походженням данець, Райнкен усе життя користувався високою репутацією і мав великий вплив на музикантів, перш за все на Й.С.Баха. Ян Адам народився і був хрещений як "Jan Reinse" в Девентері \Deventer (Нідерланди), походив з бідної сім'ї, отримав стипендію від магістрату і здобув освіту у рідному Девентері. Музики навчався 1650-4 у органіста Grote kerk (Lebuinuskerk) Лукаса Ленніка \Lucas van Lennick. 1654 Райнкен їде в Гамбург вчитися у Г.Шейдемана, органіста Katharinenkirche, учня Свелінка. 1657 він повернувся в Девентер органістом у Bergkerk, за рік знов їде у Гамбург асистентом Шейдемана і після його смерті (1663) успадкував посаду titularis-органіста Katharinenkirche, не змінюючи її все життя. 1665 одружився з дочкою Шейдемана. Його соціальний і культурний статус було високим, хороша зарплатня, нагляд будови великого органу Katharinenkirche. Багато цитат у Й.С.Баха і Й. Маттезона вказують, що Райнкен – великий віртуоз та експерт органу, особливо вражала його неперевершена педальна техніка.

Старости храму Katharinenkirche 1705 намагались призначити на посаду titularis-органіста церкви Й.Маттезона, але Райнкен втримав свій пост у СКатарін до смерті. На відміну від більшості колег Райнкен жив забезпеченою людиною і помер багатим. Він був знайомий і дружив з Букстехуде: на полотні Й.Форгута \Johann Forhut 1674 ці музиканти зображені разом: за клавесином Райнкен, поруч на віолі грає Йоганн Тайле, Букстехуде на гамбі. Вважається, що Райнкен мав значний вплив на юного Й.С.Баха. Відомий апокрифічний анекдот, що описує зустріч Баха і Райнкена: після прослухування, де молодий Бах імпровізував великі фантазії на тему лютеранського хорала "На ріках вавилонських \An den Wasserflussen Babylon", віддаючи данину

Райнкену з меси його хоралу; і Райнкен зауважив: "Я думав, що це мистецтво вже померло, але зараз бачу, що воно ще живе в Вас" [Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Band 3, Leipzig 1972, S. 84.6]

Сучасний музиколог Крістоф Вольф\Christoph Wolff (нар.1940) докладно додає про візит Баха в Гамбург 1722, що він виконав органну фугу на тему популярного голландського мотиву "Я вітаю...\Ik ben gegroet van..." як повагу до походження Райнкена. Бах, глибоко вражений п'єсами Рейнкена "Hortus musicus\Музичний сад", використав їх як теми для своїх творів. У Ваймарі 2006 виявлено автограф Баха: копія "An Wasserflüssen Babylon" Райнкена, яку Бах зробив 1700 для свого тодішнього вчителя Г.Бьома\Georg Böhm.

За життя Райнкен був проголошений одним з кращих органістів Німеччини. Композиції його, в яких поєднані елементи італійської та англо-голландської музики з німецьким світовідчуттям, звучать серйозно і вдумливо. Він належав до школи Фробергера: в клавірних п'єсах віддав данину розробці варіацій, але не зміг піднятися над музикою цього великого органіста, Фробергер не лише віртуоз і майстер форми, але й, мабуть, більш глибокий чуттєвий митець.

Райнкен, як один із засновників оперного театру Гамбургу 1678, входить у число його керівників, але сам ніколи не писав опер; працював майже завжди в галузі інструментальної музики. Зберіглося більше 20 його клавірних творів: 8 сюїт і 3 набори варіацій для клавесина, 4 токати, 2 органні хоральні фантазії, 6 сонат для струнних і continuo "Hortus Musicus" (Гамбург, 1688).

Певний вплив на німецьких клавірних композиторів-виконавців мав **Генріх Ігнац Франц Бібер**\Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704), австрійський скрипаль, родом з Богемії. Написав 16 містерій-сонат для скрипки і basso-continuo (орган) і назвав збірку "Захист сакрального\Fidi-cinium Sacro Profanum", хотів заголовком зазначити злиття стилів камерного і церковного. 1670 він член придворної капели Зальцбургу, її капельмейстер з 1684. Бібер залишався у Зальцбургу все життя, тут розквітла його кар'єра: почав публікувати твори 1676, виступав перед імператором, був нагороджений ним, став віце-капельмейстером і Капельмейстером. Бібер отримав титул Biber von Bibern і зведений у дворянство 1690. Нарешті, новий архієпископ Зальцбургу граф Тун\Johann Ernst Thun призначив Бібера лордом-стюардом, найвищий соціальний ранг, якого він міг досягти (!).

Здобутки Бібера включали розвиток скрипкової техніки, він міг досягти VI і VII позиції, його методи лівої руки набагато розвиненіші, ніж у тодішніх італійських скрипалів. Він також досяг успіху в контрапункті, часто писав повністю поліфонічну фактуру. Бібер феноменально володів технікою гри, про що свідчать його 8 сонат для скрипки і цифрованого баса (1681), у вступних, варіаційних і масштабних фіналах яких є багато віртуозних пасажів, подвійних нот, акордів. Такою ж є збірка з його 12 сонат і одна з найраніших відомих п'єс для скрипки solo, монументальна Пасакалія з Mystery Sonatas. За життя Бібера його музика була дуже відома, поширена Європою. У кінці XVIII історик музики Ч.Барні визнав його кращим композитором скрипки

XVIIIст. У XX-XXIст. музика Бібера, особливо сонати "Mystery", користуються популярністю, сьогодні їх широко грають і записують.

Сонати присвячені М.Г.Кюенбургу\Max Gandolph von Kuenburg принц-архієпископу Зальцбурга\Prince-Archbishop Salzburg, до кого Бібер звертається в передмові: "Я присвятив всі 15 сонат на честь Святої Тайни, яку ви оберігаєте так пильно". 15 сонат є його найбільш популярними сьогодні, і це одна з причин відродження інтересу до музики Бібера взагалі, не дивлячись, що вони не були опубліковані за життя композитора. Усю колекцію відмічали багато скрипалів: John Holloway, Andrew Manze та ін. XV Соната є найвідомішою через одну з своїх тем, яка відповідає майже точно темі Caprice №24 a moll Паганіні, і цілком можливо, що Паганіні надихнувся Бібером, як Ф.Ліст, Й.Брамс і С.Рахманінов пізніше надихнулися Паганіні.

Композитор-органіст **Крістіан Гайст**\Christian Geist (1650-1711), що жив і працював у Скандинавії, народився в Гюстрові\Güstrow, де його батько Іоахим Гайст був кантором в школі собору. 1665-9 Крістіан – хлопчик придворного оркестру герцога Густав Адольфа Мекленбург-Гюстрова під орудою Данієліса\Daniel Danielis. З 1669 Гайст грав у придворному ансамблі Копенгагену і переїхав до оркестру шведського двору 1670, яким керував органіст-композитор Дюбен\Gustaf Düben, що мав знамениту колекцію музики (джерело творів Букстехуде). У 1674 Гайст – хормейстер церкви СвІоанна Гамбургу. Згодом стає органістом німецької церкви Гетеборгу (Швеції), а у 1684 органіст Helligaands-kirke Копенгагена, і цю посаду обіймав до смерті.

Після роботи в придворному оркестрі герцога Г.А.Мекленбурга Гайст у 1670 їде до Копенгагена працювати в оркестрі даньської придворної Капели. Але вже в червні 1670 пішов у відставку і поїхав до Швеції у придворну капелу Густава Дюбена, де залишався до 1679 і написав багато церковних кантат, що тепер є частиною Düben-колекції рукописів бібліотеки університету Упсали\Uppsala universitet; тут містяться майже всі збережені твори. Згодом Гайст повернувся у Данію на брак з удовою попереднього органіста Й.М.Радека\Johann Martin Radeck, посаду якого він отримав у церквах Копенгагена. 1686 Гайст служить органістом церкви СвТрійці\Trinitatis Kirke і СвДуху\Helligaandskirke; за кілька років відмовився від посад, залишившись у Копенгагені до смерті. З 1689 Гайст органіст Holmens Kirke, наступник знаного Й.Лоренца\Johann Lorentz. Але 1711 він, його третя дружина і діти померли від бубонної чуми в Копенгагені.

Маттезон повідомляє, що Гайст був претендентом на пост Кантора всіх церков Гамбурга після смерті Т.Селле\Thomas Selle. Колегія Musicum Weckmann обрала К.Бернарда\Christoph Bernhard за його кантати, високо оцінив Гайста за "тонкий стиль італійського впливу".

Гайст є одним з найзначніших німецьких композиторів, які жили і активно працювали в Скандинавії XVIIIст., але збереглися лише 3 органні прелюдії і 2 світські кантати. Вокальні твори Гайста (60 збереглися) формою і стилем зв'язані з італійським узгодженим співом motetto: розділи чергуються, включають аріозо та арії для голосу-соло. Простий контрапункт, мелодизм і гармонія, виразні, переважно

італійські, німецьке екстравагантне застосування скрипки і віоли. Більшість п'єс – для гри при дворі, третина для церкви.

Музика Гайста схожа на Вінченцо Альбрічі, Каспара Фьорстера і Дітріха Букстехуде. 6 вокальних творів німецькою написані, коли Гайст працював органістом церкви Гьотеборгу, типово протестантські роботи: концерт з арією, обробки хоралів і церковних арій, органні п'єси, вли належать до традиції Північнонімецької органної школи.

Усі відомі факти життя і діяльності скрипаля **Йоганна Якоба Вальтера** \Johann Jakob Walther (1650-1717) йдуть від "Musikalischen Lexikon" Йоганн Готфріда Вальтера, кузена Й.С.Баха, з словника, який з'явився у 1732. Йоганн Якоб народився у Віттерді \Witterda біля Ерфурту; 1670-4 скрипаль оркестру Козімо Медічі у Флоренції, з 1674 концертмейстер при дворі у Дрездені. По смерті покровителя 1680 він став секретарем італійського посольства в Майнці і рукопокладений в канон; помер у Майнці. Як Бібер і Вестгоф, Вальтер – один з визначних скрипалів ХУІІст., мав віртуозну техніку, демонструє безліч прийомів, включаючи doublestops і подвійні арпеджіо, особливо в остінато-варіаціях. Разом з Бібером Вальтер найважливіший і найсміливіший скрипаль в Німеччині та Австрії, його віртуозні прийоми включали канони поліфонії, багаторазові doublestops, за використання високих позицій Фетіс назвав його "Паганіні свого століття".

Органіст Бароко **Йоганн Філіп Крігер** \Johann Philipp Krieger (1649-1725), старший брат Йоганна Крігера, народився в Нюрнбергу. З 1670 служив придворним органістом в Байройті і музик-директором у Вайсенфельсі і Галле. Відомо багато органних творів і кантат. Крігер народилися в сім'ї виробника килимів. За Й.Маттезона, Йоганн Філіп з 8 років вчився грати на клавирі у Й.Дрекслея \Johann Drechsel (учня Фробергера) і у Габрієля Шютца \Gabriel Schutz, що грав на струнних і духових. Обдарований Йоганн Філіп мав абсолютний слух і особливе чуття клавіатури: після року навчання у органіста П.Гайнлайна \Paul Hainlein складав привабливі п'єси і справляв враження на аудиторію. Йоганн Філіп 1663 поїхав з Нюрнберга у Копенгаген, де провів 4-5 років, навчаючись на органі у королівського органіста Й.Шредера \Johannes Schröder і теорії у К.Ферстера \Kaspar Förster. Йоганн Філіп залишався в Копенгагені, працюючи в соборі. Повернувшись до Німеччини, вони з братом вивчали композицію в Цайтці, поїхали у Байройт, де Йоганн Філіп служив у маркграфа Крістіана Ернста органістом при дворі, згодом капельмейстером, а брат Йоганн замінив його як органіста. Через війну проти Франції музикантів звільнили але Крігер отримав дозвіл на поїздку в Італію без втрати заробітку.

Він поїхав до Венеції для занять з композиції у Й.Розенмюллера \Johannes Rosenmüller і на клавирі у Дж.Б.Вольпе \Giovanni Battista Volpe, і органіста, згодом maestro di capella СМарко. В Римі Крігер вчився композиції у А.М.Аббатіні \Antonio Maria Abbatini та з клавирі і гармонії у віртуоза Б.Паскуїні \Bernardo Pasquini, вчителя Доменіко Скарлатті. 1675 Йоганн Філіп вирушив до Відня, музичної столиці Європи, де грав імператору Леопольду I, який, почувши Крігера, був вражений його грою і подарував дворянство йому і всім його братам і сестрам. Йоганн Філіп повернувся до Байройта, 1677 став придворним



органістом у Галле. 1680 герцогом Saxe-Weissenfels'у став Йоганн Адольф I, який переніс свій двір у Вайсенфельс. Крігер служив тут капельмейстером, і це була його остання посада: він займав її 45 років (!), аж до смерті. Цей музичний заклад незабаром стає одним із кращих у Німеччині. За 2 роки його брат Йоганн переїхав до Циттау і прийняв при дворі посаду, яку займатиме протягом 53 років (!) до своєї смерті.

Завдяки шлюбу з Розіною Еленою, дочкою Йоганна Ніколи з Галле, родича Г.Ф.Генделя, сім'я Йоганна Філіпа поріднилася з ним. Крігер помер 1725 в Уайт-Рок. Його музика сьогодні майже забута. На посту капельмейстера його змінив син, Йоганн\Johann Gotthilf, що працював у Вайсенфельсі до 1736.

Йоганн Філіп Крігер, плідний композитор, написав при дворі Вайсенфельсу багато церковних і світських творів: майже 2500 кантат, 18 опер, тріо-сонати та ін. Крім того, він виконував при дворі багато творів інших авторів і мав їх каталог (у своїх виступах). Він активно публікував власну музику: тріо-сонати, потім колекція для духових ітд. Багато втрачено: збереглися лише 76 кантат.

Композитор-органіст **Йоганн Крігер**\Johann Krieger (1651-1735) молодший брат Йоганна Філіпа, сім'я яких з ХУІст. жила в Нюрнбергу. Навчався Ганс в Латинській Sebaldus-schule, музики – у органіста StSebaldus Г.Швеммера \Heinrich Schwemmer (вчителя Й.Пахельбеля), у церкві брати співали в хорі. Ганс 1661-8 брав уроки клавесина у Г.К. Веккера\Georg Caspar Wecker, одного з перших вчителів Й. Пахельбеля. Початок кар'єри пов'язаний з успіхом старшого брата Йоганна Філіпа, якому він зобов'язаний посадою. У 1671 він їде у Цайц з братом вивчати композицію, а 1672 пішов за братом у Байройт, де той був органістом двору і потім став капельмейстером, а Йоганн 1677 перейшов на посаду органіста. Після цього Ганс, імовірно, працював при дворі в Цайці. 1680 він диригент в Айзенбергу. Потім Крігер переїхав в Циттау, де став музик-директором Chori Musici і органістом церкви Сіюанна\Johanniskirche, з 1682 займав цю посаду 53 (!) роки до самої смерті, посада у Циттау підходила йому: церква в центрі була найважливішою, декілька її органів забезпечували широкі можливості для експериментів. У Циттау не було опери, лише Singspiels, де постановки Крігера виконували учні гімназії. 1699 Крігер став органістом Собору ССПетра і Павла Циттау, де син Адольф Готтліб був наступником. За день до смерті (82 років) Йоганн зіграв в останнє.

Йоганн Крігер, один з найважливіших клавірних композиторів свого часу, високо оцінений сучасниками, писав багато церковної та світської музики, опублікував десятки творів, але більша частина їх втрачена, коли Циттау знищено пожежею 1757 під час 7річної війни.

Після отримання посади у Циттау Крігер опублікував у 1684 "Нова музична щедрість\Neue musicalische Ergetzlichkeit", велику збірку арій і пісень (на 1-4 голоси); 1697-8 Клавірні колекції "6 музичних партій \Sechs musicalische Partien" і "Граціозні вправи на фортепіано \Anmuthige Clavier-Übung". Клавірна музика ставить Крігера нарівні з найзначнішими композиторами епохи. Дві опубліковані збірки: Sechs musicalische Partien (1697), Anmuthige Clavier-Übung (1698) містять клавесинні сюїти, органні токати, ричеркари, фуґи та ін. Сучасники

хвалили контрапунктичну майстерність Крігера, про що свідчать фуґи і річеркари, що дійшли. За "Витончений клавір\Anmuthige Klavier" Крігера цінував Гендель, захоплюючись поліфоніями у подвійному контрапункті, привіз його музику до Лондону, поширив в Англії. Гендель віддав копію "Anmuthige Klavier-Ubung" другу Б.Гранвілю\Bernard Granville, який на сторінках англійської преси відзначив, що "[ця] друкована книга є твором одного із знаменитих органістів Німеччини; пан Гендель сам в молодості формувався в цьому ж плані, і казав, що Крігер – один з кращих органних композиторів свого часу".

За словами Маттезона\Mattheson, "Grundlage" якого залишається головним джерелом біографії Крігера, композитор був активний до самого кінця свого життя, ще під час виступу на службі 17.VII.1735, за день до смерті. Він пережив свого брата на 10 років: Йоганн Філіп помер в 1725, провівши 45 років життя у Вайсенфельсі, недалеко від місця, де вони працювали молодими. У Циттау церква Іоанна зруйнована 1757, і були втрачені всі Singspiels Крігера.

Найважливіша частина творчості Крігера, що збереглася, клавірні п'єси Anmuthige Klavier-Ubung, Ricercares і фуґи написані у складному подвійному контрапункті. Більшість річеркарів застосовують послідовне обернення тем, №7 навіть інвертує countersubject. Фуґи порівняно з Бахом мають структурні риси: обмеження однією темою, увага до характеру теми і тональної відповіді, епізоди-інтермедії. Фуґи №11-15 утворюють цикл: 4 фуґи на 4 різні теми. Майстерність Крігера у формі подвійної фуґи підкреслював Маттезон: "серед чудових старих майстрів, не знаю нікого, хто б перевершив капельмейстера Циттау Йоганна Крігера у подвійних фуґах" з Anmuthige Klavier-Ubung, що є важливою віхою в розвитку німецької клавірної школи. "Anmuthige" включає фантазії в стилі Пахельбеля, особливо Токата in C з віртуозним використанням педалі і розробленим розділом імітацій. Клавірну музику Крігера відзначав учений ХХст. Віллі Апель\Willi Apel: "цілком розвиненою токато до Баха може бути тільки в центральній Німеччині", хоча учень Пахельбеля, Й.Г.Буттштет\Johann Heinrich Buttstett, робив спроби злиття різних німецьких стилів у toccatas. Клавесинні танці з Sechs musicalische Partien менш важливі, а вокальні твори Крігера консервативні, хоча деякі кантати досить передові, коли нагадують його кращі клавірні фуґи.

До німецької школи належить творчість **Агостіно Стеффані** \Agostino Steffani (1653-1728), органіста, теоретика, дипломата, автора трактату "Достеменні знання про музичні принципи\Quanta certezza habbia da suoi principii la musica" (Амстердам 1695), що 1700 переклав німецькою і коментував Андреас Веркмайстер; цей трактат переклав (з коментарями) і видав 1760 Й.А.Альбрехт в Мюльгаузені.

Стеффані народився у Кастельфранко Венето, в дитинстві співав у СМарко Венеції. Красою голосу 1667 він привернув увагу графа Таттенбаха\Georg Ignaz von Tattenbach, з яким приїхав до Мюнхена, де отримав освіту за кошти курфюрста Баварії. При дворі курфюрста він залишався 21 рік, отримав посаду придворного камерного музиканта, а потім органіста і музик-директора. Після навчання у Й.К. Керля, у якого Агостіно жив, 1673 поїхав навчатися до Ерколе

Бернабеї\Ercole Bernabei в Рим. Повернувшись до Мюнхена 1674 публікує роботу "Вечірній псалом\Psalmodia vespertina"; Стеффані призначено придворним органістом 1675, імовірно тоді ж висвячено на священника "Abbate з Lepsing'a". Церковний статус не завадив йому звернути увагу на сцену, він писав твори, що мали потужний вплив на драматичну музику. Його I опера "Marco Aurelio" написана 1681 для карнавалу в Мюнхені. Незважаючи на милість курфюрста, Стеффані 1688 прийняв пост капельмейстера у Ганновер при дворі герцога Ернста Брауншвейг-Люнебурга. Стеффані підтримує стосунки з дочкою курфюрста Софі Шарлоттою (згодом герцогиня Бранденбург і королева Пруссії), філософом Лейбніцом, абатом Ортензіо Мауро\Ortensio Mauro і колами літераторів-інтелектуалів. 1710 він допоміг Генделю, що починав кар'єру. Стеффані написав музику урочистостей для відкриття нового оперного театру в Ганновері 1689; опера "Enrico il Leone" мала величезний успіх. Для того ж театру складені багато опер.

В ці часи Стеффані відзначився не лише як музикант: Ернст Август у 1692 мав великі труднощі, і необхідно було, щоб посол відвідав німецькі держави з неабиякою дипломатією. Абат Стеффані поїхав 1696 в делікатну місію з титулом надзвичайного посла і виконав ці важкі завдання так вдало, що папа Інокентій XI на знак визнання привілеїв, які він забезпечив католикам Ганновера, висвятив його єпископом Spiga в іспанській Вест-Індії. Стеффані – Апостольський вікарій 1709-23 у Верхній і Нижній Саксонії. 1698 він вирушив послом у Брюссель, а по смерті Ернста Августа ступив на службу до курфюрста Пфальца Йоганна Вільгельма в Дюссельдорфі, де обіймав посади таємного радника і протонотарія Святого Престолу. На цих високих посадах Стеффані навряд чи міг писати музично-драматичні твори без порушень етикету. Але його геній був занадто настирливим, і 1709 він поставив 2 нові опери: "Enea" в Ганновері і "Tassilone" в Дюссельдорфі, геніально уникаючи труднощів, підписав їх ім'ям свого секретаря Г. Піви\Gregorio Piva. І надалі, коли становище не дозволяє йому виступати автором опер, його секретар Піва підписував їх. Всі композиції відповідають часу написання: опери Стеффані скоріше музичні драми, наближаються до концерту в костюмах і декораціях. 1695 він опублікував роботу "Про принципи музики\Sui Principi della Musica", в якій показано, як наука обґрунтовує характер музики.

Академія Старовинної Музики\Academy of Ancient Music 1724 в Лондоні обрала Стеффані своїм довічним почесним президентом, він у відповідь на комплімент послав асоціації чудовий Stabat Mater на 6 голосів з оркестром і 3 мадригали. Стеффані їздив у Рим останній раз 1727, і тоді ще раз зустрівся з Генделем у кардинала Оттобоні. Гендель завжди з вдячністю згадував доброту і підтримку Стеффані в Ганновері. Це був останній раз, коли вони зустрічалися. Стеффані незабаром повернувся у Ганновер і помер 12.II.1728 під час перемовин для складання дипломатичних угод у Франкфурті.

Стеффані стоїть трохи осторонь в освоєнні інструментальних форм. Його оперні увертюри дивовижне поєднують італійську привітність з французькою логічною лаконічністю. У вокальній музиці його ставлять нижче Алессандро Скарлатті: жоден його знаменитий

дуєт, незважаючи на їх чарівність, не може рівнятися з маестро А. Скарлатті. Проте, інструментальна музика Стеффані є важливим фактором в художньому розвитку Генделя. [--Ця стаття містить текст з публікації в суспільне надбання: Чісхольм, Х'ю, вид (1911). Енциклопедичного словника Брокгауза (XI видання). Cambridge University Press.]

Композитор-органіст і педагог **Вінсент Любек** \Vincent Lubeck (1654-1740) з родини музикантів, працював у Штаде і Гамбургу, де грав на інструментах А.Шнітгера. На початку XVIIIст. Любек – один з найвідоміших музикантів Німеччини, але не дивлячись на довге життя і високу репутацію, зберіглося дуже мало його творів, які, однак, дозволяють з певністю вважати його у числі найважливіших органістів епохи; Любек був дуже шанованим як педагог і як експерт з питань органобудування і налаштування інструментів.

Любек народився в Паддінгбюттелі \Padingbüttel поблизу Бремену в сім'ї органіста Вінсента Любека-Старшого. Батько працював в Глюкштадті, потім у Marienkirche Фленсбургу, помер 1654, і уроки музики Любек-молодший отримав від вітчима Каспара Феркельрата \Caspar Förckelrath, що змінив батька Любека на посту органіста Marienkirche. Вінсент міг також навчатися у А.Кнеллера \Andreas Kneller. Любек отримав місце органіста церкви ССКосми і Даміана в Штаде \StCosmae et Damiani in Stade до 1675. Вступ на посаду супроводжувався одруженням його з дочкою попереднього органіста, як це було прийнято. Орган в церкві був прекрасним інструментом роботи знаменитого Арпа Шнітгера \Arp Schnitger (1648-1719).

У Штаде Любек працював 27 років, його репутація неухильно зростала, 1702 отримав престижний пост органіста церкви СвНіколи \StNikolai Гамбургу, в якій прослужив до смерті. Тут теж стояв орган роботи Шнітгера, але кращий, тоді один з найбільших органів світу.

Слава Любека поширилася далеко за межі Гамбургу. Маттезон написав схвальний відгук про орган церкви СвНіколи 1721 і про самого органіста: "Як можна прославити того, хто вже прославлений? Мені досить лише назвати його ім'я: Вінсент Любек". Любек прожив довге життя і помер 86 років; йому асистував син, також Вінсент, що замінив батька як органіст StNikolai. Орган Любека і сама церква були знищені у "Великій пожежі" 1842, коли згоріла майже чверть міста.

Твори Любека відрізняються вкрай високою майстерністю і стилістичною різноманітністю. Жодна з прелюдій і фуг не повторює іншу: прелюдія і fuga d moll складає типовий триптих "токата-фуга-токата", E dur за схемою "токата-фуга1-фугато-фуга2-токата", g moll містить три фуги "токата-фуга1-фуга2-токата-фуга3". Багато фуг має облігатне протискладення. Цікаві імпровізаційні секції: зустрічаються складні педальні соло, а прелюдія g moll має двоголосся в педалі (дуже рідкісне !!). Органна фантазія на хорал "Ich ruf zu dir" один з найбільших творів жанру. Любек розділяє фантазію на 12 частин і покриває цілком I строфу хоралу; використані різні техніки: секції ехо, віртуозні частини, в яких руки грають одна над другою, секції ритмів танців etc. Варіації на хорал "Nun lasst uns Gott dem Herren" дуже цікаві, як і інша органна музика. Варіаційна техніка часто відходить від мелодії хоралу і зберігає лише гармонічний остов. З клавесинної

музики Любека збереглася колекція Clavier-Ubung, опублікована 1728, єдина за життя. Clavier-Ubung містить прелюдію і фугу, сюїту (4 танці) і чакону на хорал "Lobt Gott ihr Christen allzugleich". Чакона проста; прелюдія і фуга, клавирна сюїта, написані в цікавішій манері, далеко відходячи від стереотипів. Окрім цих творів зараз приписують Любеку ще: 2 чакони, прелюдія і декілька танців з Handschrift S.m.g.1691.

Окрім органних і клавесинних творів збереглися ще 5 кантат.

Представник скрипкової школи **Йоганн Пауль фон Вестгоф** \Johann Paul von Westhoff (1656-1705) займав одне з найвищих місць скрипалів свого часу і написав найраншу музику для скрипки соло; працював в Hofkapelle Дрездена (1674-97) і при дворі Ваймара (1699-1705), був активним викладачем сучасних мов. Збережена музика Вестгофа: 7 п'єс для скрипки і basso-continuo і 7 для скрипки-соло, опубліковані за життя; 6 партит для скрипки-соло, як п'єси Г.І.Ф. Бібера і Й.Я.Вальтера, мали вплив на подальші покоління і надихнули Й.С.Баха на знамениті скрипкові сонати і партити.

Вестгоф народився в столиці Саксонії Дрездені, здобув освіту у Г. Шютца, 1674 вступив у Hofkapelle Дрездена, де працював його батько, офіцер кавалерії Фрідріх фон Вестгоф, що грав на лютні і тромбоні. Hofkapelle мала сильну традицію. Вестгоф членом Hofkapelle 20 років мандрував Європою. Як прапорщик генерала графа фон Шульца він брав участь в облозі Буди 1680 проти повстанців. 1684 гастролював в Італії, Франції, Нижній Німеччині, Англії, Брабанті, Фландрії. У Парижі 2 сонати Вестгофа опубліковані Mercure Galant; у Відні імператор нагородив його за музичні досягнення золотим ланцюгом. Вестгоф з 1697 викладає сучасні мови в університеті Віттенберга (University Halle-Wittenberg), у Ваймарі при дворі музикант, камер-секретар, вчитель італійської і французької, помер і похований 17.IV.1705.

Репутація Вестгофа була надзвичайно високою. Сучасники його вважали поряд з Бібером і Вальтером одним з найкращих німецьких скрипалів епохи. Вже у 15 років був настільки відомим, що став вчити князів Саксонії Йоганн Георга і Фрідріх Августа. Його вплив поширювався, завдяки турне: Угорщина, Італія, Голландія, Франція, де 1682 грав перед Луї XIV, виступав при дворі імператора у Відні. Сонати Вестгофа впливали на знаного скрипаля Коломбі \Giuseppe Colombi.

Музичні характеристики показують, що твори Баха концепціями зобов'язані Вестгофу, його скрипка високорозвинена. П'єси для скрипки-соло музично чітко німецькі з щільною поліфонією і яскравими темами, а сонати-continuo з вираженим італійським впливом. Його стиль формувався під впливом Вальтера, з яким Вестгоф працював у Hofkapelle Дрездену. Кілька років з ним працював Й.С.Бах при дворі у Ваймарі, отже, мав знати роботи Вестгофа.

До південно-німецької школи належав видатний клавірист, педагог **Йоган Каспар Фердинанд Фішер** \Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746), автор світської та духовної музики, керівник оркестру, придворний капелмейстер в Шлакенверті і Бадені. Він писав сюїти з поетичними назвами оркестрову "Щоденник весни \Journal du printemps" і 8 клавирних, серед них "Букет квітів \Blumen Strauss" та "Музичний Парнас \Musikalischer Parnassus" (за кількістю

Муз 9 п'ес); партити, деякі за виразністю гідні Баха, що високо цинив автора "музичних букетів і гірлянд". В сюїтах Фішера (чергування мажоро-мінору як світло і тінь) відчувається вплив французький (Люлі) та німецький (Фробергер). Фішер-виконавець був органістом найзнаменитішим, слава його ґрунтується на органій збірці "Музичний інструмент благочестя\Apparatus Musico Organe sticus", 2х антологіях "Flerilogja", токати якії перевершують Фробергера і Пахельбеля віртуозними розкошами фактури: органіст прелюдував перед службою в церкві, грою налаштуваючи прихожан на спілкування з Богом. В репертуарі Фішера яскраві перекладення хоралів, де вільні перекати акордів і пасажів демонструють звучність органу та розмах віртуозної техніки органіста.

Фішер народився у Шенфельді\Schönfeld в Богемії на заході Чехії; подробиці життя уривчасті. Вчився біля Рудних гір у Шлакенверті \Schlackenwerth в Гімназії ченців-Piarist (Орден освіти бідних в ім'я Божої Матері); навчався грати на клавирі і скрипці, мав уроки композиції, архів монастиря містить його ранні роботи. Він отримав навчання різних музичних центрів, що дало можливість знайомитися з широким спектром музики, і на додачу до вдосконалення клавирних навичок Фішер грав у концертах оркестру. Він навчався вишуканого контрапункту і глибин поліфонії у видатних майстрів: у Дрездені у капельмейстера К.Бернгарда\Christoph Bernhard, учня великого Г. Шютца. 1686-9 Фішер – капельмейстер при дворі Саксонії у Люнебургу.

Найочевиднішим на творчість Фішера є вплив Ж.Б.Люлі. Невідомо, чи вчився Фішер в Парижі, але, безумовно, вивчав твори Люлі, стилістику якого поширював Г.Муффат, знайомий з техніками різних шкіл, високо освічений музикант, що брав участь у спектаклях Люлі в Парижі. Фішер мав доступ до бібліотеки двору Шлакенверту у Schloß Raudnitz, де були твори Люлі, що стали джерелом натхнення, перш ніж Фішер почав писати власні оркестрові сюїти. Він їздив до Праги у свиті працедавця, де також збагатив свої знання. 1690 відбулося весілля принцеси Сибіли Августи Франциски з маркграфом Бадена Людвігом Вільгельмом, який отримав прізвисько "турецький Луїс\Turkish Louis", коли дав відсіч турецьким арміям. Королівська сім'я переїхала в Раштатт, і Фішер призначений капельмейстером двору Бадена. Незважаючи на хаос війни, маркграф Людвіг розширив свій палац, куди переїхав 1705. За 2 роки він помер від травм, і маркграфиня взяла на себе кермо влади. Почалися скрутні часи, тривалі затримки зарплатні, Фішер публікував твори на свій ризик, але зміг прогодувати сім'ю з 6 дітей доходами з уроків, музичних заходів і творів "на випадок". За 8 років Фішер переїхав у Раштатт\Rastatt. Війна за іспанський спадок закінчилася миром 1714. Раштатт за регентства маркграфині став процвітаючим містом на французький лад, помітно поліпшилося і життя Фішера. Середовище і атмосфера життя при дворі, в якому Фішер працював, відображені в його композиціях.

8 оркестрових сюїт (1695) у французькому стилі "Весняна газета \Le Journal du Printemps" надруковані; 5 опер поставлені на святах; написані світські та духовні твори: Singspiele, меси, концерти, музичні дуети, обробки псалмів, т.і. Найважливішим у спадщині Фішера є

клавірні твори: органний цикл "Ariadne Musica" містить 20 прелюдій і фуг різних тональностей (1702), на 20 років раніше I ч. ДТК Й.С.Баха, який ставився з повагою до робіт Фішера, узявши з них деякі теми, і Гендель запозичував з нього. 1696 Фішер опублікував "Les Pièces de Clavessin", у II виданні (1698) з'явилась приваблива назва "Музичний квітковий букет\Musicalisches Blumen-Büschlein" для гри на тонких звучних клавикордах. У 1736, через 40 років після I колекції, вийшла збірка "Музичний Парнас\Musicalischer Parnassus", присвячена 9 Музам, богиням мистецтв (Парнас – гора муз в Елладі). Характерною рисою збірки є оригінальне поєднання танцювальних рухів, що Фішер бере за основу: послідовність Алеманда – Куранта – Сарабанда – Жига затвердилася як головна, у ХУІІІст. їх назвуть "клавірні партити".

Фішер – I німецький музикант, що використав французькі танці, модні у Люллі: балет, буре, гавот, менует, паспье\ballet, bourée, gavotte, menuet, passerie. Він не дотримує порядку, пропонуючи більше різноманітності: 4 "основні" танці є лише в 3х з 17 сюїт (!). Не дивлячись на скромні розміри – багато окремих номерів має лише 10-24 тактів – музика Фішера виблискує мелодичним і ритмічним багатством. Він писав, враховуючи технічні навички учнів. Особливо прекрасні Чакона з Blumen-Büschlein, Чакона з сюїти Euterpe і Пасакаля з сюїти Uranie. Фішер показав себе як видатний контрапунктист і клавірний віртуоз, що завжди може скоротити фігури імпровізацій, мистецтво, яке практикується у ті часи. Прикладом його таланту є арія і варіації е moll з Blumen-Büschlein. Привабливі поєднання вільної фактури вступів (Praeludium, Ouverture, Harpeggio, Toccata, Tastada) з "легкою ходою" виважених танцювальних номерів, які йдуть за ними.

Фішер володів винятковою повнотою музичного спектру клавірної фактури: арпеджії і віртуозний масштаб структуровані в італійському стилі (прелюдії VI і VIII), увертюри у французькому стилі (сюїта Calliope), контрапунктичні епізоди у німецьких традиціях. Тональний діапазон Blumen-Büschlein обрано так, щоб усі частини гралися на інструменті С/Е у 3 октави з короткими арпеджіями, цей тип клавіатури поширений у ХУІІІст. без хроматичних басів. Композиція має прозорий звук, "словесний і мовленевий", що дозволяє клавіристу грати десятима пальцями, які привабливо звучать, і де бас береться без труднощів. Для цього ключ, використаний у Е, на інших клавіатурах повернуто у С, тоді як ключі, використані для фа дієз\fis і соль дієз\gis, розділені на дві частини: передня – для необхідних басів D і Е, а назад грає фа дієз і соль дієз; рідкі до дієз і ре дієз, що застосовуються на клавикордах з кінця ХУІІІст. Фішер рекомендує у передмові інструмент цього типу: з тонким і відтінковим\nuanceable (!) звуком.

На жаль, немає списків про види клавірних інструментів у Шлакенверті і Раштатті. Є записи в реєстрах приходу САлександра Раштатту, де згадується "clavizimlarius", але немає інструментів того часу, які б збереглися. Окрім клавикордів 2 типи клавірів були тоді у використанні. Ударні клавесини (південної Німеччини) змодельовані з італійських, їх звук графічний, наголошений, багатий обертонами, завдяки легкій конструкції короткого розміру. У містах французького впливу переважали клавесини франко-фламандські: імпортовані з цих

країн, скопійовані місцевими майстрами, вони міцнішої структури, мають різні внутрішні пристрої для збагачення спектру обертонів, звучать більш протяжно, повно, начебто "співають".

Йоганн Каспар Фішер служив при дворі в Бадені майже 60 років, хоча в кінці вже потребував допомоги наступника Ф.І.Цвіфельгофера \Franz Ignaz Zwifelhofer (1694-1756). Сьогодні музика Фішера рідко виконується, але при вивченні помітна її своєрідність, стилістична різноманітність, складні ритми, багатство гармонії. Цитата Е.Л. Герберса \Ernst Ludwig Gerbers з "Нового історико-біографічного словника Виконавців \Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler" (1812/14) свідчить про пошану, якою користувався Фішер ХУІІІст.: "Він був одним з найсильніших виконавців-клавіристів свого часу, відомий тим, що дав назви оздобленням і правильний спосіб виконання в Німеччині інструментальних прикрас". Його знаменита клавірна "Музика Аріадна ново-органна \Ariadne musica neo-organoedum" (1702) дуже важлива для Баха: парні прелюдії і фуги 20 тональностей, ранні версії творів Баха наслідують Фішера (І ч. ДТК).

Йоганн Каспар Фердинанд Фішер розповсюджував стиль Lully в Німеччині. Більша частина творів Фішера написані у французькому Бароко, Фішер проклав шлях цього впливу на німецьку музику, в клавірних сюїтах оновив стандарт Фробергера: Алеманда – Куранта – Сарабанда – Жига і переніс принципи оркестрової сюїти на клавесин, замінюючи увертюру з невимірною прелюдією німецькими п'єсами.

Існують докази багаточисельних втрачених творів, камерні п'єси, придворна музика, опера, багато клавірних. Музикознавець Й.Н. Форкель \Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) вважав Фішера одним з кращих клавірних композиторів свого часу, проте, через малу кількість творів, що збереглися, його музику рідко можна почути сьогодні.

--Rudolf Walter: Fischer, Johann Caspar Ferdinand. In: Ludwig Finscher (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite Ausgabe, Personenteil, Band 6 (E–Fra). Bärenreiter/Metzler, Kassel u. a. 2001, ISBN 3-7618-1116-0, Spalte 1250–1256.

--Marc Honegger, Günther Massenkeil (Hrsg.): Das große Lexikon der Musik, Band 3. Herder, Freiburg im Breisgau 1980, ISBN 3-451-18053-7, S. 105.

--The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hrsg. von Stanley Sadie, 2nd Edition, Band 8. McMillan Publishers, London 2001, ISBN 0-333-60800-3, S. 893–896.

--Hermann Josef Busch, Matthias Geuting (Hrsg.): Lexikon der Orgel, 2. Auflage, Laaber Verlag Laaber 2008, ISBN 978-3-89007-508-2, S. 224–225.



## Частина 6. ІМПЕРІЯ БАХІВ

### Попередники і оточення Й.С.Баха

Визначним попередником Й.С.Баха був знаменитий органіст Нюрнберга **Йоганн Пахельбель**/Johann Rachelbel (1653-1706), очільник клавірної школи південної Німеччини, що працював у Відні, Ейзенаху, Штутгарті, Ерфурті, Готі, Нюрнбергу. Найзначнішим є його вклад у розвиток хоральної прелюдії і фуґи. Творчість Пахельбеля пов'язана з його клавірним виконавством. Його сюїти і варіації на шість арій для клавіра відрізняє життєрадісність, благородна гармонія, спокійна грація мелодій. Він писав духовні кантати, робив хоральні обробки, куди вносив новий принцип розробки мелодій хоралу за кожним рядком тексту, в чому безпосередньо передувє Й.С.Баху.

Початкову освіту Йоганн отримав у школі СвЛоренца\StLorenz Hauptschule і у Auditorio Aegediano в Нюрнбергу\Nuremberg, а першу музичну освіту у Г.Швеммера\Heinrich Schwemmer, кантора церкви СвСебальда\Sebalduskirche, уроки на органі у органіста церкви Г.К. Веккера\Georg Caspar Wecker. 1669 він стає студентом університету Альтдорфа\Altdorf і органістом церкви StLorenz, але через нестачу за рік коштів залишає університет. Щоб завершити освіту, 1670 вступив у гімназію\Gymnasium Poeticum Регенсбургу; дирекція, вражена його успіхами в навчанні, надала стипендію, перевищивши квоту школи, і дозволила йому вчитися на органі у В.К.Прінтца\Wolfgang Caspar Printz, учня Керля. Талановитий працюючий учень на подив швидко засвоїв уроки вчителів, і 1673 переїхав до Відня як II органіст собору ССтефан, де I органістом був знаменитий Й.К.Керль\Johann Caspar Kerll. У ті часи центр величезної габсбурзької імперії Відень мав багате культурне значення, хоча музичні смаки переважно італійські У Відні працювали музиканти, що сприяли обміну традиціями: Й.Я.Фробергер служив придворним органістом у Відні до 1657, його змінив А.Польєтті\Alessandro Poglietti, у місті жив Г.Муффат і, найголовніше, Й.К.Керль переїхав 1673 до Відня, де можливо, вчив Пахельбеля, чия музика має риси стилю Керля. Пахельбель провів 5 років у Відні, вбираючи католицьку музику Італії і південної Німеччини. В цьому Пахельбель схожий на Гайдна, що молодим теж служив у Stephansdom. Тоді ж Пахельбель пише музику, а 1677 його, знаного музиканта, запрошують органістом в Ейзенах до двору Йоганн Георга, герцога Сакс-Айзенах.

Пахельбель заприятелював з Йоганн Амброзіусом Бахом (батьком Йоганн Себастьяна), навчав його сина Йоганн Крістофа. 1678 помер герцог Бернгард Саксен-Йєна\Saxe-Jena, брат Йоганн Георга, у траурі музикантів скоротили. Пахельбель залишився без роботи і попросив характеристику від Д.Еберліна\Daniel Eberlin, капельмейстера двору, що описав його "досконалим і рідкісно довершеним віртуозом\Einen perfecten und raren Virtuosen". Він на 12 років переїхав до Ерфурту органістом у Predigerkirche, де замінив Й.Еффлера\Johann Effler, що передував Й.С.Баху у Ваймарі. Сім'я Бахів була відома в Ерфурті, де практично всіх органістів пізніше назовуть "Bachs", продовжилась

дружба Пахельбеля з ними: він був хрещеним дочки Йоганн Амброзія, навчав його сина, жив у будинку Йоганн Крістіана.

Пахельбель, маючи славу "досконалого органіста і композитора", став одним з найвідоміших німецьких композиторів. За посадою йому доводилося імпровізувати хоральні прелюдії, також контракт вимагав складати вступи для церковних служб. До обов'язків Пахельбеля входило обслуговувати органи, писати кожного року масштабні п'єси для демонстрації прогресу себе як композитора і органіста, оскільки кожна робота мала бути кращою, ніж та, що написана роком раніше. В Ерфурті Пахельбель двічі одружувався: дружина Барбара і син померли від чуми 1683. Збірка хоральних варіацій під впливом цієї трагедії "Музичні думки про смерть \Musicalische Sterbens-gedancken" – I друкована робота Пахельбеля. За рік він одружився з Джудіт Дроммер у них було п'ятеро синів і дві дочки. Сини Вільгельм Ієронім і Карл Теодор стали органістами, останній переїхав до Америки 1734. Син Йоганн Міхаель, майстер інструментів Нюрнберга, запрошували його у Лондон і на Ямаїку. Дочка Амалія визнаний художник і гравер.

На запрошення герцогині Магдалени Сибілли Пахельбель стає органістом у Штутгарті 1690 при Вюртемберзькому дворі. Але через загрозу французької навали переїхав до Готи на посаду міського органіста. Навесні 1695 помирає учитель Пахельбеля – Г.К.Веккер. Міська влада Нюрнберга не хотіла бачити нікого, окрім його учня Пахельбеля, всупереч звичаю без конкурсу на пост. Офіційне запрошення Пахельбель прийняв і повернувся у Нюрнберг, де прожив решту життя. Помер у 52 і похований на цвинтарі СРохус \StRochus.

У Нюрнбергу Пахельбель друкує камерну колекцію "Музичне захоплення \Musicalische Ergötzung", збірку для клавіру 6 арій з варіаціями "Аполлонова Ліра \Hexachordum Apollinis" (1699). Ці твори написані під впливом італійської і південнонімецької музики, він знав і північні твори, присвятивши "Hexachordum" Букстехуде. Concertatostиль відчутний у Пахельбеля в його Вечірні і 90 фугах Magnificat'у. Найвідоміша частина спадщини Пахельбеля органні твори: бл. 70 хоральних прелюдій, 95 фуг Магніфікату для вечірних служб. Світські п'єси: токати, прелюдії, фантазії і фути (більше 200), духовні і світські, майже у всіх музичних формах, що існували. Сюїти і варіації для клавесина та більшість камерних п'єс написані у формі партит.

Серед камерних творів Пахельбеля особливо вирізняється славнозвісний Канон Ре мажор, улюблений у всьому світі й дотепер. Він і зараз досить часто звучить, як в оригінальному виконанні, так і в різних сучасних імпровізаціях. Canon D dur – камерна музика для 3х скрипок і basso continuo спочатку в парі з жигою мав величезний сплеск популярності в 1970х. Це, імовірно, пов'язано з ім'ям Ж.Ф. Пайяра \Jean François Paillard (1928-2013), сучасного французького скрипаля, диригента, музикознавця, який зробив запис канону, і він став загально визнаним культурним явищем (1970), значимість якого збільшена через вибір його для популярного фільму "Ordinary People". Тепер це – одна з найвідоміших і знаменитих композицій Бароко, що надзвичайно популярна на весіллях, конкуруючи з хором Вагнера.

Пахельбель написав 2 меси, магніфікати, мотети, арії, духовні концерти; 16 органних токати, 3 ричеркари, 6 фантазій, 6 чакон; 17 клавірних сюїт та ін. Найбільше значення мають органні і клавірні твори: 26 органних фуг і більше 60 хоральних прелюдій визначаються поліфонічною технікою і тематичною характерністю. Пахельбеля цікавили варіаційні форми, перша опублікована збірка – хоральні варіації, ця ж форма використана в багатьох органних творах. Знаменитий канон *D dur* також написаний у формі варіацій.

Більшість музики церковного органу Пахельбеля (хоральні прелюдії) досить проста, написана лише для мануалів, без педалі. Частково це обумовлено лютеранською традицією співу хоралів під супровід домашніх інструментів (клавикордів, вірджиналів). Свої твори Пахельбель часто перекладали для безпедальних інструментів, так він полегшував роботу аранжувальників, спрощеність пояснюється якістю органів: жоден не зберігся; інструмент Ерфурта мав 27 регістрів на 2 мануали, органи Зільбермана мали більше 50 регістрів і 3 мануали; орган церкви ССєбальда лише 14 регістрів і 2 мануали. У органних чаконах Пахельбеля відчувається вплив Й.К.Керля; також, на творчість Пахельбеля впливали Фробергер і французи. Кілька хоралів і фантазій, всі ричеркари написані у білій мензуральній нотації, система XVст., але протягом XVI-XVII відійшла і поступово замінена сучасною. Велика частина органної музики літургійна: 95 магніфікатів, близько 70 хоралів і хоральних прелюдій, багато церковних творів для служби. У хоралах 3-4 голоси, хоральна мелодія помітна, *cantus firmus* – у басу або сопрано, деякі хорали в формі коротких фугет.

Пахельбель ввів до вжитку нову музичну форму – невеличку хоральну фугу, тема якої є частиною хоральної мелодії, зазвичай, першої фрази, далі йде 3-4голосний *cantus firmus*. Збірка "8 хоралів з преамбулами *Acht Chorale zum Praeambulieren*", де є хорали, написані за старим методом, видана 1693. Пахельбель одним з перших з'єднав фугу з невеличким попереднім твором, прелюдією або токатою. Це нововведення швидко стало популярним серед музикантів: цикл ДТК Й.С.Баха складається саме з таких прелюдій і фуг (48). У багатьох фуг Пахельбеля є загальна риса – теми, в яких зустрічаються репетиції (ланцюжки нот, що повторюються), цей прийом застосовували і до нього, але Пахельбель часто доводив репетиції до кількох тактів, і навіть fuga із звичайною темою містить ланцюг репетицій. Пізніше репетиційні теми широко застосовує його учень Й.Г.Буттштетт *Johann Heinrich Buttstett* (1666-1727), талановитіший і оригінальний.

В останні роки Пахельбель створив близько 90 фуг для співу магніфікатів на вечірнях, що супроводжує гра органіста, передуюча органна прелюдія задає тон хору. Пахельбель обрав такий варіант, і більшість його фуг – це прелюдії, побудовані на власних мелодіях, а не на стандартах церковних співів (!). Ці фути об'єднані відповідно 8 церковним ладам, усі оригінальні, короткі і прості, але є подвійні фути; більшість 3голосні, є 2- і 4голосні. Окрім фуг-магніфікатів Пахельбель написав 20-30 фуг на 3-4 голоси, кілька в простій 2частинній формі. За тих часів fuga ще не досягла піку розвитку, і Пахельбель став одним

з тих, хто вніс великий вклад у розвиток форми. Тому його твори визначені як імітаційні ричеркари, а не строгі фуґи.

Пахельбель написав 3 ричеркари, всі багатотемні і мають позначку *alla breve*. Найпопулярніший сьогодні *c moll* часто виконують і записують, Ричеркар *fis moll* написано в рідкій тональності для тодішньої настройки, Ричеркар *C dur* має чергування терцій і секст, як в токатах. Рівномірно темперований лад входить до вжитку пізніше.

Більшість творів Пахельбеля – для органу, прихильність до форми варіацій краще виявляється в 6 органних чаконах. Ці твори складні, чіткої будови, хоча й не такі віртуозні і гармонічно важкі, як чакони Букстехуде. Органні чакони Пахельбеля є найвідомішими зараз, а чакону *f moll* зазвичай називають найкращим органним твором (!).

1699 Пахельбель опублікував збірку "Hexachordum Apollinis" \ \ Ліра Аполлона", що вважається шедевром, присвячену Д.Букстехуде і Ф.Т.Ріхтеру. Збірка містить 6 тем з варіаціями в 6 тональностях, їх можна грати на клавесині і на органі. 6 тем не мають назв і пронумеровані (*Aria prima – Aria sexta*), останній твір має підзаголовок "Aria Sebaldina" на ім'я С.Себальда, церкви, де Пахельбель працював і здобув першу музичну освіту. Пахельбелю належить кілька циклів хоральних варіацій, 4 опубліковані 1683 в Ерфурті, серед них похмури "Musikalische Sterbensgedanken" \ \ Музичні думки про смерть".

Більшість токати Пахельбеля (близько 20) складаються з швидких пасажів в обох руках на утримуваній педальній клавіатурі. Пасажам зазвичай передують простий музичний текст, теж імпровізація. Так писали Фрескобальді і Фробергер. Пізніше Пахельбель застосовує простішу техніку: лише 2 голоси взаємодіють на утриманій педалі, фактура проста і доступна, але є складніші токати: *e moll* і *c moll*.

Пахельбелю належать 6 фантазій. Майже всі, як прелюдії, дуже нагадують токати: віртуозні пасажі обох рук на утримуваній педалі. Проте, більшість прелюдій коротші за токати. Йому приписують 21 танцювальну сюїту (лише 3 напевно його), помітний французький вплив, будова вказує на Фробергера. Гармонічно дуже різноманітні. Всі сюїти побудовані за моделлю: алеманда, куранта, сарабанда, жига, інколи між курантою і сарабандою вставлений гавот. Вставні частини менш складні, але містять яскраві мелодії, що запам'ятовуються. Всі номери, окрім двох, написані в двочастинній формі (іноді репризній).

Пахельбель – один з прямих попередників Й.С.Баха в клавірній музиці. Форма творів чітко продумана, компактна, лаконічна, струнка. Поліфонічне письмо поєднує ясність і логіку з простотою гармонічної основи. Його фуґи мають характерний тематизм, але за побудовою ще нерозвинені, складаються з ланцюга експозицій. Імпровізаційні жанри (передусім, яскраві токати) характерні значною цілісністю і єдністю.

Протягом життя Пахельбель, відомий органіст, написав більше 200 творів для органа, церковних і світських, майже у всіх жанрах, що існували. Він видав за життя лише 2 органних томи: "Музичні думки про смерть" \ \ "Musikalische Sterbens-Gedancken" (1683), хоральні варіації пам'яті померлої дружини та сина; Вісім хоралів \ \ "Acht Choräle" (1693). Він також плідний вокальний автор: близько 100 робіт вижили, великих біля 40. Зберіглося кілька камерних п'єс, а він написав їх

багато. 2 томи рукописів з бібліотеки Oxford Bodleian – головне джерело пізньої творчості; I частина "Tabulaturbuch" (1692), складена його учнем Й.В.Еккельтом \Johann Valentin Eckelt, включає єдиний відомий автограф. Рукопис "Новий майстер \Neumeister" і т.зв. "Ваймарська табулатура" (1704) містять цінну інформацію про школу Пахельбеля.

Хоральні прелюдії складають майже половину збережених органних творів Пахельбеля, частково через службові обов'язки в Ерфурті, що вимагали регулярного складання нових творів. Моделі, які Пахельбель використовує найчастіше, – це трискладова обробка *cantus firmus*'у, хоральна fuga і ще одна, що поєднує обидві. Саме ця модель винайдена ним і починається з короткої хорової фуґи, за нею слідує 3-або 4-голосний *cantus firmus*. Хоральні фрази трактуються одна за одною в порядку, в якому виникають; супровідні голоси передбачають фрази, де теми проходять імітаційним контрапунктом.

Пахельбель був останнім великим композитором органної традиції Нюрнберга і останнім важливим музикантом Південної Німеччини. У юності він отримав підготовку у композитора-органіста Г.Швеммера \Heinrich Schwemmer, кантора Sebalduskirche, органу навчався у Г.К. Веккера \Georg Caspar Wecker, органіста церкви, Веккер і Швеммер – обидва учні Й.Е.Кіндермана \Johann Erasmus Kindermann, музиканта нюрнберзької органної школи ХУІІст., одного із засновників музичних традицій Нюрнберга, учня Й.Штадена \Johann Staden, знаного органіста Бароко, відомого в історії тим, що створив т.зв. Нюрнберзьку школу і увів поняття "обов'язкове континуо \obligato basso continuo" – супровід інструментів, також сольний концерт традиції Нюрнберга. Штаден, високо оцінений педагог, сприяв створенню методики Нюрнберзької школи: його найважливіший учень Еразм Кіндерманн переніс цю методу через Веккера та Швеммера до братів Кріґерів, Йоганн Філіппа \Johann Philipp Krieger та Йоганна \Johann Krieger і, нарешті, до Й.Пахельбеля, який навчався у Веккера і Швеммера. Інші учні Штадена включали трьох його синів (Йоганна, Адама та Зіґмунд Теофіла Штаденів) та інших відомих музикантів Нюрнберга.

Пахельбель не мав істотного впливу на більшість композиторів пізнього Бароко (Генделя, Д. Скарлатті, Телемана). Однак, він дуже вплинув на Баха опосередковано: молодий Йоганн Себастьян вчився у свого старшого брата Йоганн Крістофа, учня Пахельбеля. Але хоча ранні хоральні варіації Баха запозичені з Пахельбеля, стиль північної школи Г.Бьома, Д.Букстехуде, Й.А.Райнкена відіграє важливішу роль.

У своїй музиці Пахельбель виступає не красномовним оратором, а як фахівець інтимної конфіденційної бесіди. Він часто звертається до м'якого медитативного стилю, мабуть, задоволений обмеженими ресурсами невеликих інструментів, він не прагне афектацій драматичних фантазійних контрастів, надмірної орнаменталізації. Народжений мелодистом, він спрямував майстерність у розробку тонкої фактури контрапункту на основі чистих поліфонічних ліній, хоча його винахідливість базується на досконалості письма, що тече без перешкод. Мистецтво Пахельбеля успадкувало велику традицію Фрескобальді, передану Керлем, Польетті та Фробергером. Органні фуґи та ричеркари Пахельбеля передають інтерес музикантів Бароко

до розвитку форми музичного діалогу, схильність до підкреслення театральних аспектів через розробку єдиного основного мотиву, "теми", де акцент іде на складність "предмета мислення" (слідуючи виразу Декарта). У 3х ричеркарах Пахельбель демонструє вражаючу композиційну майстерність, застосовану з більшою свободою у фугах, 26 окремих фуг і 95 фуг Магніфіката. Фути створюють дивовижний світ звуку та поезії, демонструють винаходи автора. Хоча композитор, можливо, не усвідомлював, що його fugal-сюжети визначають різні елементи характеру, складаючи музичний автопортрет, який розкриває меланхолійний бік його природного мистецького пафосу.

Вплив Пахельбеля найбільшим був на його вихованців: Й.К.Баха \Johann Christoph Bach (1671-1721), Й.Г.Бутштетта \Johann Heinrich Buttstett (1666-1727), А.Н.Феттера \Andreas Nicolaus Vetter (1666-1734) та двох синів Пахельбеля, Вільгельм Ієроніма \Wilhelm Hieronymus (1686-1764) і Карл Теодора \Charles Theodore (1690-1750), що став одним з перших європейських композиторів в англійських колоніях Америки; так Пахельбель впливав опосередковано на американську церковну музику. Найвідомішим із музикантів під впливом Пахельбеля є теоретик, музикознавець і письменник Йоганн Готфрід Вальтер \Johann Gottfried Walther (1684-1748), якого Маттезон називає "другим Пахельбелем \second Pachelbel" ("Grundlage einer Ehrenpforte").

Серед інших учнів Пахельбеля: Г.Х.Штьорль, М.Цайдлер, Й.К. Граф, А.Армсдорф, Г.Кірхгоф, Г.Ф.Кауфман.

Пахельбель був останнім великим композитором органної традиції нюрнберзької школи. Його вплив йшов передусім через учнів і синів, побічно потрапивши навіть до американської церковної музики.

Стиль Бароко вийшов з моди у ХУІІІст., і більшість його музикантів були практично забуті. Місцеві органісти Нюрнберга і Ерфурта знали музику Пахельбеля і її виконували, але громадськість і фахівці не звертали особливої уваги на нього і його сучасників. На поч.ХІХст. були надруковані деякі органні роботи Пахельбеля, і музикологи почали вважати його важливим композитором, зокрема Філіпп Шпітта, який одним прослідкував роль Пахельбеля в розвитку клавірної музики Бароко. Велика частина п'єс Пахельбеля опублікована на поч. ХХст. в Denkmäler der Tonkunst в Österreich-серії, його твори стали звучати, їх широко вивчали дослідники та інформовані виконавці-практики.

Порівняно з північно-німецькою традиція південної органної школи не така віртуозна, але тут більше уваги приділяється мелодиці та окрасі звуку. Треба нагадати, що Пахельбель першим в історії музики зауважив, що вона здатна передавати різні відтінки людських почуттів в залежності від ладу і тональності: мінорна тональність, на його думку, співзвучна смутку, жалю, журбі, в той час, як мажор знаменує почуття радості, втіхи. Сьогодні нам здається, що інакше й бути не може, однак, в ту далеку пору, це було досить сміливим, новітнім ствердженням. Кілька сотень років люди не забувають цього композитора, чия музика продовжує хвилювати серця. Назавжди залишиться пам'ятником музиканту його знаменитий Канон Ре мажор. У 2009 було оголошено і проведено Міжнародний органний конкурс

“Чакона ре мінор Пахельбеля”. [--Віктор Каширніков. Special-Radio з Кеша GOOGLE 25.X.2009; W. Niemann. Das Clavierbuch. 9-12 Aufl. Berlin 1921.]

Композитор-скрипаль північнонімецької школи **Давід Петерсен** \David Petersen (1650?-1737) народився в Любеку, працював у Нідерландах: 1670х поїхав до Лунде (Швеція) у новостворений університет скрипалем. 1680 він переїхав в Амстердам до кінця життя.

Петерсен 1683 опублікував 12 сонат для скрипки і органу-continuo "Ігрові п'єси \Speelstukken" єдине голландське видання. Є збірка п'єс для скрипки і basso-continuo німецьких авторів Й.П. Вестгофа \Johann Paul von Westhoff і Г.І.Ф. Бібера \Heinrich Ignaz Franz Biber, проте сонати Петерсена близькі стилістично до Й.Я.Вальтера \Johann Jakob Walther, а саме "Scherzi da Violino solo con il basso continuo", опубліковані 1676. Вальтер, пов'язаний з Амстердамом, ймовірно, навчав Петерсена. Інші його твори включають багато пісень (голландською) з супроводом, опубліковані в Амстердамі на тексти голландських поетів: Абрахама Алевійна \Abraham Alewijn і Корнеліса Свертса \Cornelis Sweerts. Петерсен, пов'язаний з голландськими музикантами німецького походження Серваесом де Конінком \Servaes de Konink і Хендрикком Андерсом \Hendrik Anders, разом з Й.Шенком \Johannes Schenck, К.Хаккартом \Carolus Hacquart, К.Розье \Carl Rosier, сприяв відродженню голландської музики у XVII-XVIIIст.

Композитор-органіст, теоретик, лютеранський музикант **Йоганн Георг Але** \Johann Georg Ahle (1651-1706) народився у Мюльгаузен \Mühlhausen, Тюрингія. Його батько Йоганн Рудольф \Johann Rudolph Ahle, також церковний органіст, надав перші уроки. У 23 роки Йоганн Георг змінив покійного батька на посаді органіста церкви СвБлеза \St Blaise в Мюльгаузені. 1707-8 на цій посаді гратиме Й.С.Бах. У 1671 Але опублікував у Мюльгаузені свою I книгу арій "Нові 10 священних арій \Neues Zehn Geistlicher Arien"; усі примірники втрачені, збереглися фрагменти. Але, як і батько, входив до складу міської ради. У 1680 імператор нарікає його поетом-лауреатом. П'єси Але, колись популярні, зараз забуті. Музична спадщина Але складається переважно з арій (деякі на власні вірші) і музичних пісень на тексти поетів Йоганна Ріста \Johann von Rist (1607-67), Філіппа Цезена \Philipp von Zesen (1619-89). Велика частина творів утрачена, збережені включають церковні і світські хорові твори, збірки органних п'єс, музичні інтерлюдії служб церкви. Але написав серію "Музичні бесіди \Musikalische Gespräche", трактати з теорії у формі діалогів, на ім'я чотирьох сезонів. Трактат "Музичні розмови Алена \Ahrens musikalisches Gespräch" (1695-1701) – найпопулярніша і найвідоміша праця, опублікована в 4х томах.

Органіст, музичний редактор і педагог **Крістіан Фрідріх Вітт** \Christian Friedrich Witt або Witte (1660?-1717) народився в Альтенбургу, куди батько, Йоганн Ернст Вітт, придворний органіст, приїхав з Данії. Батько – перший учитель; згодом герцог Фрідріх Saxe-Gotha-Altenburg надав Вітту 1676 стипендію на навчання у Відні і Зальцбургу, а 1685-6 у Нюрнбергу для вивчення контрапункту і композиції у Г.К.Веккера \Georg Caspar Wecker, повернувшись на додаткове навчання ще у 1688. Вітт приїхав 1686 до Готи на пост придворного камер-органіста, де лишався до кінця життя. Він був у

1694 заміною капелмейстеру Міліусу\W.M. Mylius, ставши його наступником 1713. Його видатні сучасники: композитор, теоретик, письменник Й.Ф.Трайбер \Johann Friedrich Treiber у праці "Точний органіст Генерал-Басу\Der accurate Organist im General-Bass" (1704) та один з визначний Г.Ф.Телеман в книзі "Огляд органу\Beschreibung der Augen-Orgel" (1739) згадують Вітта-капельмейстера як гарного клавіриста. Герцог Фрідріх один з учнів Вітта, його цінували при дворах Німеччини. Коли він помирав, Й.С.Баху доручили замінити його в роботі Passion для капели Готи. Найвідоміший учень Вітта органіст І.Ф.Кель\Hieronimus Florentinus Quehl (1694-1739).

Крістіан Фрідріх Вітт, один з кращих авторів свого часу, писав інструментальні та вокальні твори. Його вокальна музика: церковні кантати (багато втрачені), серед головних Rentweinsdorf-цикл (недільні і церковні свята року, збережені у partbooks церкви Rentweinsdorf, Нижня Франконія), кантати написані у старомодній манері без речитативів, є інструментальні інтродукції, вокальні соло і дуети; хори та гомофонні хорали увінчували інструментальні Psalmodia Sacra. Саме про цей Псалтир (один з найважливіших у ХУІІІст.) теоретик, критик Ф.В.Марпург\Friedrich Wilhelm Marpurg писав, що це краще, що він чув у житті. З 762 гімнів Вітта 351 мають гарні мелодії і фігуровані басы. Він також написав 3 французьких увертюри, 7 сонат, 4 сюїти, клавесинні і органні п'єси: сюїти (ouvertures) у французькому та італійському стилі; концерти і сонати мають 4-7 частин; 3 частини Концертіно типу Concerto Grosso. Багато клавірних п'єс втрачені, а клавесинні сюїти і Пасакалію d moll помилково записували Й.С.Баху.

Клавірні п'єси Вітта, добре відомі, з'являються у багатьох антологіях: 2 його сюїти (d moll і fmoll) включені до т.зв. "Рукопису Мьоллера\Möllersche Handschrift", однієї з антологій, складених Й.К. Бахом, старшим братом Й.С., якому він передав різні рукописи.

В теорії музики зріле Бароко визначається фокусуванням на гармонії та на спробах створити стрункі системи музичного навчання. Це призвело до появи багатьох теоретичних праць, чудовим зразком яких є робота пізнього Бароко – "Gradus ad Parnassum", опублікована 1725 Й.Й. Фуксом. Систематизувавши теорію контрапункту строгого письма, вона до кінця ХІХ була найважливішим посібником його практичного вивчення. Органіст, теоретик, педагог **Йоганн Йозеф Фукс**\Johann Joseph Fux (1660-1741) відомий за "Gradus ad Parnassum", трактат з контрапункту, найвпливовішу книгу поліфонії Ренесансу в стилі Палестрини. Всі сучасні курси програм музики про строгий контрапункт зобов'язані певною мірою саме цій роботі.

Фукс народився в селянській сім'ї у Гіртенфельді\Hirtenfeld (Штирія\Styria). Мало відомо про його дитинство, ймовірно, вчився музики у Граці\Graz. 1680 був прийнятий в університет єзуїтів\Jesuit university, де його музичний талент став очевидним: до 1688 працював органістом у СвМоріц\StMoritz Інгольштадту\Ingolstadt. Можливо, тоді він їздив до Італії, про що свідчить сильний вплив на нього Кореллі і болонської школи. Згодом Фукс стає органістом відомої шотландської церкви у Відні і ступає на дорогу до великої імперської служби: у 1690і він своїми мегами привернув увагу імператора Леопольда, який,



вражений непересічним обдаруванням, допоміг йому з кар'єрою. 1696 Фукс одружився і був призначений 1698 придворним композитором, посада ця зазвичай зайнята італійськими музикантами, але імператор надав перевагу таланту і хисту Фукса. 1700 він знову подорожує у Рим вивчати музику, можливо, у Палестрини, яким захоплювався; вплив дуже важливий для педагогіки Фукса. Фукс служив Леопольду I до його смерті, і ще Габсбургам Йосифу I і Карлу VI на придворних постах. Далі 1705 віце-капельмейстер і 1712-15 капельмейстер Собору ССтефана; пішов з цієї посади з відзнакою, складав та керував операми і ораторіями, виконуючи багато музики. 1711-15 Фукс – заступник капельмейстера і Hofkapellmeister\художній керівник 1715-1741 при імператорському дворі у Відні, найвища музична позиція в Європі. За 6 років після публікації "Gradus'u" померла дружина Фукса, і він присвятив себе духовній музиці.

Знамениті "Сходи на Парнас\Gradus ad Parnassum" Фукс опублікував 1725, за якими більшість музикантів наступних поколінь навчалися контрапункту. Фукс, уславлений автор, зірка якого затьмарилася, коли стиль Бароко вмер. Хоча музика Фукса у ХІХст. не була популярною, контрапунктна майстерність вплинула на незліченну кількість музикантів через його трактат. Бах скопіював його у своїй бібліотеці. Гайдн, читаючи, навчився контрапункту і рекомендував молодому Бетховену. У Моцарта також була його копія, яку він вивчав.

Фукс написав 18 опер, найвідоміші: "Elisa" і "Constanza e fortezza"\Постійність і мужність". Знаменита "Constanza e fortezza" вражаюче розкішно поставлена на Празькому Граді 1723, коли імператор Карл VI коронувався королем Чехії: партії співуали найкращі співці та музиканти, підготовлені костюми і декорації засліплюючої краси. Лібрето написав італійський поет П'єтро Паріати\Pietro Pariati (1665-1733). Фукс працював з ним і Джузеппе Галлі Бібієною\Giuseppe Galli da Bibiena, театральним інженером. Під враженням від цього спектаклю граф Шпорк вирішив заснувати оперний театр у своєму замку Кукс, керівником його трупи став Антоніо Дензіо.

Фукс писав церковну музику, ораторії, опери, інструментальні п'єси, зібрані "Музично-інструментальні концерти\Concentus musico-instrumentalis" (1701). Також пише меси, панахиди, Псалтир, п'єси в формах австро-італійського Бароко, саме на них закінчено бароковий період музики Австрії. Фукс був відомий як композитор протягом усього життя, його слава згасає протягом ХУІІІст. Світські твори він перестав писати, але церковні виконували багато років, як і його книга, що впливала на декілька поколінь музикантів. В середині ХІХст. Л.А.Ф.Ріттер фон Кьохель\Ludwig Alois Ferdinand Ritter von Köchel (1800-77), каталогізатор Моцарта, зацікавився Фуксом і випустив його біографію з каталогом робіт. Це відродило інтерес до Фукса, і стало приводом для передруку його робіт в серії Denkmale, він почав виходити з тіні і поновив свої права як прекрасний композитор, насправді великий майстер австрійського Бароко в музиці.

Фукс також був знаменитим вчителем, видатним педагогом, серед його учнів: Антоніо Кальдара\Antonio Caldara (1670-1736), Ян Дісмас Зеленка\Jan Dismas Zelenka (1679-1745), Йоганн Йоахім Кванц

\Johann Joachim Quantz (1697-1773), Георг Крістоф Вагенсейль\Georg Christoph Wagenseil (1715-1777), Готтліб Муффат\Gottlieb Muffat (1690-1770). Його майстерність у мистецтві строгого контрапункту впливала через "Gradus ad Parnassum" на музикантів: Йозеф і Міхаель Гайдни вивчали контрапункт, читаючи його, і рекомендували молодому Бетховену (учню Міхаеля). Моцарт копіював цю роботу і робив її анотації. "Gradus ad Parnassum" написано латиною, видано 1725 (з присвятою імператору Карлу VI); 1745 перекладено німецькою Л.К.Міцлером\Lorenz Christop Mizler, учнем Й.С. Баха.

"Gradus ad Parnassum"\Сходи на Парнас" – трактат одночасно теоретичний, педагогічний і методико-практичний, розділений на дві основні частини. У I частині Фукс дає короткий виклад теорії "Musica Speculativa"\Музика умоглядна" або аналіз інтервалів як числових пропорцій. Розділ написаний в стилі лекції, погляд на музику в математичному аспекті, теоретична традиція якого сягає через твори ренесансних теоретиків в античну Грецію. Фукс цитує Піфагора, Арістотеля, Цицерона і Мерсенна, пояснюючи, що інтервали в точних математичних пропорціях призводять до збільшення менших півтонів; він зазначає, що деякі органісти робили додаткові клавіші (ділячи половинки менших і більших півтонів), але додавання клавішів складало певну проблему, і тому вони ділили кожен клавішу "на дві рівні частини\zwei gleiche Theile" для рівної темперації, так починалась рівномірна півтонова темперація клавіатури, що стане визначальним способом звуковидобування на майбутньому фортепіано.

У II частині "Musica Pratica"\Музика практична" Фукс надає свою методику навчання контрапункту, мистецтву фути, подвійному контрапункту. Це коротке есе його музичних смаків та певні ідеї щодо складання духовної музики: а capella (хору) і recitativo (соло). Розділ подано як діалог між майстром Алоїзієм, іт. Луїджі (презентація ідей Палестрини) і учнем Йосифом Флавієм (Фукс признаний шанувальник Палестрини). На початку автор висловлює призначення: "винайти простий спосіб, що допоможе студентові прогресувати до вершин композиційної майстерності крок\Gradus за кроком.." Він проголошує думку про сучасну практику: "Я не стримуватиму ні пристрасних ненависників цього дослідження, ні розпусників теперішнього часу". Фукс стверджує, що теорія без практики марна, і підкреслює пріоритет практики перед теорією, яка здатна лише пояснювати практику.

У теорії музики Бароко Фукс концентрує увагу на гармонії і на створенні систем музичного навчання. Згодом саме ці навчальні системи приведуть до появи багатьох теоретичних праць. "Gradus ad Parnassum", систематизувавши теорію контрапункту, став головним посібником вивчення контрапункту строгого письма до кінця XIXст.

Хоча термін "контрапункт видів\species counterpoint" веде своє походження з "Gradus'у", Фукс був не першим, хто винайшов цю ідею. У 1594 органіст, клавесиніст, педагог Дж.Дірута\Girolamo Diruta опублікував працю з методики навчання на клавірі "Трансильванець\Il Transilvano", де представив поліфонічні стилі Ренесансу як низку типів, що поступово ускладнюються. Трактат Фукса повторює деякі тези Дірути, але Фукс викладає ідеї цілеспрямовано, чітко і ясно, що

зробило "Gradus" знаменитим саме як *послідовну* методичну систему навчання. У кожному з видів контрапункту студент письмово робить завдання, підвищуючи свою майстерність, і переходить до наступного gradus'у \ кроку: після засвоєння видів на 2 голоси, підуть на 3, потім на 4 (в сучасних підручниках контрапункту III і IV види з точністю до навпаки). Фукс мав намір додати розділи на контрапункт більше 4х голосів, вказуючи, що тоді правила мають бути "менш суворо дотримувані". Але посилаючись на погане здоров'я (подагра і вік), він вирішив завершити книгу в її тодішньому вигляді.

Хоча Фукс зробив ряд помилок, сучасна освіта глибоко вдячна Gradus'у як "Кодексу 5 видів контрапункту". Більшість подальших підручників прийняли "Gradus ad Parnassum" Фукса за відправника: від тритомника "Gründliche Anweisung zur Komposition Albrechtsberger \ Ретельна інструкція композиції Альбрехтсбергера", вчителя Бетховена 1790, до книги "Контрапункт: Поліфонічні вокальні стилі ХУІст. Кнуда Єппесена \ Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century Knud Jeppesen" 1930, вже у ХХст.

Латинське видання "Gradus ad Parnassum" Фукса від 1725 – єдина книга, що зберіглася в теоретичних працях Й.С.Баха. Німецький переклад "Gradus ad Parnassum" 1742 опублікував Л.К.Міцлер \ Lorenz Christoph Mizler (1711-78), математик, філософ, композитор, історик і теоретик музики, лікар, музичний критик, який заснував Товариство музичних наук \ Korrespondierenden Sozietät der Musicalischen Wissenschaften, членами якого були Бах, Гендель, Телеман, винахідник фортепіано К.Г.Шрөтер \ Christoph Gottlieb Schröter (1690-1782). Міцлер знав латинський оригінал Gradus'a, і саме екземпляр латиною Й.С. Баха зберігся дотепер. Бах користувався Gradus'ом і вивчав стиль antik-контрапункту, але не як основу своєї композиції: у стилістичній послідовності естетика Фукса – між Antik і Modern, як показали Кристоф Вольф \ Christoph Wolf і Альфред Манн \ Alfred Mann. Бах турботливо підходить до праці Фукса і шанує його як автора, що вплинув на реінтеграцію техніки контрапункту строгого письма у сучасне поліфонічне мистецтво. Знаний теоретик музики Ф.В. Марпург \ Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-95) визнає "Мистецтво фуґи" важливою передумовою для fugal-дискурсу розширення композиційної техніки як центру classicus fugal-контрапункту Баха. Маттезон у "Der vollkommene Capellmeister \ \ Ідеальний капельмейстер" відзначив великих fugal-майстрів: Й.Тайле, Й.Кріґер, Й.Г.Вальтер, Й.Й.Фукс, Г.Ф. Телеман, Г.Ф.Гендель, Й.С.Бах. До цього високого зібрання Фукс належав не як теоретик, а передусім, як практик-поліфоніст клавірних творів і камерних дуетів. Теоретик Й.А.Шайбе \ Johann Adolf Scheibe (1708-76) у "Der critische Musikus \ \ Критичний музикант" надає місце Фуксу поруч з Бахом, Генделем, Телеманом як тим, чий італійський стиль контрапункту ідеально поєднано з математичною точністю (!).

Для клавіру Фукс написав: 5 партит \ Partitas, 20хвилинне Каприччо \ Capriccio, Чакона \ Ciaccona, Арпеджована прелюдія і фуґа \ Harpeggio e Fuga in G, Арія Пассаджата \ Aria Passaggiata, 12хвилинна Сюїта з менуетом \ Minuets.

Є важливі точки дотику між Фуксом та Бахом, припускаючи, що Фукс був як композитор-теоретик джерелом для Баха. У листі від 19.I.1775 (Forkel) Карл Філіп Емануель свідчить, що Й.С.Бах надавав перевагу у викладанні більш вільному складу у порівнянні з "сухими видами контрапункту, приведені Фуксом та ін."; але той лист ставить Фукса на чолі композиторів, для Баха найзначніших: Й.Й.Фукс, А.Кальдара, Г.Ф.Гендель, Рейнхард Кейзер, Йоганн Адольф Гассе, Йоганн Готліб Граун, Ян Дісмас Зеленка (учень Фукса) і Франц Бенда.

Відомий органіст, клавірист **Георг Бьом** \Georg Böhm (1661-1733) народився у Гогенкірхені \Hohenkirchen (Тюрингія) в сім'ї Бальтазара Бьома, шкільного вчителя і органіста, у якого отримав перші уроки. Георг вчився, можливо, у кантора Ордруфу Й.Г.Гільдебранда \Johann Heinrich Hildebrand, учня Генріха і Йоганн Крістіана Бахів. Після смерті батька 1675 Георг навчався в школі \Lateinschule у Гольдбаху, а потім у Гімназії Готи, яку закінчив 1684. В обох містах викладали члени сім'ї Бахів як кантори; 1684 він вступив до університету Йени. З 1693 Бьом живе в Гамбургу, де ставлять французькі та італійські опери, а духовну музику очолював один з провідних органістів епохи Й.А.Райнкен \Johann Adam Reincken у церкві СКатерини. Кілька років Бьом працював у Гамбургу і навчався у Райнкена, міг слухати В. Любека та Д.Букстехуде. 1698 Бьом виграв конкурс на пост органіста Johanniskirche, головної церкви Люнебургу, по смерті 1697 органіста К.Флора \Christian Flor. Міська рада прийняла Бьома доброзичливо, він оселився в Люнебургу і обіймав посаду до смерті. Був одружений і мав п'ятьох синів. Його син Якоб Крістіан, помер молодим, і посада перейшла до Людвіга Ернста Хартмана, названого сина Бьома.

Бьом зустрівся і, можливо, навчав 1700-2 молодого Й.С.Баха, який вчився в Michaelisschule, міській школі церкви СМихаеля. В 1775 К.Ф.Е. Бах казав Форкелю, що батько "любив і вивчав твори Георга Бьома, люнебурзького органіста". Немає доказів, що Бах вчився у Бьома (вчитися у органіста Johanniskirche було не просто для учня Michaelis-schule, оскільки їх школи не в добрих стосунках). Проте, навчання могло бути: К.Ф.Е. стверджував, що батько любив і вивчав музику Бьома, і припускав, що Бьом – вчитель Йоганн Себастіана. Цей зв'язок став дружбою, що тривала роками: 1727 ніхто інший, як Бьом став північним агентом з продажу партит Й.С.Баха. 2006 відкрито найраніший автограф Баха (копія фантазії Райнкена Wasserflüssen), підписаний "Il Dom Georg Böhm descriptum AO 1700 Lunaeburgi".

Бьом відомий творами для органа і клавесина: прелюдії, фути, партити. Більшість клавірних робіт створені для будь-якого клавіру: їх можна грати на органі, клавесині, клавикорді, залежно від ситуації виконавця. Музика Бьома помітно використовує phantasticus-стіль, заснований на імпровізаціях вільного музикування. Найбільшим вкладом Бьома в клавірну музику стали хоральні партити, складані з кількох варіацій на мелодію хорала. Бьом – фундатор цієї музичної форми, писав їх в різних тональностях. Партити мають складну фактуру: кілька голосів на гармонічній структурі хоралу, виконуються на органі/клавесині. Багато композиторів писали в цьому жанрі, і першим Й.С.Бах; усі вчилися саме у Бьома створювати партити.

Один із стовпів німецької клавірної школи – органіст, клавесиніст, музикознавець **Йоганн Кунау** \Johann Kuhnau (1660-1722) був музик-директором Лейпцігського університету і кантором хору в школі Св. Фоми (попередник Й.С.Баха). Написав: "Tractatus de tetracordo", "Introductio ad compositionem musicalem", "Disputatio de Triade harmonica"; "Дві частини вправ на клавірі \Zwei Theile der Clavierübung", "Клавірні фрукти в 7 сонатах \Die Clavierfrüchten in 7 Sonaten", "Музичні відбитки біблійних сюжетів у 6 клавірних сонатах \Musikalische Vorstellungen einiger biblischen Historien in sechs Sonaten auf dem Klavier zu spielen", сонати на біблійні сюжети прагнуть програмності; їх форма колінна, а не сонатна в строгому сенсі.

Йоганн Кунау – видатний композитор, віртуозний органіст і талановитий літератор, провидець майбутніх музичних звершень. Ромен Роллан каже про нього: "У торжествуючій безтурботності такого музиканта, як Кунау, мала місце ідея про майбутнє призначення німецького мистецтва і немов передчуття його великого наступника – Йоганна Себастьяна Баха". На початку ХХст. виходить книга Р.Роллана "Музичні подорожі в країну минулого", I розділ "Комічний роман одного музиканта XVII сторіччя" повністю присвячений Йоганну Кунау та його роману "Музичний шарлатан". Кунау – приклад різносторонності і певною мірою є ідеалом епохи, коли музична освіта була невіддільною від загальної освіченості, і фахівець, що претендував на високу посаду і загальну пошану, мав володіти широкими знаннями в різних галузях. [–Н. Остроумова. Йоганн Кунау и его роман "Музыкальный шарлатан" // Старинная музыка.–2000–N2–С.20–22.] [–Остроумова, Наталия Викторовна. Дисс. Канд.Иск-ия 2002, Москва. Жизнь и творчество Йоганна Кунау в контексте немецкой музыкальной культуры XVII-XVIII вв. \ автореф.17.00.02, кандидат иск-ия. 338 с].

Йоганн Кунау був обдарованою людиною з багатьма талантами: вчений інтелектуал, лінгвіст, філософ, письменник, успішний юрист автор сатиричного роману, якого сьогодні пам'ятають передусім за клавірні композиції. Він є важливим впливовим голосом німецького Бароко в Лейпцигу, де був безпосереднім попередником Баха на посаді Кантора Томасшуле, яку займав 21 рік. Значна частина його музики, включаючи опери, меси та масштабні твори, втрачена.

Народився Йоганн Кунау в містечку Гайзінг \Geising (Саксонія), його батьки були ремісниками. Спочатку сім'я носила прізвище Кун \ Kuhn, форма Kuhnau з'являється пізніше. Йоганн не єдиний член сім'ї, що присвятив себе музиці: музиканти і його брати Іоанн, Андреас і Готфрід, усі вони згодом прийняли прізвище Кунау. У хлопчика рано виявилися здібності до наук і мистецтв, він мав прекрасний голос і 9 років пішов під опіку свого родича Соломона Крюгнера, переїхавши у Дрезден. На той час там вже мешкав його старший брат Андреас, який служив співчим у Дрезденській Kreuzkirche і вчився у церковній школі. Йоганн разом з іншим хлопчиком приставлений міською радою до органіста Герінга, який займався їх навчанням і вихованням. Дрезденська Kreuzschule була однією з найвідоміших того часу: батьки з аристократичних і бюргерських сімей віддавали сюди своїх дітей з віддалених областей. Школа функціонувала при Kreuzkirche, міській церкві початку ХІІІст., яка тоді мала назву СМиколи \Nicolauskirche, а

за деякий час маркграф Генріх пожертвував в дар церкві уламок Хреста, священної реліквії, що зберігається в капелі СвХреста, приєднаній до церкви 1260, звідки виникла нова назва. Реформація призначала канторів Kreuzkirche за рекомендації Меланхтона (!).

У XVIст. Kreuzschule мала статус церковної школи лютеранського сенсу, виконуючи заповіт реформатора: "кожна дитина має можливість здобути освіту в рідному місті". Випущено спеціальний "Статут про бідних учнів і жебраків", за яким діти бідних сімей звільнялися від платні, тоді як спроможні учні вносили невелику плату навіть за перехід з класу в клас. При школі організовано пансіон і побудовано інтернат. Міська школа Kreuzschule давала загальну середню освіту і основи лютеранського вчення. Однією з головних вимог до вчителів була музична (!) освіта: згідно шкільних правил ректор сам керував хором, а конректор\помічник мав хорошу музичну освіту і диригував хором за відсутності кантора. Наука і музика стояли в тісному зв'язку. Усталений шкільний розпорядок зберігся і за часів Кунау. Релігійні знання – основа навчання, де увагу приділяли грецькій і латині. Програма школи: у Septa проходили елементарні дисципліни, зачували недільні і святкові тексти; у Sexta вивчали латинську граматику, читали Євангеліє та епістоли латиною; у Quinta латиною виконували письмові роботи; у Quarta навчалися створювати вірші латиною; у Tertia вивчали грецьку, граматику і читання – Новий Заповіт, латиною – листи Цицерона і класичну літературу; Secunda і Prima вдосконалювалися, писали вірші німецькою, латиною, грецькою; у Prima багато читали, грецькою вивчали Новий Заповіт і Гомера.

Ректор Богемус замінив семестр грецької на заняття давньоєврейською; латина як головна: в семестрі Богемус пройшов з учнями 2 книги "Енеїди", промови Цицерона проти Катіліни, 3 книги Юлія Цезаря "Гальські війни", 3 комедії Плавта, "Агріколу" (життєпис Юлія Тацита, 3 сатири Ювенала, "Ars poetica", сатири і оди Горация.

В програмі школи – заняття риторикою і логікою. Природничі предмети зачіпалися трохи; але в XVIIст. введені фізика і географія, яку вивчали за "Orbis Sensualium Pictus" \ "Видимий світ у картинках" Яна Амоса Коменіуса. Подією стало придбання 2х глобусів: земного і небесного. В арифметиці досягненням стає квадратний корінь (!). Окрім дисциплін влаштовували диспути і обговорення догмату віри (!), виконували постановки про Страсті Христові, про Іоанна Хрестителя, життя старозавітних пророків, ідеї християнських філософів.

У вказівках для кантора було, що недостатньо просто навчати хлопчиків співу, потрібно "у них майстерно формувати приємний голос". Постійне ядро хору складав Alumnat \ \ пансіон: 30 співчих, що жили при школі на мансарді будівлі. Окрім співу в Kreuzkirche, учні співали в інших церквах, брали участь у церемоніях. Найурочистіше свято Різдво з різдвяною ходою: хористи йшли вулицями з скіпетрами, коронами, одягнені у спеціальне вбрання. По неділях співчі в шеренгу шикувалися перед церквою і виконували духовні пісні; їх одяг був дуже ошатним, з жабо і рукавичками, спів підтримували міські сурмачі; з часом це дійство стало самостійним музичним концертом;

потім хлопчики віддалялися за ріг церковного двору, йшла проповідь, за змістом якої наступного дня (в понеділок) проходив іспит (?!).

Головна риса атмосфери Kreuzschule був культ освіти, шана ученості, властиві духу лютеранства; позначився вплив гуманізму, віддзеркалений у статуті школи. Старшокласники знали латину не лише як мову освіти, а і як розмовну. За учнями школи був суворий нагляд, існували 4 посади "спостерігачів публічної поведінки" (publici observatores morum), що біля дверей школи, в церкві, на площі ринку, вистежували порушників, які спілкуючись, "базікали німецькою", купалися в Ельбі, неналежно поводитись на вулиці

Для засвоєння латини і навчання ораторського мистецтва ставили латинські комедії, що сприяло гуманістичному вихованню, для цих вистав друкували спеціальні гарні програми. Канторат складали люди, що належали традиції, (після Реформації кантори – університетські випускники з Віттенбергу, а на початку ХУІІст. вже з Лейпцігського університету), вони здійснювали зв'язок між музичними школами найбільших музичних центрів Німеччини.

На час вступу до школи Андреасу Кунау було 12 років, а Йоганну трохи більше 10. За свідченням Маттезона, хлопчики одержували по 10 грошів, мали стіл і вчилися; спочатку їх прийняли для заміни голосів в хорі, але вони мали той же кошт і вивчали ті ж дисципліни, що й учні. Окрім наукових занять, на учнях лежали невеликі господарські обов'язки, вони проявляли старанність у кулінарії. Перехід в учні був скоріше формальним і не спричиняв великих змін в їх житті: Йоганн не лише співав у хорі, але вчився грати на інструментах. Незабаром Крюгнер (Johann Gottfried Krüger) закінчив заняття із співчими і передав їх придворному органісту Кіттелю (Christopher Kittell), шанувальнику творчості Шютца, що використовував його музику на уроках. За звичаєм Кунау переселився в його будинок, але стосунки між ними були не кращими, і Йоганну дозволили переїхати до брата.

Можливо, великі пізнання в історії, які Кунау пізніше проявляв, закладені були саме в Kreuzschule. Виявляється його схильність до музики, де чималу роль зіграло спілкування з органістом школи А. Герінгом (Alexander Heringk), учнем Шютца, вчителем дискантистів, і з кантором Я.Бойтелем (Jacob Boitel), що допомагав юному музиканту. Але справжнім вчителем для Кунау стає придворний маестро Вінченцо Альбрічі (Vincenzo Albrici (1631-87), що служив поруч з Г.Шютца у Дрездені капельмейстером і був композитором першого рангу: багато музикантів приїжджали вчитися у нього. Кунау показав Альбрічі свої твори, які так сподобалися маестро, що той став запрошувати юного музиканта у свій будинок. Вплив, який італійський композитор мав на свого учня, був лише загальним: у творах Кунау немає характерних італійських мотивів. Проте, спілкування з Альбрічі зіграло величезну роль у формуванні творчої індивідуальності Кунау. Альбрічі, чудовий органіст, одностаино обраний до Thomaskirche Лейпцігу, існують свідоцтва, що він – майстер гри на клавірі і талановитий педагог. Альбрічі не лише давав уроки Кунау, але дозволяв вивчати свої твори і бути присутнім на заняттях в капелі. Важко переоцінити значення для юного музиканта спілкування з відомим уславленим маестро, в

його будинку Кунау зустрічався з іноземцями з кола освічених людей, увійшовши до якого юнак розширював знання про ідеали епохи; вивчав італійську – мову музики, французьку – галантну мову.

Окрім безпосереднього спілкування з Альбричі Кунау відчував вплив ряду знаних музикантів, що працювали в Дрездені: діяльність більшості пов'язана з дрезденською капелою \Sächsische Staatskapelle, що складала славу міста. 1613-16 при дворі служив капелмейстером відомий М.Преторіус \Michael Praetorius; найяскравіша особистість в музичному житті – Г.Шютц \Heinrich Schütz. У Дрездені органістом при дворі і педагогом працював А.Крігер \Adam Krieger, автор арій, які зробили його улюбленцем міста. Серед інших – італійський композитор, теоретик Дж.А.Бонте Анджеліні \Giovanni Andrea Angelini Bontempi; К. Бернгард \Christoph Bernhard, органіст, віце-капелмейстер капели, учень Шютца. Перебування Кунау в Дрездені раптово перерване 1680 епідемією чуми. Батьки забирають його додому, він повертається в Гайзінг і готується до вступу в університет.

Товариш Кунау по Kreuzschule Ерхард Тітіус, старший на 7 років, вступає в канторат Циттау. Піклуючись про свого друга, який потребував подальшої освіти, він посилає йому запрошення. Новий розділ біографії Кунау починається в Циттау, один з музичних центрів Німеччини ще з Середньовіччя як пункт перетину міжнародних шляхів. Незалежне місто мало власні органи правосуддя, зтверджувало порядок, здійснювало нагляд за школами. 1585 тут заснована гімназія, що стала одним з найзначніших навчальних закладів Німеччини. Міська рада сприяла розвитку закладу, який вважався окрасою і честю міста. Кунау і Тітіус приїхали до Циттау за 5 років по смерті ушавленого органіста А.Гаммершмідта \Andreas Hammerschmidt, "Орфея Циттау \Orpheus of Zittau". Юнаки зустрілися з К. Вайзе \Christian Weise, ректором гімназії і поетом, який відіграв велику роль у розвитку німецької культури. При в'їзді до Циттау Кунау затримали: з документів виходило, що він нещодавно знаходився в зараженому чумою місті, йому відмовляють у в'їзді, треба пройти карантин, для чого Кунау зупиняється в маєтку "Althornitz" Я.Хартіга \Jacob von Hartig, що обіймав посаду міського судді. Це була людина рідкої освіченості, що проявив себе на музичних теренах, навчаючись у кращих майстрів Венеції, Риму, Парижу; грав на клавирі, лютні. Кунау швидко увійшов з ним у контакт, і Хартіг запропонував йому затриматися. Але після закінчення карантину Кунау запрошує Тітіус розділити з ним будинок і харчування у органіста Johanneskirche М.Едельмана \Moritz Edelmann, відомого музиканта, теоретика, автора "Вживання консонансів і дисонансів", друга Вайзе. Кунау переїжджає в будинок Едельмана до Тітіуса. Але спілкування з Едельманом було недовгим: він помер; звільнилось місце органіста, і Кунау виконує його обов'язки. А за півроку раптово вмирає Тітіус, Кунау важко переживає цю втрату і пише 5голосний мотет " О боже, як ты змушуєш мене змерзнути \Ach Gott, wie läst du mich erstarren" з присвятою померлому другу, єдиний духовний твір, надрукований за життя. Він хоче покинути Циттау, але відмовляється від цього: по смерті Тітіуса місце



в кантораті звільняється, і Кунау – можливий наступник. Також хлопця приваблює спілкування з ректором гімназії К.Вайзе.

Роль Кристіана Вайзе\Christian Weise (1642-1708) в культурному житті Циттау важко переоцінити: він зробив гімназію центром духовного життя, закладом, відомим за межами міста; з багатьох областей приїжджали юнаки здобувати освіту. Вайзе пропагував ідеал освіченого політика: молодь з аристократії і бюргерства має бути широкосвіченою, щоб сприяти суспільному підйому, – це самий дух Просвітництва! Не обмежуючись чисто практичною діяльністю, Вайзе пише праці з методики виховання, трактати про ґрунтовну освіту, викладає думки щодо шкільного навчання, колективний характер якого має виховати людину суспільно корисною, придатною державної служби, основою чого були теологія і політичне красномовство.

У гімназії вивчали географію, генеалогію, хронологію, історію, фізику, етику і політику, а також математику. Політика і ораторське мистецтво – головні дисципліни у вищих класах (Prima і Secunda), німецька, основна мова, правопис якої вивчався в Tertia і Secunda. Велике місце займає латина: багато учнів вступають до університетів. Основи освіти у початковому класі, ядро – 3 вищі класи, що власне є гімназія. Деякі учні вступали зразу в Tertia. Tertia і Secunda відвідували кожен по 2 роки, Prima 3 роки. На головне місце Вайзе поставив сучасні дисципліни, в чому полягає вагоме значення його діяльності. Але найважливіше, що учні могли самі обирати собі вчителя (!) У школі існували малі групи, що навчалися згідно своїм інтересам. Приватні заняття у пансіоні проходили за точним планом протягом 3х років. Вибір курсу Вайзе проводив сам, слідуючи шкільним настановам. Навчальний план семестру 1678-79 в класі Prima для Кунау: 4 години релігія, 4 логіка, 4 ораторське мистецтво, 3 Цицерон, 3 Марціал у Вайзе, 2 історія Корнелія Непота, 2 Новий Заповіт грецькою, 1 давньоєврейська у конректора Антона Гюнтера, 1 написання віршів латиною, 3 Вергілій у Йоахима Курце, 6 спів !; щоденні лекції точних наук 1. Кунау мав певну свободу, бо працював органістом і кантором.

Школа брала активну участь в житті міста (церковні служби, паради, свята). Велике значення мали Actus oratoriae на виборах бургомістра. Вайзе вважав, що виступи на публіці набагато корисніші, ніж вправи в класі, до того ж дають прекрасну нагоду для демонстрації результатів навчання. З 1679 щорік проводили 3 офіційні вистави в ратуші: біблійну та історичну п'єси, на закінчення – комедію, новим була німецька мова ! П'єси писав сам Вайзе (його ім'я увійшло з ними до історії літератури), в комедіях він був вірним розумінню свободи і природності, що відбилосся на розмовних діалогах. До п'єс робили музичний супровід: великий любитель музики Вайзе прекрасно грав на позитиві, лютні і флейті, чудово знав твори минулого і сьогодення, писав тексти музичних композицій. Музику для п'єс Вайзе спочатку писав Едельман, а згодом Крігер. Під час навчання Кунау писав музику до драм вчителя. Вайзе, підтримуючи молодого музиканта, доручає Кунау створити музику для свята в церкві на вибори міського консула 1682. У цей час в Саксонії оголошено траур через кончину курфюрста Йоганна Георга, тому музика мала бути без інструментів.

Твір Кунау є двохорним мотетом, а 2 останні строфи включають гімн Лютера "Erhalt'uns Herr bei deinem Wort" (\Збережи нас, Господи, у Слові Твоїм", співці стояли навпроти один одного: один хор співав слова пісні, інший відповідав віршами псалму. Автор диригував власноруч, був великий успіх, рада міста виплатила частину платні органіста. Після смерті Тітіуса Кунау знов переселився до Хартіга, який надав йому житло і стіл без платні. Кунау проявляє працездатність рідку: одночасно учень і вчитель, органіст і кантор, пише музику, дає уроки молодим французьким аристократам за рекомендації Вайзе.

Кунау покидає Циттау 1682, він досяг успіху як музикант, випробував сили на багатьох теренах, спілкувався з цікавими людьми. Повертається у Гайзінг, вирушає до Лейпціга і поступає на юридичний факультет університету. Багато музикантів, попередники і сучасники Кунау, мали університетську освіту: Г.Шютц, Г.Ф.Телеман, Е.Тітіус.

У Лейпцігу Кунау заводить корисні знайомства, відвідує свого земляка Й.Шелле\Johann Schelle, тодішнього кантора Thomaskirche. Невдовзі від посади органіста Thomaskirche відмовився В.Альбричі, повернувшись до католицизму. Кунау виконував обов'язки органіста в Циттау і претендує на цей пост, але рада надає перевагу з 7 претендентів А.Кюннелю\August Kühnel, придворний капелмейстер Цайтса. Хоча Кунау не отримав пост, але увагу до себе привернув, і незабаром зміг проявити свій талант: за рік курфюрст Йоганн Георг їде з Відня, де сприяв зняттю блокади турок, до Саксонії. Дорогою він мав зупинитися в Дрездені і Лейпцігу, і міська влада хотіла влаштувати святкові урочистості. Силами студентів ставлять драму per musica на алегоричний сюжет: Шелле замовляє музику Кунау. Твір не зберігся, але відомо, що то було поєднання опери і світської кантати. Вистава відбулася на вулиці: Кунау диригував хорами, що стояли в провулках коло ринкової площі, потім групи сходилися в єдиний хор, що славив правителя. Вистава мала величезний успіх. Хроніст повідомляє, що це була "подія, рівній якій ніхто не бачив". За рік вмирає Кюннель, і Кунау знову претендує на пост, його супротивник Готфрід Швєґріхен з Цвікау, над яким Кунау бере гору і через місяць вступає на посаду.

У перші роки навчання в університеті Кунау приділяє увагу філософським наукам. Проте, місце органіста не дає досить коштів, він починає посилено займатися правом, публікує дисертацію "Законодавство стосовно церковних музикантів\De juribus circa Musicos Ecclesiasticos", у 1688 отримує ступінь і можливість практикувати як адвокат. Кунау керує Collegium Musikum, групою студентів, що зустрічалися двічі на тиждень і виконували нову музику. Кунау писав: "Це досить схвальна діяльність, оскільки вони [студенти] більше вдосконалюються в своїй прекрасній професії,... за допомогою приємної благозвучної гармонії, приходять до моральної згоди". Згодом учасники Collegium стали давати публічні концерти в університеті і на вулицях на честь почесних гостей і знатних персон, їх виступи часто перетворювалися на вистави. Великі свята влаштовували на вибори ректора: ввечері після поздоровлень, студенти 2х оркестрів йшли через ринок, граючи на скрипках, трубах і літаврах; співав 4голосний хор; після Згодинного музикування зустрічалися на ринку. Перебуваючи на

посту органіста, Кунау не міг творами диригувати, а ставши на чолі спільноти музикантів, дістав цю можливість. Його авторитет зростав: він об'єднав найкращих музикантів і любителів.

Кунау одружився 1689 з Сабіне Елізабет Платтер в Thomaskirche, у них народилися шестеро дочок і двоє синів. В період служби органістом з'явилися всі його клавірні п'єси; він писав органні твори (не опубліковані), частина клавірних вийшла, коли друкована клавірна музика була рідкістю. Після 1690 багато композиторів опублікували п'єси для клавіру, але Кунау був першим з німецьких клавіристів.

У цей період з'являються літературні роботи Кунау і наукові трактати: Der Schmied seines eigenen Unglück \ \Коваль свого нещастя, I ч. – моральний вплив п'яти почуттів "Das Fuhlen \ Почуття"; Der lose Cousenmacher \ \Розслаблений Кузенмахер; Musicus magnanimus \ \Великодушний музикант; Der Musikalische Quacksalber \ \Музичний шарлатан, Musicus vexatus oder der wohlgelagte doch nicht verzagte, sondern jederzeit lustige Musicus instrumentalis \ \Благодушний, безжурний і завжди веселий музикант-інструменталіст; Musicos curiosus \ \Допитливий музикант. 2 неопубліковані: De Tetrachordo seu Musica antiqua ac hodierna \ \Про тетрахорд в старій і сучасній музиці; Disputatio de Triado Harmonica \ \Диспут про тонічний трезвук – про відмінності старої і нової музичної теорії з цитатами давніх авторів. Згодом ці думки з цитатами використав учень Кунау Гайніхен \ Johann David Heinichen у своїй праці про генерал-бас.

Кунау продовжив освіту самостійно, мав великі знання в математиці, в грецькій і давньоєврейській, переклав німецькою італійські і французькі книги, децю опублікував. Органіст і теоретик тих часів Я.Адлунг \ Jakob Adlung пише: "Не знаю, чи був він за покликанням музикантом, чи вченим, освічений в юриспруденції, богослів'ї, літературі, красномовстві, математиці, іноземних мовах, музиці". Й.Маттезон говорить, що це була високоосвічена людина, музикант, композитор, диригент, йому не було рівних. Імовірно, тоді Кунау писав музику для багатьох церков Лейпціга. Його учні: композитор і теоретик Й.Д.Гайніхен \ Johann David Heinichen і клавірист-композитор К.Граупнер \ Christoph Graupner.

Кунау виступив претендентом на пост померлого 1701 Й.Шелле у Thomaskirche: він вже виконував обов'язки кантора під час від'їзду Шелле і тепер розраховував на успіх. На пост претендували ще 4 музиканти, але перевагу одностайно віддали йому, Кунау – відомий музикант з науковою освітою, користувався шаною серед студентів; його клавірні твори перевидавали, сатиричні романи багато читали; крім того, він мав друзів в магістраті і міг заручитися їх підтримкою. Кунау приступив до своїх обов'язків вже 1.IV.1701. Обрання на посаду органіста лейпцігської Thomaskirche було вельми почесно для молодого музиканта. До органіста пред'являли фахові вимоги: старанність у виконанні обов'язків, висока майстерність; особисті вимоги: скромний спосіб життя, дотримання розпоряджень кантора, пунктуальність, поступливість. Характер використання органу під час служби визначався ставленням церковних кіл, яке було неоднозначним: розпорядження церковним органістам містить вказівки, що музиканту

не слід виконувати довгих прелюдій, щоб не відволікати паству від молитов. [-Arnold Schering: Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren. In: Bach-Jahrbuch. Nr.9, 1912, S.86–123.]. Але вказівки регламентували офіційні богослужіння, в інших випадках орган користувався великою популярністю і пошаною: під час вінчань великі органні твори виконували повністю. Турботу про стан інструментів виявляли заможні бюргери, вони збирали кошти і на будову нових органів. Певна свобода надавалася органістові під час виконання суботніх мотетів, коли він супроводжував спів Thomaner\хлопчиків-хористів СФоми. Богослужіння у Thomaskirche відбувалися щодня, недільна служба йшла з 7 ранку до 11. Раз на два тижні – велика денна служба, потім післяполуднева, а після півгодинні заняття катехізісом і екзамен з Біблії. Орган був задіяний скрізь, особливо у найважчий день, неділю: органіст мав проявляти таланти, смак, фантазію і винахідливість.

До обов'язків органіста завжди входив супровід співу общини, гра прелюдій, постлюдій і генерал-баса в оркестровій музиці. Найвищі вимоги пред'являли до прелюдій: не лише вступні п'єси, але і ригурнелі, дя в моментів служби, які вимагали акцентів та особливої уваги общини. Сольні вставки майстра-органіста додавали богослужінню цілісності, створювали ефект наскрізного розвитку, застосовуючи в сольних відіграшах мелодіку виконуваних піснеспівів. На початку і в кінці служби часто звучали Прелюдія і Фуга. Вказівки органісту: "виконувати преамбулу до співу, але будувати її, щоб не вийшло дуже довго". З цією метою встановлювали на органі пісочний годинник, якщо врахувати загальну тривалість служби, стає очевидною необхідність подібних заходів. У виконанні піснеспівів вступи органу чергувалися зі співом: I строфа хор, підтриманий общиною, II – органіст, III – знову хор etc. Органіст проявляв чималі вміння: супровід концертних вокальних п'єс, розшифровка цифрованого басу, гра вільних фантазій, прелюдій і постлюдій. Є документальні свідчення, що Кунау, виконуючи свої обов'язки, демонстрував велику майстерність.

XVIIст. Лейпціг мав 2 міські церкви Nikolauskirche і Thomaskirche. Церковне життя не обмежувалося звичайними і святковими службами, а мало тісний зв'язок з подіями суспільства: день народження монарха, вибори майстра цеху, військові перемоги. Місто відкриває ще церкви Peterskirche, Georgenkirche, Johanneskirche, Lasarettkirche; кількість служб зростає, у неділю їх було до 14. У 2х головних богослужіннях відрізнялися блиском і пишністю, тут грають два органісти. Кантор Thomasschule (Director chori musicі) і регент Nikolai відповідали за виконання музики усіх церков міста. Вимога до кандидата на посаду – хороша освіта, загальна і музична (!), а також він неодмінно мав бути композитором. Необхідність гуманітарної освіти зумовлена тим, що кантор в шкільній ієрархії отримував звання Tertius, тобто входив до числа 4х вищих вчителів, поряд з ректором, конректором і Quartus'ом. Виконуючи музичні обов'язки у Thomasschule і Nikolausschule, кантор викладав і академічні предмети, включаючи латину і катехізіс. Також йому підвладні міські сурмачі та інструменталісти. Інколи чудовий музикант був знехтуваний радою міста за недостатню загальну освіту.

Кантор розпоряджався групами інструменталістів та співців (50-60), вони ділилися на 4 хори по 12-16 осіб. Кращі учні складали I і II хори, виконуючи концертну музику (кантати та концертні п'єси) у 2х головних церквах. III хор призначався для поліфонічної музики (переважно мотетів) у Neue Kirche, а IV співав хорали (в унісон) у Petrikerche. I хор очолював кантор, інші – префекти з старших учнів. Оркестр складали 18-20 учнів Thomasschule і університету. На канторство Кунау в Лейпцігу приходилося багато урочистих свят.

Дуже піднесено проходили у 1709 свята 300ліття Університету. День почався о п'ятій ранку з гарматної канонади, яку підхопили всі дзвони міста. У 6 і 7 годин два оркестри міських музикантів з трубами і літаврами на головних баштах, заграли урочисту музику. Процесія рушила до Nikolauskirche, де о 8 почалося богослужіння, після якого знову канонада, і процесія під звуки труб та літавр попрямувала в Paulinerkirche. Тут, після "Veni sancte spiritus" професор університету д-р Менге виголосив промову, далі урочиста ода і "Tedeum". Процесія з музикою попрямувала до Nikolauskirche і довкола княжого будинку; ввечері о 6 знову звучала музика. Наступного дня в університеті відбулося присудження вчених ступенів, звучала урочиста ода, потім процесія пішла до будинку князя, де студенти виступили з концертом під орудою органіста Neukirche. Подібно проходив і третій день свята, що завершився оперою Й.Д.Гайніхена. Для цих свят Кунау написав 3 кантати: спочатку "Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat" "Це день, коли Господь створив", перед проповіддю "Der Herr hat Zion erw" "Господь обрав Сіон?", після проповіді "Halleluja, lobet den Herrn in seinen Heiligtum" "Аллілуйя, восхваляйте Господа у святилищі Його". Святкування 200річчя Реформації 1717 тривало 3 дні, кожен день – нова кантата Кунау, який рідко користувався чужою музикою. Він написав багато річних циклів церковних кантат, їх опубліковано у списках за 1707-21, але зберіглася лише мала частка.

Канторство Кунау не було безхмарним: Thomasschule переживала складні часи. Ректором був Й.А.Ернесті\Johann August Ernesti, високоосвічений, але не здатний підтримувати в школі порядок. Інша проблема стосувалася захоплення оперою, що мала великий успіх у молоді, а інтерес до церковної музики впадав. Студенти залишили школу, щоб спробувати себе в опері, серед них учень Кунау – органіст, клавесиніст К.Граупнер\Christoph Graupner, що поїхав до Гамбурга вчитися у Кайзера, і згодом став оперним композитором. У своїх петиціях до консула Кунау неодноразово з презирством відзивається про "оперистів\operisten" (оперних авторів), вважає речитатив і арію да саро в церковній музиці світським впливом, проти якого має боротися дійсний слуга церкви. Навряд Кунау відкидав жанр опери, його нападки спрямовані проти фривольних і легковажних творів.

До Лейпціга 1701 приїхав Г.Ф.Телеман, що теж вивчав право в університеті. В його особі Кунау отримав серйозного суперника: молодий музикант користується популярністю у студентів, організує власну Collegium Musicum, а 1704 стає музик-директором Нової церкви \Neukirche in Leipzig, і управління музикою переходить до нього, що утискає права кантора. Кунау протестує, та змін це не дає. За рік

Телеман виїжджає, але його наступники в Neukirche М.Гофман\ Melchior Hoffmann, Г.Б.Шотт\Georg Balthasar Schott, Й.Г.Фоглер\ Johann Gottfried Vogler не випускають влади. Іншим конкурентом Кунау став його власний учень Й.Ф.Фаш\Johann Friedrich Fasch, який 1707 заснував ще новий Collegium Musicum, куди увійшли 20 співців, конкуруючи з Thomasschule. Фаш зблизився з Телеманом і казав, що майже всіма знаннями зобов'язаний саме капельмейстеру Телеману.

У роки канторства Кунау листується з Маттезоном, листи стали основою біографії Кунау в "Ehrenpforte", у деяких висвітлені проблеми теорії: зауваження суперечки Маттезона і Буттштедта про сольмізацію (1717). Зустрічі Кунау і Й.С.Баха мають особливий інтерес: Бах відвідував Кунау у Лейпцігу 1714, грав під час служб, диригував кантатою "Nun komm der Heiden Heiland" "Тепер прийшов рятівник язичників". Кунау, Бах і К.Ф.Ролле\Christian Friedrich Rolle 1716 були експертами органу церкви Богоматері\Liebfrauenkirche в Галле.

Є відомості, що Кунау страждав від нападів кашлю, ймовірно, сухоти, у 1703 був такий хворий, що здавалося, вже не одужає. Консул навіть зробив Телеману пропозиція стати наступником у кантораті. Причиною смерті композитора у 1722, мабуть, і став туберкульоз.

Кунау користувався заслуженою славою серед сучасників. Музик-директор Гамбурга, піаніст і музичний редактор К.Ф.Г. Швенке\ Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767-1822), учень і наступник К.Ф.Е.Баха, копіював його п'єси. Дослідження Фукса показали, що твори Кунау використані як зразки в Tabulatur Buch 1750, де наведені партити і сюїти. Про нього високо відгукується Маттезон ("Ehrenpforte"). Шайбе в Critischer musikus ставить його в ряд з Кайзером, Телеманом і Генделем: вони "є люди, якими батьківщина має бути представлена перед іноземцями, оскільки від них поширився добрий смак і те розумне музичне мистецтво..., яке викликало захоплення в інших країнах". Сам Телеман висловлюється про Кунау з глибокою пошаною, кажучи, що вчився писати контрапункт і фугу на прикладі його творів. Учень Кунау Фаш\Johann Friedrich Fasch став капельмейстером в Ангальт Цербсті, його син К.Ф.К.Фаш\Carl Friedrich Christian Fasch, за протекції Ф.Е.Баха, клавесиніст при дворі Фрідріха, що акомпанував його грі на флейті, став 1736 засновником Співецької академії Берліну\Sing-Akademie zu Berlin.

Композиторська діяльність Кунау припадає на перехідну епоху: старі форми відходили в минуле, нові лише починали зароджуватися, і це знайшло віддзеркалення в творчості: він вважається фундатором німецької клавірної сонати, передбачаючи К.Ф.Е.Баха. Сонати Кунау є ранніми зразками жанру, для них характерні пошуки стилістики, кількості частин, уточнення форми. Біблійні сонати зіграли роль в розвитку програмної музики, і у XVIIIст. з'являється ряд творів, що продовжують цю традицію. Але Кунау робить ідею програмності не розважальною, а серйозною у зверненні до Старого Завіту.

Ходили легенди про швидкість музичної думки і гіпнотичну силу духу музиканта. Загадковим флером оповита доля його творчої спадщини: світська вокальна музика Кунау втрачена, а багато духовних творів збереглися. Його творчість фокусує найважливіші

устремління епохи: на посту музик-директор Лейпціга і кантора Thomaskirche він майстерно інтегрував стилістику Італії, Франції, Англії в контекст німецької, передусім, клавірної музики.

Ще за життя Кунау почитали і цінували сучасники. Маттезон стверджував, що він не знає собі рівних "як славний органіст, як високоосвічена людина, як великий музикант, композитор, диригент хору". Й.А.Шайбе вважав його поруч з Г.Ф.Телеманом, Р.Кайзером і Г.Ф.Генделем "одним з чотирьох найвеличніших німецьких музикантів свого часу". Він активно висловлював свою позицію в листах, трактатах, літературних есе і музичних преамбулах.

Володіючи унікальною ерудицією, Кунау мав заслужений авторитет у маститих музикантів і в інтелектуально-наукових колах, не лишався осторонь від жодного "глобального питання" музичного життя. Його літературну спадщину складають не лише музично-теоретичні трактати, де висвітлюються специфічні проблеми ладу, гармонії, композиції, але і художні твори, багаті дотепною сатирою і несподіваними зворотами, виводячи питання музики на сторінки загальнодоступного роману одним з перших у німецькій літературі. Герої "Музичного шарлатана" обговорюють виконавство і жанри, дискутують про роль музики і "справжнього музиканта-віртуоза".

Універсальність мислення Кунау дозволила йому з локальної легенди стати виразником духу бурхливого часу. У його спадщині є вокальні жанри: мотети, оди, кантати, месу, Магніфікат, "Страсті за Марком", де лютеранський хорал тяжіє до камерної музики. Він завершує вокально-інструментальну традицію, підводячи до феномену Й.С.Баха: останній твір Кунау "Matthäus-Passion" звучить в Лейпцігу лише за рік до бахівських "Johannes-Passion" (!).

Але найзначніший інтерес у спадщині Кунау мають клавірні твори, опубліковані за життя 4 збірки: "Нові клавірні вправи в 2х частинах\7 Suiten: Neuer Clavier-Übung, erster Theil" (1689) по 7 в мажорних і мінорних тональностях; "Свіжі клавірні фрукти або 7 сонат з добрими винаходами і манерами\7 Sonaten: Frische Clavier Früchte" (1696), "Музичні вистави деяких біблійних історій\6 Sonaten: Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien" (1700), популярні, де відображені емоційні стани від читання розділів Біблії. Кунау виявляє задум винахідливо, втілюючи усі технічні можливості клавіру. Кожна збірка має певну мету, обгрунтовану в масштабних передмовах. Автор виділяє з усіх інструментів саме клавішні, передбачаючи розквіт клавірного, за ним і фортепіанного мистецтва. За браком клавірної літератури автор пророчо наголошує значення жанру, що подальші 250 років вважатиметься визначальним у фортепіанному мистецтві, – жанру клавірної сонати. Саме Кунау належить пріоритет у створенні сонатного циклу для клавіру. Соната як узагальнювальний жанр виявляє особливості музичного мислення епохи: конфлікт в середині форми (раніше ніколи не було!) і контраст між частинами; це дуже пасує Кунау в інновації, він створює несюїтний цикл "7 сонат: Свіжі клавірні фрукти\7 Sonaten: Frische Clavier Früchte". Однак, інтерес до жанру сюїти автор також відчував. Майже весь час він працював над сюїтами, заглиблюючи зміст і шліфуючи форми, у його сюїті відчутно

втрачаються зв'язки з першоджерелами танців. Особливо помітно: від танців залишилася структура, характер рухів і ритму, форми, якими композитор користується вкрай довільно та індивідуально.

Клавірні збірки Кунау – енциклопедія прийомів, жанрів і форм: старовинні танці, варіації, хоральні обробки, поліфонічні канони і досконалі фути, все це акумулює музичну лексику епохи і робить її базою геніальних послідовників Баха і Генделя. Клавірна музика Йоганна Кунау – його слава у 4 збірках п'єс: 2 "Clavier-Übung" (кожна з 7 сюїт, 1 мажорна і 1 мінорна), найвідоміший твір "Біблійні сонати" описують музикою, іноді наївно, з використанням ресурсів клавіра емоційні стани, викликані історіями Біблії. Він винахідник сонати як жанру в кількох частинах (не в танцювальних п'єсах !): Eine Sonata aus dem B (3 частини) міститься в його Sieben Partien. Далі 13 інших "Свіжі клавірні фрукти, Сім сонат"; "Біблійні історії у 6 сонатах" нащадок музичного і духовного, дуже ранній зразок програмної музики.

Найважливішим із збережених літературних книг Кунау є "Музичний шарлатан\Der musicalische Quack-Salber" 1700 сатиричний роман. Автор описує вигадані подвиги німецького шарлатана Караффи, що прагне зробити ім'я як музикант, видаючи себе за італійського віртуоза. Критики відзначили літературні якості роману, навіть назвали його лінгвістично інноваційним ! Роман виявився цінним джерелом для виявлення музичної практики ХУІІст. Відомі ще 2 сатиричні твори Кунау: "Творець власного нещастя\Der Schmid seines eignen Unglückes" (1695) та "Про розумне і дурне використання п'яти почуттів\Des klugen und thörichten Gebrauchs der Fünf Sinnen" (1698). На сатиричні концепції та історії Кунау впливали романи ректора гімназії К.Вайзе, для шкільних п'єс якого Кунау писав музику.

Теоретичний трактат Кунау "Fundamenta compositionis\Основа композиції" зберігся в одному рукописі, містить анонімний трактат подвійного контрапункту "Kurtze doch deutliche Regeln von den doppelten Contrapunten\Короткі правила подвійних контрапунктів" і 2 тексти К.Бернгарда (рукопис приписували Й.С.Баху). Кунау є автором ще 2х теоретичних праць, які відомі лише назвами: "Трактат про тетраорди від античної музика до сучасуочної\Tractatus de tetrachordo seu musica antiqua ac hodierna" та "Гармонічна триада\De triade harmonica". Його погляди на музичні стилі, сольмізацію etc. в листі 1717, що Маттезон публікує в журналі "Музична критика\Critica musica". Передмова "Біблійних сонат" надає ідеї програмної музики.

Літературні праці музиканта і свідоцтва сучасників стали основою вивчення його творчості. Кунау взимку 1717-18 листом відгукнувся на прохання Маттезона, що збирав матеріали знаної книги "Засади Брама Честі\Grundlagen einer Ehrenp-forte". Ці статті рясніли фактологічними і друкарськими помилками, які, на жаль, переходили з однієї роботи до іншої. По смерті Кунау надруковані 2 некрологи, де надано високу оцінку діяльності кантора Thomasschule. У ХІХст. інтерес до спадщини Кунау зростає, що пов'язано з розвитком наукової думки Німеччини і діяльністю видатних дослідників: Ф.Крізандера (1826-1901), Ф.Шпітти (1841-1894), Г.Кречмара (1848-1924). У багатьох працях ХХст. фігура Кунау розглядається в ракурсі історії музики і питань програмності,



теорії афектів, інструментальних жанрів, аналізуються клавірні твори. Творча особа Кунау і через 300 років не втрачає привабливості. Його музика і естетика залишаються цікавими не лише через передбачення Баха і Генделя, а як яскраве самоцінне явище: поєднання якостей універсального таланту Кунау окреслило перспективи музично-історичного процесу. Постать Кунау, композитора, виконавця, теоретика, літератора є дуже цікавою у дослідженні культури Бароко. Увагу привертає сама його особа, що відповідає ідеалу вченого музиканта епохи. Естетичні переконання Кунау відгукуються ідеями сучасників і теоретиків подальших поколінь А.Кірхера, Й.А.Шайбе, Й.Маттезона. Як автор літературних творів Кунау стає передвісником музичних письменників і музикантів-літераторів пізніших епох: Е.Т.А. Гофмана, Г.Берліоза, Р.Шумана, Ф.Ліста, Р.Вагнера, М.А.Римського-Корсакова, Ромен Роллана, Томаса Манна, А.Корто, М.Лонг, Арт. Рубінштейна, С. Прокоф'єва, В. Гізекінга та багатьох інших.

[--Остроумова, Наталия Викторовна. Дисс. Канд. Искусств 2002, Москва. Жизнь и творчество Иоганна Кунау в контексте немецкой музыкальной культуры XVII-XVIII вв.; 17.00.02, кандидат искусствоведения. 338 с.]=[Остроумова, Наталия. Иоганн Кунау. Жизнь и творчество музыканта эпохи барокко. М., 2003, 180 с.]

Знаменитий органіст, теоретик, капелмейстер **Франц Ксавер Антон Муршгаузер** \Franz Xaver Anton Murschhauser (1663-1738) народився в Ельзасі біля Страсбургу, вперше згадується 1676 як співак і музикант у школі СвПетра \StPeter's School Мюнхену, де навчався у кантора З.Ауера \Siegmond Auer; потім вчився у видатного органіста Й.К.Керля. 1691 Муршгаузер призначений музик-директором мюнхенської Frauenkirche, де залишався працювати до самої смерті. Його I колекція "Новий органний октавон, восьми церковних тонів \Octitonium novum organicum, octo tonis ecclesiasticis", ad Psalmos, & magnificat (1696) містить 89 творів; 2 збірки органної музики для католицької літургії в традиції південнонімецької школи, короткі п'єси на теми псалмів і хоралів: токати, фантазії, фуги. II колекція "Прототип органних лонг-бравіс \Prototypen longo-breve organicum" 34 п'єс у 2х ч. (1703, 1707). Збереглися клавірні супроводи голосу для "Вечірні служби \Vespertinus latriae...": 10 псалмів, Laudate Dominum (1700).

Він також надрукував 2 праці з теорії музики, призначені для навчання і розроблені для викладання композиції: "Фундаментальний, стислий і зручний посібник фігуральної і хоральної музики \Fundamentalische kurz- und bequeme Handleitung sowohl zur Figural als Choral Music" (1707), "Академія музично-поетична двобічна \Academia musica-poetica bipartita" (1721) або "Вища школа музичних композицій \Hohe Schul der musicalischen Compositions" ч. I [II ч. немає]. Трактат "Academia musico-poetica" містить нападки на Й.Маттезона, який парировав цей напад працею "Мелопоетичні ліхтарі \Melopoetische Lichtschere" так ґрунтовно, що Муршгаузер не видав II ч. свого твору, трактати якого консервативні і старомодні, у ретро-традиції, що затримувала еволюцію музики строгого контрапункту, атакувала "Musica-modern" стилю італійської прогресії Маттезона, який аргументовано критикував Муршгаузера і переміг.

Органні трактати Муршгаузера були в бібліотеці Й.С.Баха, який докладно вивчав їх, що видно з щільних приміток на цих книгах. Трактат "Prototypon Longo-Breve Organicum" для органістів, щоб вони були здатні імпровізувати музику і грати на замовлення. Муршгаузер пропонує прелюдії (preambulum), фути і токати упереміш з маленькими квітчастими фіналами. Короткі твори Фути brevisima tertii toni (15 тактів, 25") є тією музикою, яку можуть грати органісти на службах у церкві, пропонують конкретні зразки імпровізацій, які для молодого Баха, церковного органіста, були дуже цінні.

Записи творів Муршгаузера (2003) у виконанні Леона Бербена Léon Berben (нар.1970), відомого як клавесиніст. Орган соло • Фірма Aeolus • ~ Джеймс Manheim, Rovi.

Композитор-органіст **Фрідріх Вільгельм Цахау** \Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), відомий вчитель Г.Ф.Генделя, народився у Лейпцігу, де його батько Генріх Цахов був міським музикантом в Alta Capella \Alta Musica. Він навчив сина грати на всіх інструментах загального користування: скрипці, гобої, клавесині і органі, присвячуючи головну увагу саме їм, на них хлопчик досяг великої майстерності. За 10 років сім'я переїхала в Айленбург \Eilenburg, і він продовжив навчання у Й.Шелле \Johann Schelle, відомого учня Шютца. Цахау обраний в Галле органістом Liebfrauenkirche (Marktkirche), наслідуючи С.Ебарта \Samuel Ebart у 1684. В цей час він вже відомий своїми драматичними кантатами, але його критикували пієтисти за надто складну музику, високо оцінену професійними канторами і органістами. Він зазнав впливу музики Й.Тайле \Johann Theile і поезії гімнів Е.Ноймайстера \Erdmann Neumeister.

Цахау – видатний педагог, його знані учні: один з найвидатніших органістів ХУІІІст. Г.Кірхгоф \Gottfried Kirchhoff (1686-1746), що змінив Цахау на посаді органіста Liebfrauenkirche і музик-директора Галле, церковна Рада міста обрала його за виконання кантати 1713 (спочатку обрали Й.С.Баха, а за ІІІ раундом Кірхгофа); композитор-органіст Й.Ф.Крігер \Johann Philipp Krieger (1649-1725); композитор, органіст, педагог Й.Г.Ціглер \Johann Gotthilf Ziegler (1688-1747), провідна постать музикантів пізнього Бароко Галле \Hallischen Spätbarock.

Вперше Генделя привели до Цахау на навчання музики, коли йому було менше 7 років, тобто до кінця 1692. Не може бути сумнівів, що Цахау виявив великий інтерес до свого учня, який "йому сподобався настільки, що він ніколи не думав, що міг зробити для нього досить", – пише перший біограф Генделя Дж.Майнварінг \John Mainwaring. Дитину віддали сумлінному, чутливому, ретельному, чудовому вчителю, що переконливо довели Майнварінг і сучасний дослідник Г. Кокс \Howard Cox (1993): "Цахау мав велику колекцію музики, італійської і німецької. Він показував учням різні стилі різних народів, переваги і недоліки кожного конкретного автора. У практичній частині часто давав завдання працювати: копіювати, грати, писати замість нього. Цахау був радий помічникові, що мав незвичайні таланти, здатному замінити його завжди, коли він був відсутній. Може здатися дивним, що помічникові лише 7 років, але коли йому було 9 він вже створював церковну службу для голосу та інструментів, і фактично

писав служби кожного тижня протягом 3х років. На підтвердження цього Кокс описує об'єм, підписаний GFH: переписані рукою Генделя фути, хори Цахау, Фробергера, Крігера, Керля, Альбена, Штрунка, Ебнера. Гендель говорив про вчителя з якнайглибшою пошаною, відвідав його в Галле востаннє 1710, а після його смерті часто слав кошти удові. [--Cox, H. The text selection process in Handel's Chandos anthems/ Howard Cox // Bach. Vol. 24 (1993). № 1 (spring-summer). P. 21-34.] [--Евдокимов Александр Сергеевич. Английский антем XVI - первой половины XVIII века. Особенности воплощения библейского текста.17.00.02. Музыкальное искусство. Дисс. канд. искусствоведения. Российская академия музыки имени Гнесиных (руч-ль д-р исквд-ия, профессор Л.А.Гервер). Москва, 2019.] Друг Генделя Маттезон описував заняття Генделя у Цахау: з Генделем почав займатися кращий педагог Галле, органіст Фрідріх Вільгельм Цахау, талановитий композитор, розумний, широко освічений фахівець. "Ця людина дуже сильна в своєму мистецтві, в ньому було стільки таланту, скільки і доброзичливості... він спрямував зусилля на ознайомлення з основами гармонії. Потім навернув думки учня на мистецтво композиції, витончив смак, навчив надавати музичним ідеям найдосконалішу форму. У Цахау була чудова колекція італійських і німецьких творів, він розкрив Генделю багато способів створювати музику у різних стилях, і в той же час розкривав позитивні якості і недоліки кожного".

Гендель продовжував використовувати композиції Цахау у власних творах, не просто цитуючи, а й використовуючи інструментовку; кантата "Herr, wenn ich nur dich habe" "Господи, якби у мене був ти" унікальна тим, що має сольну арфу в німецькій кантаті, була скопійована Генделем, вивезена до Лондона і, можливо, вплинула на інструментовку його "Saul and Esther".

Однією з найважливіших музичних колекцій к.ХVII-п.ХХVIII є "Колекція Бокемайера\Sammlung Bokemeyer", засновником якої був органіст **Георг Остеррайх**\Georg Österreich (1664-1735). Георг, син пивовара, отримав перші уроки музики від свого хрещеного Й. Шеффлера\Johann Scheffler, кантора з Магдебургу. За його рекомендації Георга прийняли в Thomasschule Лейпцига, де вчитель Й. Шелле\Johann Schelle (учень Шютца), визнав винятковий талант дитини, що швидко вчився і працював у Thomaskirche альтистом. Через чуму Остеррайх залишив Лейпциг і 1680 переїхав у Гамбург, де продовжив музичну освіту, він співав альтом у Gänsemarktoper, гамбурзькій опері. Восени 1683 вступив до університету Лейпцига.

Георг Остеррайх вчився у Й.Г.Ціглера\Johann Gotthilf Ziegler в Мерзебургу, згодом у Вольфенбюттелі у Й.Тайле\Johann Theile, Георг переїхав в його дім і сумлінно вчився композиції. 1689 Остеррайх призначений капельмейстером у Шлезвігу, і оркестр під його орудою став одним з кращих у Німеччині. Його 3 релігійні концерти цього часу відображають контрапунктичні традиції Й.Тайле. Працюючи при дворі у Брауншвейг-Люнебургу, Остеррайх давав уроки композиції Г. Бокемайеру\Heinrich Bokemeyer, майбутньому композитору-теоретику. Придворний капельмейстер Готторфу Остеррайх керував копіюванням нот, на чому побудована велика частина колекції книг і рукописів церковної музики, бібліотеку успадкував його учень Генріх Бокемайер, кантор Вольфенбюттеля у княжій школі\fürstlichen

Schule, з 1739 – член товариства музичних наук\Mizlerschen Sozietät der Wissenschaften Л.К.Міцлера\Lorenz Christoph Mizler von Kolof. Колекціонуючи ноти, Остеррайх накопичував їх протягом 1670-1730, його нотне зібрання, передусім церковне. Бокемайєр поповнив колекцію світською музикою. Половина зібрання зберігається сьогодні в Берлінській державній бібліотеці і включає 1839 назв. Науковці називають це "Колекцією Бокемайєра\Sammlung Bokemeyer", хоча 1702 твори колекції Готторфа. Зібрання безцінне: часто єдине джерело творів Дітріха Букстехуде, Ніколауса Брунса, Йоганна Розенмюллера, Маттіаса Векмана, Вінсента Любека, Йоганна Філіппа Крігера.

З композицій Остеррайха збереглися 70 кантат\духовних концертів, а світова культура зобов'язана колекціонеру Остеррайху творами ХУІІст., що є основою колекції Sammlung Bokemeyer у Берліні.

Композитор і капельмейстер **Йоганн Крістоф Пец**\Johann Christoph Pez або Petz (1664-1716) народився в Мюнхені. Син сторожа башти він навчався 1676-81 в єзуїтському коледжі Wilhelmsgymnasium Мюнхену, співав у хорі SMarks, пізніше грав на лютні і віолі в оркестрі собору SPeter\СПетра і став маестро 1687. У 1688 він – музикант при дворі курфюрста Баварії Максиміліана-Еммануїла, який запропонував йому продовжити освіту в Римі з А.Кореллі. 1694 Пец служив у архієпископа-курфюрста Кельна Йозеф Клеменса, в резиденції у Бонні, працював з придворним оркестром, став капельмейстером і радником князя 1695. Повернувшись у Мюнхен 1701, працював в оркестрі, з 1706 – старший капельмейстер\oberkapellmeister і музик-директор Еберхарда, герцога Вюртемберга у Штутгарті, пост обіймав до смерті, керований ним оркестр значно покращав і розширився.

Як і багато сучасників, Пец знаходився під впливом французької музики, зокрема, Ж.Б.Люлі. Сьогодні Пец майже забутий, але згаданий в ліричних віршах Г.Ф.Телемана 1730, який помістив ім'я Пеця поряд з ім'ям Генделя як великих композиторів епохи, виділяючи його сонати. Церковна музика Пеця досить консервативна, вплив Кореллі відчутний у вокальних творах, характерна гомофонія в різних ритмах і темпах; в інструментальних – часті подвоєння голосів, бас-соло з супроводом. Пец писав меси і псалми; відзначені гарні мелодії-соло, що звучать в його кантатах (Corona Stellarum).

Композитор-органіст **Йоганн Шпет**\Johann Speth (1664-1719?) народився в Баварії, біля Нюрнберга, але велику частину життя провів в Аугсбургу органістом Собору. Його єдиною збіркою, що вижила, є "Велике мистецтво консонансів і дисонансів\Ars Magna Consoni et Dissoni" (1693): клавірні твори в південнонімецькому стилі. Йоганн народився в Шпайнсгарті\Speinshart в сім'ї вчителя Генріха Шпета, навчався органу у батька, далі вчився музики і співу в школі хлопчиків монастиря премонстратів\Premonstratensian. 1692 він подав заявку на пост органіста в соборі Аугсбурга, додаток до заяви з композиціями Шпета прийнятий, і він отримав посаду; ця музика опублікована як "Ars Magna...". Шпет став головою собору 1705. Дата смерті невідома, 1719 він ще жив зі своєю дружиною.

Єдина відома робота композитора – збірка, видана в Аугсбургу 1693 "Ars Magna Consoni et Dissoni"\Велике мистецтво консонансу і

дисонансу". Назва як посиланням на знамениту книгу єзуїта А.Кірхера \Athanasius Kircher "Універсальна музика, SIVE Велике мистецтво дисонансного співзвуччя\Musurgia Universalis, SIVE Ars Magna consoni dissoni" (1650). Праця "Ars Magna" Шпета присвячена сім'ї Фуггерів з Аугсбургу. Опис роботи є в Лексиконі Musikalisches Й.Г.Вальтера. "Ars Magna" містить музику для органу\клавикорду: 10 токат ("Музичні поля квітів\Musicalische Blumen-felder"), 8 Magnificat, 3 партити\Арії з варіаціями. У музиці відчутні впливи школи СМарко і Фрескобальді із запозиченнями: варіації на темі Пасквіні, Стораче, Польєтті. Очевидний вплив також південних органістів Муффата і Фішера: токати незвично короткі, більшість 3ч.: токато-фуга-токато. Є динамічні вказівки (!) в Toccata quarta; Magnificat подібний до Керля, з короткими версетями. Органні твори Шпета стоять в одному ряду з кращими клавірними п'єсами музикантів півдня Німеччини.

Композитор північнонімецької органної школи віртуоз **Ніколаус Брунс**\Nicolaus Bruhns (1665-1697) був одним з найвидатніших органістів покоління. Він народився у Schwabstedt'i\ \Svavsted данською, невеликому селищі поблизу Гузуму\Husum, походив з сім'ї музикантів: дід Пауль (помер 1655) лютніст в капелі герцога Gottorper в Любеку; його три сини теж музиканти: Брунс-батько, теж Пауль, органіст в Schwabstedt'i, можливо, учень Ф.Тундера; брат Фрідріх Ніколаус музичний керівник Гамбурзької Ради. Ніколаус-син ріс вундеркіндом: грав на органі і створював прекрасні клавірні і вокальні п'єси в ранньому віці; перші уроки він отримав, мабуть, у батька. 16 років Брунс разом зі своїм молодшим братом Георгом поїхав у Любек до дядька Петера, який вчив Ніколауса на скрипці і віолі да гамба. Два брати вивчали орган і композицію: Георг у Б.Ольфена\Bernhard Olffen, органіста StAegidien, а Ніколаус у Д.Букстехуде\Dieterich Buxtehude, одного з кращих музикантів епохи, який, вражений талантами Брунса, вважав своїм найкращим учнем і рекомендував у Копенгаген, де Брунс працював органістом і скрипалем. 1689 він подав заяву на посаду органіста в Stadtkirche Гузуму і був одностайно прийнятий. Згодом отримав запрошення в Кіль, але відмовився, коли влада Гузуму збільшила йому зарплату. Брунс залишався в Гузумі до передчасної смерті у 31 рік. Його замінив брат Георг. Єдиний син Йоганн Пауль Брунс обрав кар'єру богослова.

З творів Брунса зберіглося мало: 12 вокальних і 5 органних п'єс. Вокальні: 4 духовні концерти високої віртуозності, 3 Мадригал-кантати (мають зв'язок з роботами Й.С.Баха). Хоча твори Брунса призначені для музикантів середніх навичок, існують частини, де є розвинена віртуозна фактура. Камерна музика не зберіглася. Органні твори: 4 прелюдії і хоральна фантазія, найзначніші – велика praeludia e moll, зразок найвидатніших творів північнонімецької органної традиції. Карл Філіп Еммануель Бах стверджував, що його батько захоплювався і вчився на роботах Брунса.

Композитор північнонімецької органної школи **Йоганн Ніколаус Ганф**\Johann Nicolaus Hanff (1665-1711) народився у Вехмарі \Wechmar, Тюрінгія, працював в Ейтіні\Eutin, Гамбургу і Шлезвігу. Про життя Ганфа відомо дуже мало, мабуть, він був учителем музики

в Гамбургу, займав кілька посад як церковний органіст. У нього 4 роки навчався 7річний Й.Маттезон на клавирі (орган, клавесин) і композиції. Ганф 1696 був органістом в Ейтні при дворі принц-єпископа Любека. Після смерті єпископа 1705 Ганф повернувся до Гамбургу, де народилися його сини (Маттезон хрещений батько). 1710 він вступив на пост органіста в соборі Шлезвіга, але помер за кілька місяців.

У спадщині Ганфа 7 органних хоралів, 3 церковні кантати, клавирні прелюдії; у кантатах темпові контрасти, протиставлення груп: хор-солист-хор. Хоральні прелюдії (в копії Й.Г.Вальтера) в стилі Букстехуде: мелодії хоралів виразно прикрашені у верхньому голосі. Іменем Ганфа 1997 був названий астероїд (7902).

Композитор, органіст і теоретик **Йоганн Генріх Бутштедт** \Johann Heinrich Buttstädt (1666-1727), один з останніх органістів традиції півдня Німеччини, найважливіший учень Пахельбеля. Бутштедт народився в Біндерслебені \Bindersleben (Ерфурт) в сім'ї місцевого пастора Йоганна Генріха Бутштедта. Музикою займався змалку, 1678 став учнем Пахельбеля. Професійну кар'єру почав, отримавши пост органіста 1684 в Reglerkirche, обраний органістом Kaufmannskirche 1687, викладав у церковній школі. У 1691 виграв пост органіста у Predigerkirche у Н.Феттера \Andreas Nicolaus Vetter. Бутштедт на посаді залишався 36 років, до смерті. 1687 він одружився з Мартою Lämmerhirt (родичкою матері Й.С.Баха), вони мали 10 дітей, з яких Йоганн Самуель був батьком Франца Бутштедта \Franz Vollrath Buttstett'a (1735-1814), що вважається одним з великих майстрів сентиментального стилю. [-Franz Vollrath Buttstett: Eine Studie zur Musik d.Spätbarock. Hans Kern. Оpubліковано 1939 \Ханс Керн. Franz Vollrath Buttstett. Дослідження музики пізнього Бароко. Йоганн Генріх в Ерфурті був головним органістом міста, отримав 1693 титул Органіста ради \Ratsorganist, писав клавирну і вокальну музику. Його фортепіанні сонати містяться у музичних архівах Брюсселя, Мюнхена, Відня і Базеля. Клавирні роботи Бутштедта написані у характерному "чутливому стилі, сповнені гармонічних глибин, свіжих ідей і структурної ясності форми". Певне відродження його музики відбулася на виставці "Історія клавирних інструментів" 2003 в Музеї мистецтв Гамбургу на концерті Барбари Краус \Barbara Kraus і Андреаса Нора \Andreas Nohr.

У Бутштедта було багато учнів, найважливіший – знаний органіст, композитор, лексикограф, Й.Г.Вальтер \Johann Gottfried Walther.

Полеміка Бутштедта з Маттезоном про сольмізацію \solmisation, яку він відстоював, привела до популярності, хоча й стала джерелом роздратування. Маттезон, прогресивний мислитель, прийняв прихід класичного стилю і принципів поширення музичної освіти, обмежених викладанням французьких та італійських світських стилів ХУІІст.), а Бутштедт захищав традиції: основні сольмізації та композиції з грецькими ладами, глобальні концепції музики і гармонії протягом минулих століть. Він реагує на книгу Маттезона "Щойно відкритий Оркестр \Das Neueröffnete Orchestre" (1713), як те, що вона диктує хаос. Бутштедт 1716 опублікував і великий трактат "Отже, для мене до, ре,

фа, ла, вся музика і вічна гармонія\ Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna", роботу, спрямовану проти Маттезона, що пропагував сучасні класичні принципи музичної освіти,

Окрім втрачених опер, кантат і мес, всі дрібні збережені роботи Бутштедта виключно клавирні у великій кількості. У єдиній колекції, що дійшла, "Musicalische Clavierkunst und Vorrathskammer\Музичне клавирне мистецтво та камерні твори" (1713) він пише, що має більше 1000 п'єс у рукописах: фугети, фути великі, ричеркари, фантазії, капричо, прелюдії ітд, а в колекції "Ut, mi, sol..." кілька десятків хоральних прелюдій і 2 марші – єдині існуючі клавирні роботи. Більшість творів мають вплив Пахельбеля, та північної органної школи вільного письма (прелюдії, фантазії) і строгого (фути, ricercars): п'єси мають довгі віртуозні пасажи, відрізняючись від розслабленої манери Пахельбеля, схожі на стилістику Букстехуде і Брунса.

Особливо цікаві Прелюдія і капричо d moll для клавиру з Musicalischekunst: прелюдія починається з довгого речитативного пасажу одного голосу, монофонічно заповненого, з паузами, віртуозні малюнки Капричо фугальні, на тематичному комплексі, тема виписана 32ми і 16ми, пов'язана з прелюдією. Musicalische Clavierkunst містить французькі танці, відрізняючись від німецьких сюїт. Найцікавіші фути Бутштедта з рукопису "Andreas Bach manuscript" мають приклади наслідування (скачки зменшеної септими !). Клавирні 40 органних хоралів мають вплив Пахельбеля і північної школи Райнкена. Бутштедт у передмові до Musicalische Clavierkunst (опубліковано 1713 і 1716) пише, що 7 частин містять лише невелику частину його фуг, ricercars, fughettes, прелюдій, хоралів, токат, сонат, сюїт і увертюр, які він вже зробив або незабаром зробить (нотатки не знайдені).

Вокальна музика Бутштедта: 4 Меси, Opera Prima Sacra bestehend AUS 4 neukomponierten Missen (Ерфурт 1720); Missa 6 Voci.

Музика для клавесина: Musicalische Clavier-Kunst und Vorrathskammer (Лейпциг 1713); Прелюдія і капричо; Арія і 12 варіацій; Прелюдія і Ричеркар; Прелюдія і фуга; Прелюдія і Канцона та 2 менуети; Сюїта D dur; Сюїта F dur: Allamand, Courant, Sarabanda, Air und Double, Menuet. 2 марші для клавесина в Ut, mi, sol. 40 хоральних органних прелюдій (рукопис).

Роботи теоретичні: "Ut, mi, sol, re, fa, la, Tota Musica...et harmonia aeterna, або щойно відкрита, стара, справжня, унікальна та вічна музика Fundamentum: протиставляється нововідкритому оркестру та розділена на 2 частини\Ut, mi, sol, re, fa, la, Tota Musica... et harmonia aeterna, oder Neueröffnetes, altes, wahres, einziges und ewiges Fundamentum Musices: entgegen gesetzt dem Neueröffneten Orchestre, und in 2 Partes eingetheilet Ч. I – 1716; ч. II – 1717. "Музичне клавирне мистецтво\Musikalische Klavierkunst", передмова,

Існуючі записи: Johann Heinrich Buttstett – Helga Schauerte-Maubouet at the Silbermann Organ in Rötha (Syrius, 141334) 1998.

Композитор **Йоганн Крістоф Пепуш**\Johann Christoph Pepusch (1667-1752) провів велику частину життя в Англії, де відомий як Джон Крістофер Пепуш і Dr Pepusch. Пепуш народився в сім'ї лютеранського пастора в Берліні, де здобув першу музичну освіту, згодом орган і

теорія у Ф.Г.Клінгенберга\Friedrich Gottlieb Klingenberg, органіста з Штеттіна, кантора Marienkirche. З 14 років Пепуш служив при дворі пруського короля, де вчив музики майбутнього Фрідріха Вільгельма Пруського. 1698 Пепуш став свідком тяжких подій (офіцер був страчений без суду за звинуваченням у непокорі) і виявив, що краще жити під "урядом, заснованим на інших принципах", як пише його біограф Хокінс\Hawkins. 1700 Пепуш їде в Амстердам, потім, 1704, переїхав до Лондону, де залишився до кінця життя.

Спочатку він працює альтистом, згодом клавесиністом театру Друрі Лейн\Drury Lane Theatre, де він мав адаптувати музику для театру, додаючи речитативи та оригінальні пісні. Також він – композитор, органіст, театральний режисер і музикознавець. Пепуш мав великий інтерес до музики минулого, яку на той час майже повністю ігнорували, і 1710 стає одним із засновників Академії вокальної музики, згодом Академії старовинної музики\Academy of Ancient Music (1726) "мадригал-товариства" для виконання творів Єлизаветинської епохи ХУІст. 20 років Пепуш створював науково-дослідний центр у Cannons'і (північний захід Лондона) для вивчення і виконання старовинної музики до ХУІст. включно, і це в той час, коли на континенті грали майже виключно сучасну музику ХУІІ-ХУІІІст.

Академічні досягнення Пепуша Оксфордський університет визнав присудженням ступеня доктора музики\Doctorate of Music 1713. Пепуш стає 1715 керівником театру Лінколн \théâtre de Lincoln's Inn Fields, пише музику до комедії масок, що ставили в театрі. 1717-8 він працював разом з Генделем у Дж.Бріджеса\James Brydges, герцога Чандоса\Duke Chandos, був музик-директором, написав Magnificat і кілька гімнів, де чергуються сольні і хорові розділи, використано багато інструментальних супроводів; інші твори для голосу-соло і клавіру-continuo свідчать про економію герцога у 1720х. Ці твори для Брайджеса – майже єдина релігійна музика Пепуша. 1722 Пепуш одружився з відомою сопрано Маргеритою л'Епіне\Marguerite de l'Épine, статки якої зробили їх фінансово незалежними. У них народився музично талановитий син, який помер у ранньому віці.

Найкраща вокальна музика Пепуша – світські кантати в італійському стилі, з чергуванням речитативів та ансамблів. Однак, їх мелодії, як правило, англійські, вони стали досить популярними. Основна частина творів – інструментальна: понад 100 сонат, камерні сонати для інструментів та ансамблів, симфонії, пісні, кантати, опери.

Музичний каталог Дж.Доана\musical directory Joseph Doane за 1794 обговорює засновників Академії: "1710 (перша поява Генделя) видатні композитори і виконавці Лондона [погодилися] з планом концертів академії для практики і вивчення інструментальної та вокальної музики, яка раніше не виконувалася, і зустріли підтримку важливих осіб". Задіяні: Джон Крістофер Пепуш; Джон Ернст Гальярд \Johann Ernst Galliard, композитор-гобоїст, chapel-master of Somerset House; Бернард Гейтс\Bernard Gates, бас-співак королівської Капели, директор хору Вестмінстерського абатства\director of the choir at Westminster Abbey; Генрі Нідлер\Henry Needler, плідний транскриптор музики, що переписав твори "старовинної\ancient" музики ХУІ-ХУІІст,



26 томів рукописів Британської бібліотеки: 6 томів Палестрини і т.д. Пепуш був директором Академії до своєї смерті, його змінив на посту його учень композитор-органіст Бенджамін Кук\Benjamin Cooke.

Останні 20 років життя Пепуш присвятив старовинній музиці, англійське музикознавство називало Пепуша видатним вчителем, що цікавився освітою і викладанням, підтримавши план єпископа Берклі \Bishop of Berkeley зі створення коледжу в Британській Вест Індії\ college in the British. 1737 Пепуш, чий методи викладання високо оцінені, став органістом знаменитої школи Чартерхаус\Charter-house, де серед його учнів: Уїльям Бойс\William Boyce (1711-79), що писав музику театру; Джон Траверс\John Travers (1703-58), композитор і органіст; Джордж Берг\George Berg (1730-75), композитор, органіст, клавірист, педагог; знаний Бенджамін Кук\Benjamin Cooke (1734-93), композитор-органіст, педагог; Ефраїм Кельнер\Ephraim Kelner. Друзі – музиканти і учні У.Бойс, Дж.Траверс, Б.Кук, Й.Х. Роман\Johan Helmich Roman (1694-1758), якого називали "батьком шведської музики", або "шведським Генделем", керівник Шведської опери.

Славу нащадків Пепушу забезпечила опера "Жебраки". "The Beggar's Opera\Опера жебраків" написана 1728 на лібрето Джона Гея \John Gay дуже доступною народною мовою. У Singspiel'i (музична комедія між кабаре і балаганом з піснями) діяли не герої минулого або пастухи і німфи, а звичайні люди з вулиці. Пепуш користується простими музичними засобами: Увертюра має лише 4 частини, замість арій – відомі пісні з певною кількістю супроводу. Ця робота мала безпрецедентну популярність і швидко затьмарила популярність опер Генделя, що часто обробляв сюжети з давнини (класичні драми, міфи, військові хроніки). Опера "Жебраки" поставлена на вулицях Лондона різкою сатирою соціальних стосунків і умов, які публіка добре знала. На сцені діяли убогі, жебраки, злодії, завсідники таверн, повії і п'яниці, герой – негідник на ім'я Мачіт\Macheath. В музиці використані балади шотландські та англійські. Пепуш супроводжував номери на клавирі continuo, він їх гармонізував і написав увертюру. Робота залишалася популярною майже сторіччя, вийшла на сцену знову у другій половині ХХст., модернізована Б.Бріттенем, включаючи супровід генерал-баса Пепуша. За 200 років Бертольд Брехт написав 1928 "Тригрошову оперу "Die Dreigroschenoper \The Three-Penny Opera", на текст Дж.Гея з музикою Курта Вайля\Kurt Julian Weill (1900-50), який взяв гімн Morgenchoral з "Опери Жебраків" Пепуша. Брехт адаптував текст Гея як лібрето для Вайля. Оригінальні, популярні теми, номери з Балади про Mask The Knife стали джазовим стандартом.

Хоча Пепуш відомий за "Оперу Жебраків", він написав багато інших робіт: церковну музику, клавирні концерти і сонати. В камерній музиці застосовує популярний стиль в Gígues, які завершують сонатні форми, жиги мають позначення темпу. У камерних творах вказівки не завжди збігаються з використаними інструментами: Concerti Op.4 є 2 Blockflöten, 2 Querflöten та Basso continuo. Популярними були кантати на тексти поетів англійською, що утворюють концептуальний контрапункт контрастом до "Німецьких Арій" Генделя.

Близько 1730 герцог Чандос, вимушений економити, звільнив Пепуша, але композитор був досить багатий, щоб протистояти втраті. Він скоротив творчість, хоча продовжував працювати як органіст і педагог, користувався великим попитом, публікував теоретичні трактати. 1735 він створив Академію старовинної музики на базі семінарії музичного навчання хлопчиків. 1746 обраний членом Royal Society\Королівського товариства. Пепуша негативно зображують у зв'язку з долею Генделя, за потакання низчим популярним смакам або як сухого антиквара. Тому і багаточисельні елегантні його твори майже непомічені. Естетичні погляди Пепуша викладені в анонімно виданому "Трактаті про гармонію\A treatise on harmony" (1731).

Композитор **Георг фон Бертоух**\Georg von Bertouch (1668-1743) військовий офіцер, що жив більшу частину життя в Норвегії. Бертоух народився в Гельмерсгаузені\Helmershausen, Франконія, як Георг Bertuch в дворянській сім'ї Брабанта Якоба де Bertuch і Maria Regina Kriegh. Його батько – професор права, але як протестант залишив Баварію і помер вчителем в Гельмерсгаузені. У 15 років Георг вчився скрипці і композиції в Айзенаху, у придворного капельмейстера Д.Еберліна\Daniel Eberlin (1647-1715), за словами Маттезона. З 1691 Бертоух жив у Кілі, отримав докторський ступінь з права 1693, захистив дисертацію "До питання права сучасних театральних послуг \De eo quod justum est circa ludos scenicos operasque modernas", як повідомляє видатний історик і теоретик Шпітта\Julius August Philipp Spitta. Після від'їзду з Німеччини Бертоух побував в Італії, а потім приєднався до данської армії, 1693, і залишився офіцером дансько-норвезької армії все життя. Він був людиною дії буквально: брав участь у 22 битвах, вижив з важкими ранами, закінчив кар'єру полковником. 1719-40 – комендант замку Акерсхус, командир фортеці Акерсхус\Akershus Castle Христіанії (Осло). Портрет Бертоуха на обкладинці збірки його творів даний на тлі кабінету сучасного коменданта, з якого все ще відкривається вид на гавань Осло. Академічне видання його рукописів, що збереглося, опубліковано 2006-8.

Бертоух листувався з Й.С.Бахом і першим органістом і маестро Смарко А.Лотті\Antonio Lotti, Маттезон присвятив свій "Захищений оркестр\Das beschützte Orchestre" 13 знаменитим музикантам, серед них Бертоух і Гендель. Сьогодні Бертоуха пам'ятають за збірку 24 сонат у всіх тональностях, що передувала бахівському ДТК, але збереглося з них лише 18 (в рукописах). Ця збірка є причиною, чому його ім'я не було забуто, згадані Шпіттою 24 тріо-сонати у всіх тональностях мажору і мінору є сонатами номінально: канони, фуґи, контрапункти за системою 24 режимів і настанов\presertes знаменитих музикантів, композиторів і поліфоністів (Й.Маттезон). Там застосовано слово "фуґа", і передбачається, що колекція сонат була одним з перших прикладів ДТК. До нас дійшли також 3 церковні кантати (1690х). Сам Бертоух не опублікував за своє 75річне життя жодної композиції.

Композитор-органіст **Крістіан Людвіг Боксберг**\Christian Ludwig Voxberg (1670-1729) вчився в Thomasschule і Лейпцігському університеті, ймовірно був студентом Й.Шелле\Johann Schelle. У 1692 він став органістом в Гросенгайні\Großenhain, працюючи одночасно

як композитор, співець і оперний лібретист. 1694-1700 його опери були поставлені в Лейпцігу, Касселі, Вольфенбюттелі і Ансбаху; єдина опера, що вижила, "Sardanapalus" 1698. Боксберг 1702 переїхав до Герліцу \ Görlitz органістом Kirche SSPeter-Paul і звернувся до церковної музики. 1704 він опублікував опис місцевого органу Sonnen-orgel, що побудував Е.Каспаріні \ Eugenio Casparini. 1702-29 Боксберг працював як органіст і капельмейстер церкви СС.Петра і Павла в Герліці.

Боксберг був композитор і автор тексту своїх опер; "Амінта і Філіс", гарний показник його професійної майстерності. Він є автором лібрето опер Н.А.Штрунга. Боксберг жив і працював у Лейпцігу, брав участь в музичному житті Ансбаха, де "Orion" і "Sardanapalus" виконані вперше; також органіст SPeter-Paul Герліца, для якої писав кантати. Він став наступником Н.А.Штрунга \ Nicolaus Adam Strungk у створенні німецької національної опери, але його опери мають венеційський вплив.

Органіст-композитор північнонімецької клавірної школи **Арнольд Маттіас Брункорст** \ Arnold Matthias Brunckhorst (1670?-1725) народився в Целле. З 1693 він служив органістом у церкві СвМартіна \ Kirche StMartin, 1695-7 у Гільдесгаймі \ Hildesheim церкві СвАндреаса \ StAndreas. 1697 він зайняв пост міського органіста \ Stadtkirche Целле. Брункорст став придворним органістом з 1720 князя Георг Вільгельма Брауншвейг-Люнебурга в Ганновері, де залишався до своєї смерті. На додаток до служби органіста і композитора Брункорст займався побудовою і ремонтом інструментів, був задіяний у вдосконаленні органів Гільдесхайму і Ганноверу.

Лише кілька робіт Брункорста збереглося: 3 кантати і частини клавірної Сонати A dur (рання німецька п'еса для клавесину у 2-частинній сонатній формі в стилі Д.Скарлатті) і Praeludium e moll для органу. Органна Praeludium написана в манері Брунса або Букстехуде Північної Німеччини: велика фреска органо-Pleno у 3х частинах: масштабна віртуозна прелюдія з педалями має рясні і складні імпровізації, короткі, гострі adagio на кілька тактів, що ведуть до яскравих фуг на популярні теми-хіти. Кілька п'ес Брункорста, що вижили, скоріше імпровізації, ніж композиції виконавської практики, твори здебільшого не опубліковані або втрачені. Рукописи зберігаються в бібліотеці Берліна. Кілька інтерпретацій Praeludium Брункорста опубліковано записами.

Повний запис п'ес 1999 зробив ансамбль Musica Poetica Фрайбурга \ Freiburg, під назвою "Omnia operu в hänsler CLASSIC: Oster-Historie", клавесинну Сонату A dur грає Ханс Бергманн \ Hans Bergmann.

Популярний композитор **Райнгард Кайзер** \ Reinhard Keiser (1674-1739) жив у Гамбургу і написав більше 100 опер. Визначний критик і теоретик Й.А.Шайбе \ Johann Adolph Scheibe (1708-76) вважав його рівним Генделю, Телеману, Кунау, також пов'язаними з Гамбурзькою оперою, але його роботи були забуті на багато десятиліть. Кайзер народився в Теухерні \ Teuchern в сім'ї органіста-педагога Готфріда Кайзера та Агнес Дороті, дочки юнкера. Батько кинув сім'ю, коли Рейнгард був малий; він вчився у міських органістів, з 11 років – у Thomasschule Лейпцігу, де його вчили Й.Шелле і Й.Кунау. 1694 Кайзер

– придворний композитор герцога Брауншвейг-Вольфенбюттеля, хоча, ймовірно, він з'явився при дворі раніше, щоб вивчати опери, коли в місті 1691 побудували оперний театр на 1200 місць. Кайзер поставив свою оперу "Procris und Cephalus", 1693 його оперу "Basilius" відзначив Маттезон: вона "отримала великий успіх і оплески". Це плідний період Кайзера, окрім опер він писав церковну музику, серенади, кантати, великі ораторії, фонову музику для використання в місті, арії, дуети.

До 1697 Кайзер переїхав у Гамбург на постійне проживання. 1697-1717 він – головний автор оперного театру Gänsemarktoper, зараз відновленого як Гамбурзька державна опера \Hamburg State Opera. З 1702 він став фактично директором, 1703-9 зробив Gänsemarkt-театр суспільною установою, комерційною організацією з 2-3ма виставами в тиждень на відміну від опери для знаті. Кайзер очолював театр 1703-7 і написав багато творів для сцени. 1700-1 працював також музик-директором концертів Імператорської Ради ECKGH взимку і отримав звання лідера Екгської ради \Rat von ECKGH герцога Фрідріх Вільгельма Мекленбурга. Саме при ньому відбувся перехід оперних спектаклів до стилю пізнього Бароко: Кайзер ввів різноманітні арії, запровадив двомовність опер у 1703-04, з його зоряними роботами "Nebukadnezar" і "Salomon", якими він сам диригував. Кайзер їздив у Брансвік, потім у Вайсенфельс, він поставив свій шедевр "Almira" у Вайсенфельсі, провів там багато свят, 1705 повернувся до Гамбурга поставити "Nero" Генделя. Фінансові труднощі театру привели до звільнення Кайзера, і 1718 управління опери перейшло в інші руки. Він покинув Гамбург шукати роботи у різних театрах Брунсвіка, потім Штутгарта, брав участь у багатьох музичних подіях, але не міг знайти постійну роботу, бо при дворах переважали італійські музиканти.

Збереглися рукописи 3х сонат, тріо для флейти, скрипки і continuo. 1721 Кайзер повернувся до Гамбургу, де зріс вплив Телемана, і за кілька тижнів виїхав у Копенгаген. 1721-7 Кайзер багато їздив Гамбург – Копенгаген, де отримав звання магістра королівської капели Данії. Стосунки з Телеманом залишалися добрими: Телеман поставив кілька опер Кайзера, певний час вони працювали пліч-о-пліч. Кайзер домінував в оперному виробництві, але з часом успіхи минули. Кайзер 1728 став регентом Собору СвМарії \StMary's Cathedral Гамбурга, наслідуючи Меттезона, писав церковну музику. Некролог Меттезона назвав його "найбільшим оперним композитором у світі".

Р.Кайзер, видатний оперний композитор межі ХУІІ-ХУІІІст., хоч і не створив німецьку національну оперу, але якістю творів підняв оперне мистецтво на вищій щабель. Відомий натхненнями мелодики і зухвалою оркестровкою він – універсальний композитор-драматург.

Кайзер писав музику в різних жанрах: духовну, камерну, балет, але опера – кохання його душі, велику частину своєї енергії він присвятив драматичним творам. У нього є опери на всі види: біблійні, пасторальні, історичні, романтичні, пригодницькі, міфологічні. Кайзер вважав, що музика виражає зміни емоцій і мотивації дії героїв, для цього вивчив музичну декламацію, робив речитативи виразними лініями ораторського характеру. Маттезон і Шайбе писали, що він найкращий і найоригінальніший сучасний музикант.

В операх Кайзера музичний звук завжди відповідає слову текста, а музична мова, розвиваючись самостійно, завжди пов'язує іноземні впливи з німецькою традицією. Італійський вплив помітний в оздобленні вокальних партій від вишуканого співу популярних пісень до віртуозних бравурних арій з колоратурою. Французький вплив надихнув на включення хору і балетних сцен, складної оркестровки з інноваційними тембрами (5 фаготів, шалюмо – попередник кларнета). Складне мистецтво служить не лише лоскотанню вуха, музика завжди йде в контексті драматичної ситуації дії оперної постановки.

Райнгард Кайзер був екстравагантною особою і потурав власним слабкостям, його звички роботи дуже вимогливі. Пізніші опери мають італійський вплив, живописні структури і музичну мову, інтерполяції в німецькій опері італійських арій, що скоро стане звичайною практикою і стандартом для німецьких авторів. Й.С.Бах, ймовірно, зустрівся з музикою Кайзера у Гамбургу, працюючи в Michelisschule Люнебургу; у Ваймарі і Лейпцігу грав Markus-passion Кайзера 1710.

У різних музичних істориків ХІХст. знаходимо сумнівні анекдоти про життя Кайзера, мабуть, що окрім дат прем'єр опер, мало надійних біографічних даних. Музиколог, історик, критик і видавець Ф. Крізандер\Karl Franz Friedrich Chrysander (1826-1901) пише, що різні чутки про розпусту Кайзера і можливу втечу від боргової тюрми Weissenfels'a необгрунтовані, що підтверджують сучасні дослідження.

Композитор-органіст **Йоганн Бернгард Бах**\Johann Bernhard Bach (1676-1749) народився в Ерфурті\Erfurt, вчився у свого батька Й.Егідіуса Баха\ Johann Aegidius Bach, також недовго вчився разом зі своїм кузенем Й.С.Бахом у Ваймарі. Після школи\Schola Mercatorum в Ерфурті він вступив до головної школи Ерфурта Ratsgymnasium. У 18 років Йоганн Бернгард отримав перший пост органіста в Ерфурті Kaufmannskirche. Він був видатний органіст, мав настільки високу репутацію, що його відкликали з Тюрингії у Магдебург органістом церкви СвКатерини\StCatharine's kirche (1699). У 1703 повернувся в рідне місто, коли по смерті дядька Йоганн Крістофа Баха\Johann Christoph Bach, герцог Й.Вільгельм Saxe-Eisenach запропонував йому посаду "придворного органіста-клавесиніста". Він ще наслідував пост органіста церкви СвГеоргія\StGeorge's kirche у свого дядька Й.К.Баха. Робота на тонкому органі, переобладнаному відповідно до інструкцій попередника, дуже личила йому, і він залишався тут до смерті. Багато його творів втрачено, збереглися 4 оркестрові сюїти і клавірні п'єси.

Незабаром після його приїзду в Айзенах музичне життя міста значно покращало завдяки зусиллям двох музикантів, що служили там: видатний клавірний віртуоз Панталеон Гебенсрайт\Pantaleon Hebensreit (1668-1750) і енергійний Георг Філіпп Телеман\Georg Philipp Telemann (1681-1767), видатний органіст, капельмейстер, музичний діяч. Священик і письменник Й.Лімберг\Johannes Limberg описав місцеві музичні умови: "На цьому [новому] органі кожної неділі витончена музика виконується во славу Господа, часто з літаврами і трубами Ради, цим займаються кантор Й.К.Гайстгірте\Johann Conrad Geisthirte, органіст Й.Бернхард Бах, інструменталіст Г.Галле\Heinrich Halle, наступник Амбросіуса Баха. Всі троє відомі і досвідчені в своєму

мистецтві". Церковна музика була досконалою, оскільки церковні музиканти, що новопризначені, є видатними; орган звучав, щоб бути почутим у славу Божію і для повчання пастви. Керував музикантами Телеман, "людина глибоких знань і винахідник". Телеман залишався роками, і після його від'їзду герцог, великий шанувальник музики, більше оцінив талант органіста, що забезпечував чудовими сюїтами. Зарплата Й.Бернгарда, майже вдвічі більша, залишилася незмінною і тоді, коли 1741 Айзенах став частиною князівства Ваймар, і трупа була розпущена. Повторне підвищення зарплати показало гідність, з якою Й.Бернгард проведений при дворі. Він помер в Айзенаху, його син Йоганн Ернст був йому колегою протягом останнього року життя.

1708-1712 Йоганн Бернгард працював разом з Телеманом, керівником скрипкової секції, а з 1709 він Kapellmeister герцогського оркестру Айзенаха. 1716 Йоганн Бернхард Бах одружився з Йоганною Софією Зіфер\Johanna Sophia Siefer. В сім'ї народилося троє дітей.

Небагато творів Йоганна Бернгарда Баха вижили. Сюїти для струнного оркестру (увертюри): №1 g moll, №2 G dur, №3 e moll, №4 D dur, з програмними назвами; клаввірні п'єси: кілька органних хоралів і 2 chaconnes, 2 клавесинні фуги. Деякі органні твори – в копії його учня Й.Г.Вальтера. Некролог 1754: Йоганн Бернгард "написав багато гарних увертюр в стилі Телемана, застосовуючи французьку традицію".

Велика дружба була між Бернгардом і Себастьяном Бахами, рідні по лінії своїх батьків і матерів. Бернгард – хрещений батько третього сина Себастьяна, Йоганн Готфрід Бернгарда, а Й.С. в тій же ролі для його старшого сина, Йоганн Ернста, чийм вчителем він став. Й.С. високо цінував оркестрові сюїти Бернгарда: 4 з них скопіював власноруч для Collegium Musicum в Лейпцігу.

Композитор-скрипаль **Йоганн Людвіг Бах**\Johann Ludwig Bach (1677-1731) на прізвисько "Meiningen Bach\Майнінгенський Бах" народився в Талі\Thal поблизу Айзенаха. Його батько органіст і кантор Йоганн Якоб Бах. 1688-93 Йоганн Людвіг вчився в гімназії Готи, уроки композиції брав у диригента Г.К.Шюрмана\Georg Caspar Schürmann. Бах став скрипалем придворного оркестру герцога Саксен-Майнінген у 22 роки, потім отримав посаду кантора і капельмейстера. Писав багато музики і регулярно грав концерти в Талі, Майнінгені, інших містах. 1711 князь Ернст Людвіг, спадкоємець принца Бернхарда, звільнив Йоганн Людвіга від усіх колишніх обов'язків і доручив йому розширити придворний оркестр. Твори Й.Л.Баха виявляють злиття італійської музичної мови з німецькою стилістикою. Й.Л. Бах писав багато, його оркестр регулярно грав у сусідніх містах, започаткувавши традиції, які продовжилися і ХІХст. в знаменитому Meiningen-турі Г. фон Бюлова і Й.Брамса. Навіть коли музиканти оркестру були удома, виступи проходили раз чи двічі на день, він сам грав на скрипці, для супроводу солістів. Князь помер 1724, і Людвіг оплакував його: похоронна кантата на вірші князя була написана задовго до цього.

Йоганн Людвіг мав двох синів, органіста і художника, які працювали в Майнінгені, їх нащадки і зараз там живуть. Художник Готтліб Фрідріх, син Й.Людвіга, досвідчений портретист, що зробив багато малюнків сім'ї Бахів, які ми знаємо сьогодні, у тому числі чудову

"Meiningen пастель" Й.С.Баха. Йоганн Людвіг доводився йому далеким родичем, Й.С. зробив копії його кантат і виконував їх у Thomaskirche Лейпціга. Кантата "Denn du wirst meine Seele nicht in der Hoelle lassen" \ "Бо ти не залишиш мою душу в пеклі", нині вважається твором Й.Л.Баха (приписувана Й.С.). Йоганн Людвіг – це "майнігенська гілка" Бахів, а Йоганн Себастьян належав до "ваймарської".

Працюючи капельмейстером, Йоганн Людвіг писав музику у великих кількостях, але збереглися лише увертюра G dur і Концерт для 2 скрипок і струнних D dur. Кантати цікаві: енергійні, повні сил і натхнення, різноманітні, просякнуті плотським задоволенням, гармонічною красою, вокальні теситури показують італійський вплив.

Композитор-органіст **Крістіан Петцольд** \ Christian Petzold (1677-1733) працював здебільшого в Дрездені і дістався високої репутації за життя, але його творів лишилося дуже мало. Він народився у Вайсігу \ Weißig Саксонії. З 1703 працював органістом в церкві СвСофії \ Sophienkirche Дрездену, 1709 придворний \ Hofkapelle клавесиніст і органіст. Вів активне музичне життя, гастролював Європою: концерти від Парижу до Венеції. 1720 написав п'єсу для освячення нового органу Зільбермана в Sophienkirche, виконав аналогічне завдання в Рьоті \ Rötha, біля Лейпціга, де також є орган Зільбермана. Петцольд мав багато учнів, серед них К.Г.Граун \ Carl Heinrich Graun (1704-59), хто вважається найважливішим німецьким автором італійської опери поряд з Й.А.Гасце \ Johann Adolph Hasse.

Сучасники ставилися до Петцольда з повагою: Й.Маттезон і органіст, композитор, лексикограф Е.Л.Гербер \ Ernst Ludwig Gerber (1746-1819), автор знаного біографічного словника музикантів, вихваляли його, називаючи "одним з найвідоміших органістів" і "одним з найприємніших церковних композиторів свого часу". Але сьогодні збереглися лише кілька п'єс Петцольда. Його пам'ятають за менуети, скопійовані Бахом у нотний зошит Анни Магдалени, менует G dur отримав широке визнання і приписаний Й.С. Авторство Петцольда засвідчено у 1970х, коли виявили, що знаменитий Менует G dur Й.С. Баха насправді – п'єса Петцольда. Його твори містяться в багатьох книгах: від п'єс для відпочинку до творів на учнівські екзамени.

Скрипаль-композитор пізнього Бароко **Карл Генріх Бібер** \ Carl Heinrich Biber (1681-1749) народився в Зальцбургу, шостий син Генріх Ігнац Франц Бібера, здобув першу музичну освіту у батька. 1704 він поїхав у навчатися до Венеції і Риму. Повернувшись, Бібер працював як скрипаль і камердинер при дворі Зальцбургу, 1714 призначений Vice-kapellmeisterом, 1743 стає Hofkapellmeister замість М.С.Біхтелера \ Matthias Sigismund Biechteler, під орудою якого працював Леопольд Моцарт. Бібер належить до покоління музикантів, які являли перехід стилістики між пізнім Бароко і Рококо. Його спадщина складається з мес та творів для літургій: інструментальні церковні сонати з органом супроводом. Бібер написав 20 мес, 17 Litanies і Вечірень, 14 Offertory, 3 Magnificat, 3 Te Deum, 8 Regina Coeli, 3 Miserere. Відомі твори Бібера: 31 церковна соната, переважно для струнних і органу. Проте, твори Карла Генріха не досягають якості робіт його геніального батька.

Композитор, письменник, теоретик, дипломат **Йоганн Маттезон** \Johann Mattheson (1681-1764), універсальний геній, народився і помер у Гамбургу. Син забезпеченого збирача податків, здобув широку гуманітарну освіту в Йоханнеумі \Johanneum у галузі вільних мистецтв – достеменно вчення мов (англійська, італійська, французька, латина), окрім загальної музичної освіти брав уроки органу і клавесину, скрипки, композиції і співу, грав на віолі, флейті, гобої, включаючи уроки кантора Й.Герстенбюттеля \Joachim Gerstenbüttel. Маттезон також мав приватні заняття з танців, малювання, арифметики, верхової їзди, фехтування та іноземних мов. У 6 років він розпочав приватні уроки музики, вивчаючи клавір та композицію у органіста Й.Н.Ганфа \Johann Nicolaus Hanff (1663-1711). У 9 років Маттезон, вундеркінд, грав на органі і співав у гамбурзьких церквах, його голос був такої якості, що менеджер опери Г.Шотт \Gerhard Schott запросив його до хору гамбурзької опери, де Маттезон починав 1696 в жіночих ролях, потім тенором, проводив репетиції і ставив опери, у 1699 дебютував оперою "Плеяди" і став капельмейстером театру.

1703 він зустрівся з Генделем на виконанні опери Маттезона "Клеопатра", виникла суперечка з приводу музичного керівника, яка привела до поєдинку між ними. Лише кнопки куртки Генделя врятували йому життя і запобігли серйозним травмам, суперники ввечері примирилися. Маттезон і Гендель змагалися за спадок Д. Букстехуде на пост органіста Любека, але жоден не прийняв умови Шлюбу \Ehelichung дочки Букстехуде. Обидва повернулися у Гамбург, де Маттезон отримав 1704 посаду керівника, з 1718 кантора СвМарії \StMary's Cathedral, але глухота привела його до відставки у 1728.

Головним заняттям Маттезона з 1706 стала дипломатія. Він вільно розмовляв англійською і став вихователем сина англійського посла Дж. Віча \Sir John Wich, згодом секретарем. Його послали з місією в рангу посла, що забезпечило високий соціальний статус. Він закінчив кар'єру оперного співця і одружився 1709 з Катаріною Дженнінгс, дочкою англійського пастора. 1715 Маттезон став вікарієм, 1718 музичним керівником в Соборі Гамбурга \Musikdirektor am Hamburger Dom. Від цього відмовився 1728 через суперечку із співцями, які бойкотували його; прогресувала глухота. Помер Маттезон 1764, похований в церкві StMichaelis Гамбурга.

У наші часи Меттезон відомий передусім як історик і теоретик. Він найпоширеніший письменник у виконавській практиці, гармонії німецького Бароко, театральних стилях; особливо важливі його роботи зі співвідношення риторики та музики, наприклад у "Щойно відкритий оркестр \Das neueröffnete Orchester" та "Ідеальний капельмейстер \Der vollkommene Capellmeister". Але його книги викликають зараз більше уваги та підозри: Меттезон був блискучим полемістом, а його теорії сповнені педантизму та псевдоерудиції. У пізній період Маттезон писав музику у теоретичних працях: зразки для органіста у "Школі генерал-баса \Generalbaßschule" (1731), головні мелодичні вправи в "Образах, створених знаннями \Wissenschaft Bilder" (1737), базові основи з навчання композиції. Він редагував: І німецький музичний журнал



"Critica Musica" 1722-25, "Der musicalische Patriot" 1728-29; перекладав з англійської, французької, італійської, латини.

Спадщина Маттезона: 8 опер, 33 ораторії і кантати, оркестрові і камерні твори; сонати та інша клавірна музика, в т.ч. п'єси для навчання на клавирі. Багато творів загубилися у II світовій війні, повернені Гамбургу з Єревану 1998: 4 опери і більшість ораторій. Рукописи тепер містяться в бібліотеці Гамбурга \Statsund Universitätsbibliothek, колишня Stadtbibliothek.

Велике історичне значення має праця "Засади брами честі \Grundlage einer Ehrenpforte"(1740), всеосяжна робота біографій 149 музикантів, яких він знав особисто, а також автобіографії, які йому надсилали: багато записів засновані на інформації самих музикантів. У праці "Захищений оркестр \Das Beschützte Orchestra" (1717) писав про ранні публікації Баха: "Я бачив п'єси відомого органіста з Ваймара пана Й.С.Баха для церкви і клавіра, які, безумовно, демонстрували високу гідність музиканта". Важлива праця 1761, що вийшла німецькою за 2 роки після смерті Генделя, переклад біографії Генделя Дж.Мейнворінга \John Mainwaring як мемуари життя Handel, вперше опубліковані Маттезоном у вигляді книги.

За життя Маттезон встиг написати 88 книг, найважливіша – "Ідеальний капельмейстер \Der vollkommene Capellmeister" (1739). Його теоретичні праці мали узагальнювальне значення для затвердження стилістики Бароко, у пошуках засобів виразності, що жадалися, і були затребувані в майбутньому, у класичний і романтичний період.

На відміну від духу ХУІІІст. Маттезон підтримував думку, що "музика не має бути ні церковною, ні світською. Музика дотримується своїх власних законів і не є об'єктом зовнішніх регулятивних правил, які стискають у, здавалося б, добре продумані корсети. Вона має бути складена і зіграна так, – що Бог у радість, – швидше, щоб догодити людям рухатися в танці". Маттезон сповідав незвичайне для того часу розуміння музики, соціально орієнтоване прикладом Франції, стиль Galant, що завжди виходив від елітарної винятковості людини. Його турбує факт, що, по-перше, багато музикантів часто погано оплачувані і неосвічені, отже, якість музики недостатньо залежить від "Браво"; по-друге, багато священних текстів для музики написані в Німеччині латиною і, отже, не зрозумілі, і не могли бути "галантного" стилю; по-третє, аудиторія сприймає музику без критики, як споживач, простий і добрий. Не тільки музиканти винні в поганій музиці, але і слухачі, які сприймають музичну якість на всіх рівнях. Але музиканти мають сприяти найкращій якості музичної практики, бо справа в музиці, в мистецтві, і не може перебувати лише під впливом музичних критиків.

Маттезон був прибічником музично-естетичного вчення про афекти. Афект – універсальна категорія, а в музичному Бароко твір безпосередньо пов'язаний з афектом; деякі автори навіть називають свої твори "Музичними афектами". Старі уявлення про композицію виявляються недостатніми, німецькі майстри вводять вираз "патетична музика". Якщо старе вчення про композицію говорило, як створювати і писати, то нова "патетична музика розширювала кордони світу людських пристрастей, і саме це нове наповнення

відчуттям кожної звукової миті робило музику не лише всемогутньою володаркою сердець і скарбом церкви, але явищем майже надприродним". Пафос і афект ставили перед музикою нові завдання, мета і цілі композиції переглянуті: музика служить вираженню людських пристрастей. Аналіз душі музикою здійснює Монтеверді, афект стає предметом ретельних досліджень Кірхера, Кальвізіуса, Прінтца, Маттезона. "У кожній мелодії маємо ставити на меті певний рух душі", теза Маттезона стає загальноприйнятою. Установки епохи у розумінні пафосу і афекту зумовляють рухи душі музики. Теорія афектів – досягнення Бароко – у зверненні до людських пристрастей кличе новий вимір в музиці, що у романтиків стане віссю музичної виразності. Бернхард розумів музичне мистецтво як риторичне вчення, тому афект у нього пов'язаний з музично-риторичними фігурами. Веркмайстер виявляв числову основу афекту. У німецькому вченні розробляється строга теорія дії на слухача, і зображення афектів проходить під контролем розуму. Музикант-поет \Musicus-poeticus має визначити об'єкт зображення, засоби передачі афекту, викликаючи регламентовану реакцію слухача, автор розраховує на емоційний відгук: "Сонато, чого ти від мене хочеш?" – слова Фонтенеля \Bernard le Bovier de Fontenelle на зорі Просвітництва демонструють раціоналістичну установку, збережену музичною естетикою.

Точно знати закони впливу, властивості темпераментів, природу афектів і водночас правила мистецтва (лади, інтервали, темп і ритм) означає управляти сприйняттям. Згідно Кунау, "красномовство має досконалу владу над серцями тих, хто слухає, і може надати їм форму, як воску: сумну, веселу, жалісливу, гнівну або любовну". Для автора головне не передача власної емоції, а враження від неї – тут музика узгоджена з поезією, для якої передусім, вплив, а не вираження. Ця установка теорії афектів визначає комунікативний бік музичного мистецтва, можливість викликати музикою відповідну емоцію (!).

Йоганн Маттезон названий першим професійним музичним критиком. Його праці є важливим джерелом технічної та довідкової інформації про епоху, в якій Й.С.Бах залишив свій приголомшливий внесок у музичну культуру. Маттезон сам був клавірним виконавцем, композитором, імпровізатором, високо підготовленим і компетентним музикантом. Він був пов'язаний з оперою Гамбурга, як і Г.Ф.Гендель. Але Маттезона пам'ятають скоріше за те, що він писав про музику, ніж за його власні опери, ораторії і клавірні п'єси.

Маттезон 1704 стає вчителем Сіріла, сина англійського посла Дж. Віча \Sir John Wich в Гамбургу. Гендель, мабуть, шукав того місця, чому приписують дуель між ними. Розповідь упереджена, але Маттезон став вихователем сина дипломата, а потім секретарем посла, а Гендель продовжив свою кар'єру як композитор і підприємець. У 23 роки Маттезон – критик і один з останніх музикантів Бароко. Він залишався на посту міністра 45 років, що доводить певний ракурс розшарування складної музичної практики того часу.

Перший музичний трактат Маттезон опублікував 1713: "Щойно відкритий оркестр \Das neueröffnete Orchestre", що являв відвертий виклик традиційним музичним авторитетам. Стиль книги був хитрою

сатирою на важку, латинізовану прозу вчених трактатів, текст перевантажений іншомовними словами. Мета Маттезона – критика закостенілої системи музичної освіти, що підтримана гільдією міських музикантів і лютеранською школою, яка, пропонуючи формальне музичне навчання в протестантській Німеччині, базує програму на теорії тональних співвідношень, яких ще навчав Палестрина і його попередники за 1000 років. Маттезон з емпірикою майже семи століть полемізує щодо застарілих систем Guidonian-сольфеджіо (сольмізація Гвідо). Так Маттезон зробив перший випуск серійного видання.

Його робота в англійській місії привела до контакту з журналістикою Лондона, він публікує свої переклади англійських статей з 1708, доповідей і есе. 1713 Маттезон видає переклади есе з Tatler і Spectator – наслідування Аддісона і Стила \Addison and Steele's, що з'являлися у журналах Німеччини, переклади Маттезон адаптує до місцевого середовища Гамбурга з такою майстерністю, що їх прийняли як оригінальні есе (таких лише 7 з них). Та коли видатні городяни побачили реальні чи уявні сатиричні посилання на себе, суспільне обурення назвало їх "пасквілями", і Маттезон припинив серії. Зібране видання, опубліковане 1721, має назву "Раціоналісти \Die Vernünftler".

1722-1725 опублікована серія статей Маттезона, яка стала першим періодичним музичним виданням; журнал "Critica Musica" вийшов у 12 номерів по 2 томи кожний. Серії задумані як форум для обговорення музичних тем, де кожна розглядалася в трьох питаннях, з розділом поточних новин і листів до номеру. "Der musicalische Patriot" вийшов як періодика, хоча це швидше книга в щотижневих випусках. Маттезон справив її 1728 під час бурхливої полеміки про стилі музики церковних служінь. Багато авторів застосовували музичні прийоми, розроблені в оперній практиці у підкресленні емоційного змісту біблійних текстів; для сентиментальної адаптації Біблії тексти часто переінакшені. Маттезон створив драматичні ораторії для Domkirche Гамбурга, де він музик-директор, також ввів до офіційної музики Domkirche співачок (!) – нечувана практика у лютеранських церквах. Крайнощі, прийняті в аргументах уїдливих спростувань, спровоковані обрАзами на його адресу, з посиланнями на збільшення його глухоти.

У 1731-39 Маттезон відмовився від критичних і дидактичних письмових форм і опублікував кілька книг-підручників з відтворення басових фігурацій. Він виклав енциклопедичним виданням практичні, теоретичні та естетичні принципи для підготовлених музикантів "Досконалий капельмейстер \Der vollkommene Capellmeister". 1740 опублікована "Основа брами честі \Grundlage einer Ehrenpforte", збірка автобіографічних нарисів сучасників Маттезона. Й.С.Бах був єдиним, хто не зміг надати інформацію на запит Маттезона. Дві останні роботи відзначили зеніт зусиль Маттезона в критиці і педагогіці. Протягом наступних двох десятиліть він опублікував, разом з численними літературними творами, екзамен опери як виду мистецтва, аналіз біблійних уривків використання музики в церкві, захист драматичної духовної музики, кілька колекцій есе з різних музичних предметів.

У 1760, незважаючи на глухоту, Маттезон написав ораторію "Пісня щасливої смерті \Fröhliche Sterbelied", 1761 видав біографію

Г.Ф.Генделя, який помер 1759; це була не тільки перша біографія Генделя, а й взагалі перша біографія музиканта, опублікована у Німеччині. Маттезон помер в Гамбургу на 83 році.

Композитор, органіст, капелмейстер **Георг Філіпп Телеман** \Georg Philipp Telemann (1681-1767), видатний музикант Бароко, анаграмний псевдонім "Melante". Він народився в Магдебургу в сім'ї проповідника; у три роки втратив батька; музики навчався в латинській школі у кантора Б.Крістіані \Bénédict Christiani, брав уроки у К.Кальвера \C.Calwer; грав на кількох інструментах, але музичної освіти систематично не здобув; в шкільні роки створив оперу "Sigismundus". У 20 років Телемана їде вивчати право у Целлерфельд \Zellerfeld, але випадкова зустріч у Галле з 16річним Генделем, здається, направила його до музики. 1701-4 він вивчав право в університеті Лейпціга, де створив студентське товариство Collegium Musicum (1702). Телеман служив органістом у Neue Kirche Лейпцігу, писав кантати для цієї церкви та Thomaskirche, швидко став знаменитістю. Він писав опери для міського театру, в яких виконував сам тенорові партії, і диригував спектаклями. У 1702 став директором лейпцігської опери і часто використовував студентів у постановках; протягом наступних 3х років написав 4 опери для цього театру.

1704-8 Телеман служив капелмейстером в Зорау \Sorau (нині Zary \Жари у Польщі) при дворі графа Е.Промніца \Erdmann Promnitz. Візити до Польщі познайомили його з польською музикою. 1708 він переїхав до Айзенаха \Eisenach, на посаду концертмейстера, а згодом капелмейстера оркестру, для якого складав французькі увертюри, концерти, камерні твори; для Hofkapelle – церковні кантати і музику "на випадок". Саме там він зустрів Й.С.Баха і став йому другом. У 1708-12 працював придворним капелмейстером герцога Саксен-Айзенах. 1712 – кантор і музик-директор Франкфурту на Майні, капелмейстер у Барфюссеркірхе \Barfüsserkirche де готує хористів; написав 5 циклів кантат і музику "на випадок"; керує товариством "Фрауэнштайн \Frauenstein", у тижневих концертах там виконували його ораторії та інструментальні твори. 1714 він одружився з Марією Катаріною Текстор \Tector, з якою мав вісім синів та двох дочок; став хрещеним батьком сина Баха – Карла Філіпа Емануеля.

У 1717 Телеман – капелмейстер в Готі. З 1721 жив у Гамбургу, отримав бажану посаду кантора Johanneum, яка традиційно давала право викладання, а також керівництво в п'яти головних церквах Гамбургу; на цій посаді він мав складати 2 кантати на тиждень, щорік писати нову Passion і, забезпечити твори "на випадок" для церковних і цивільних церемоній на офіційних заходах. Це був престижний пост, що забезпечував необмежені можливості виконувати музику, Телеман з готовністю зустрів ці обов'язки і 1722 прийняв керівництво гамбурзькою Оперою, де працював до її закриття в 1738.

У Гамбургу Телеман заснував Collegium musicum і журнал 1728 "Вірний майстер музики \Der getreue Musikmeister", організовував концерти знаних музикантів (зокрема, Й.С.Баха). Життєздатність і творчий імпульс Телемана були такими що, не дивлячись на важкі обов'язки, він жадібно шукав додаткові замовлення у Німеччині і з-за

кордону, сприяв 1761 відкриттю I спеціального концертного залу. Хоча зазвичай ім'я Телемана пов'язане з Гамбургом, він багато подорожував: їздив у Берлін, де показував музику на польські і східні мотиви; у Париж, де багато ввібрав сучасних досягнень французької музики, передусім Ж.Б.Люлі, 1737 у Парижі мав великий успіх. У 1740х (йому вже за 60) Телеманн все ще був активним і виконував численні обов'язки, але став менш продуктивним. Він зайнявся теоретичними дослідженнями і вирощував екзотичні рослини. Телеман помер в Гамбургу від "грудної недуги". Його пост успадкував хрещеник, Карл Філіпп Еммануель Бах, видатний син Й.С.Баха.

Дружба Телемана з Генделем продовжувалася все життя: вони листувалися, 1750 Гендель відправив Телеману з Лондона "ящик з квітами, які, як запевняють мене експерти, дуже елітарні і чудово рідкі". Ім'я "пана Генделя, Docteur an Musique Londres" з'являється в списку підписувачів на публікації "Musique de Table" Телемана, які проходили в 3 етапи протягом 1733; Гендель використав не менше 16 п'єс з "Musique de Table" у своїх творах. Цікаво, що Телеман сам керував підготовкою гравійованих олов'яних пластин для друку, на відміну від звичної дорожчої міді, новий процес вперше застосовано в Лондоні 1710. Телеман був дивно плідний, мав величезний обсяг робіт, духовних і світських. Гендель жартував, що Телеман "міг би написати церковний твір у 8 частинах з тією ж швидкістю, як писав листа другу".

1734 Телеман створив "Вправи для співу, гри і генерал-басу", де елементи гармонії поєднані з правилами моралі. У 1730х написав 3 варіанти своєї біографії: I публікує Маттезон у "Grosse Generalbass schule" 1731, II він же у "Grundlage einer Ehrenpforte" 1740, III – Й.Г. Вальтер у словнику "Музичний лексикон \Musikalisches Lexikon" 1732.

Головні чинники, що сприяли стрімкому злету Телемана до влади і багатства як найвідомішого музиканта Німеччини, були відчуття гумору і симпатична особа. Він мав щастя захоплювати, йому заздрили, але не обурювалися навіть його невпинним прагненням зайняти ключові позиції при дворах і головних церквах. Його впевненість у собі і творчій продуктивності з раннього віку є надзвичайною за будь-яких стандартів: він не лише мужньо кидав виклик начальству, коли воно втручалось в його плани, щоб отримати часті виступи і публікації творів, але, здавалося, не мав обмежень на кількість композицій, – "завжди готовий і може виконати найскладніше замовлення". Його дохід в Гамбургу майже втричі більший, ніж Баха в Лейпцігу, йшов істотний прибуток від публікації: одним з перших він зосередився на друкуванні як бізнесі, відомо не менше 40 видань, що він готував і продавав (!). Друкарські видання, надзвичайно популярні, розповсюдили славу автора всією Європою, зокрема "Der Getreue Musik Meister \Вірний майстер музики" (1728), "Musique de Table або Tafelmusik \Застільна музика" (1733), 6 концертів і 6 сюїт (1734) – були в широкому використанні в різних колах ще за його життя.

Георг Філіпп Телеман працював у всіх існуючих музичних жанрах; він вільно володів технікою поліфонії, але в прагненні доступності своїх творів прийшов до гармонічно-гомофонного письма; його музика вбирала досягнення різних національних шкіл (німецькі, французькі,

польські). Телеману належать 44 цикли Passions, з яких відомі 23, бл. 30 річних циклів церковних кантат для Гамбурга (усього бл. 4000 ! ), 52 церковних служби і безліч ораторій. Він є автором 44 опер різних жанрів (збереглися 7), 700 арій, бл. 600 оркестрових сюїт (увертюр), у т.ч. програмних (126 збереглися), бл.170 концертів для різних соло-інструментів; concerti grossi, квартети, тріо-сонати та інші ансамблі, 36 клавірний фантазій, фуг для клавіру і органу etc. До багатьох своїх опер і кантат Телеман сам писав тексти. За життя Телемана видано 9 віршів, не рахуючи тих, які увійшли до автобіографії 1718 і вокальних творів. У них Телеман віддає хвалу своїм колегам-співвітчизникам: Кунау, Кайзеру, Генделю, Пепушу за їх майстерність в різних музичних жанрах, і з гордістю проголошує: "Парижу, Лондону і Риму треба знать, Що німці в музиці – майстри над усіма" (!!!). [--Horner Hans. Georg Philipp Telemanns Passion-musik. Leipzig, 1933, S.66.]

З 1740х до 1755 Телеман зосередив увагу на дослідженні теорії музики. Він написав багато ораторій, в т.ч."Donnerode" (1756), "Das befreite Israel" (1759) і "Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu" (1760).

Довге життя Телемана 1767 закінчилося у віці 86 років.

Після смерті Телемана нова віденська стилістика Гайдна і Моцарта знищила старі форми, і у ХІХ, коли твори Баха і Генделя були переоцінені, репутація Телемана знижена до плідної, але поверхневої. У ХХст. проте, історично і естетично склалася більш вірна думка, багато в чому завдяки дослідженням Макса Шнайдера\Max Schneider (1875-1967) і Ромен Роллана\Romain Rolland (1866-1944). Музиколог, скрипаль, педагог В.Рабей (1922-2009) пише: ...одним з перших про Телемана заговорив Ромен Роллан, який присвятив йому У новелу циклу "Музична подорож в країну минулого" під назвою "Автобіографія однієї забутої знаменитості". Нарис Р.Роллана, який містить детальну біографію композитора і характеристику його творчості, довгий час залишався єдиною спеціальною роботою про Телемана [--Рабей В. Георг Філіпп Телеман. - М.: Музика, 1974. - 64 с.]. Роллан каже про Телемана, як про видатного музиканта ХVІІІст., попередника віденських класиків. Шнайдер, друкуючи дослідження біографії Й.С.Баха та його джерелам, допоміг реабілітувати ім'я Георга Філіппа Телемана. Нові видання робіт Телемана стали з'являтися з 1930, через що підвищився інтерес до його творів у виконавців, дослідників і видавців.

Розпочало діяльність товариство Телемана "Arbeitskreis Georg Philipp Telemann" в його рідному Магдебургу. Це товариство, засноване 1961, є музично-освітньою організацією широкого профілю, ставить завданням пропаганду музики Телемана: постійні недільні концерти і періодичні фестивалі дають можливість фахівцям і любителям музики різних країн почути в живому звучанні клавірні, вокальні і оркестрові твори майстра, побачити його опери в сценічному втіленні.

Вся творчість Телемана може служити своєю енциклопедією жанрів, стилів і національних шкіл епохи, за нею прослідковується перебіг великих і малих потоків, що зливаються в могутнє, повноводне русло класичного мистецтва к.ХVІІІ-п.ХІХ. З перших кроків кар'єри Телеман заявив про себе як про митця, для якого головним виразним

засобом є мелодія, – дохідлива, проста і ясна. Він надає саркастичних зауважень на адресу "людей похилого віку", що вправляються в хитросплетіннях контрапункту, де "сам Діоген зі своїм ліхтарем не знайшов би ні краплі мелодії" [--Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28, S.9]. З власної практики Телеман проголошує принцип мелодійності і співучості головним не лише вокальної, але й інструментальної музики. Формулювання цього принципу міститься в автобіографії 1718:

Співи – загальна основа музики.

Хто береться за створення – має співати в кожній з частин.

Хто грає на інструментах – має бути в співі досвідчений, –

Тому невпинно наставляйте молодь у співах.

[Ib., S.8. підрядкований переклад віршованого тексту дається в точній передачі оригіналу].

Спроба коротко охарактеризувати стиль Телемана неминуче приводить до порівняння з Бахом. Обоє майстрів споріднює не лише приналежність до однієї епохи і національної культури, але й спільність конкретних стильових меж. Ця спільність вводила в оману учених, що включали в Повне Зібрання Творів Баха кантати, написані Телеманом; авторство його твердо встановлене відносно 3х кантат, опублікованих в академічному виданні "Товариства Баха\Bach-gesellschaft". Вони обидва освоюють інтонаційний матеріал фольклору по-різному. У Баха цей матеріал, перш, ніж стати складовим елементом музичної мови, проходить глибокий і складний процес "переплавки", за виключенням прямих запозичень фольклору ("Селянська кантата", "Гольдберг-варіації"). У Телемана з'являється він у менш опосередкованому вигляді; автор ширше використовує справжні народні теми (переважно німецькі і польські), організуючи і розвиваючи їх у межах існуючих форм. У його мелодиці безпосередньо відчутні фольклорні витoki. Привертає увагу ритмічна гострота і різноманітність: характерні ритми синкоп, метричні опори на дрібних тривалостях, тріолі в 2х- та 4-дольних тактах, іноді поєднані з вісімками парного ділення контрапунктичних голосів (фінал концерту d moll для флейти, гобоя, скрипки і basso-continuo). В оркестрових і камерних творах Телемана мелодична лінія повільних частин виявляє вокальність. У Баха ж кантилена має виражений інструментальний характер, який відбивається навіть на вокальних партіях ораторіальних творів (!).

Відмінності спостерігаються і у формальній структурі мелодичної лінії. Для Телемана характерна велика симетричність структури; лінії переривисті, розподілені на окремі фрази і мотиви, помітно виражена секвентність. Телеману бракує бахівської широти дихання, хоча його мелодиці властивий внутрішній динамізм: дві схожі за мелодичним малюнком теми зі збірок клавірних фуг: фуга es moll з т.I "Wohlfemperiertes Klavier" Баха і фуга e moll з "Fugues Legeres" Телемана. Стримана зосереджена тема Баха є мелодичним зерном, з якого виростає монументальний твір, а тема фуґи Телемана жвава, стрімка, її легко уявити в іншому контексті: початок концерту або сонати. Телеман дає обернення теми в експозиції, без наголосу, а Бах приберігає прийом на подальший виклад розробки драматургії твору.

Затверджуючи первинне значення мелодії, Телеман ставить завданням всебічний розвиток, оновлення і збагачення художніх засобів. У листі [до Грауна] 70річний композитор скаржитися на виснаження мелодичного дару і приходиться висновку: "Якщо не можна знайти нічого нового в мелодії, то треба шукати в гармонії. Говорять: так, але не треба заходити дуже далеко; я відповідаю: до самих глибин \bis in den untersten Grund, якщо хочеш заслужити ім'я старанного майстра"[--Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28, S.70]. Це не декларація, а лише мовне підтвердження здійсненого. Саме у зрілості (гамбурзький період) гармонія як виразний засіб набуває найбільшої питомої ваги.

Сфера гармонії приваблює Телемана і у чисто теоретичному сенсі. Його цікавить систематизація вчення про інтервали і акорди: 1743 він створює "Нову музичну систему", опубліковану у працях "Товариства музичних наук Лейпціга", очолюваного магістром Л.К. Міцлером \Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1711-78), якого Телеман деякий час був членом. До цієї роботи автор повернувся в останні роки, відредагував її і випустив як "Таблицю музичних звуків та інтервалів". Дослідження Телемана, засновані переважно на математичних розрахунках, позбавлені практичного значення і не лишили помітного сліду. Але вони причетні передової теорії, що виводить закони мистецтва (гармонії) із законів природи, у напрямку праць Рамо і Тартіні.

Телеман і в зрілі роки використовує віртуозну поліфонію: "6 канонічних сонат" для дуету флейти або скрипки без continuo, "Круговий канон" для 2х флейт, квартет з II "Musique de Table", – блискучі зразки контрапункт-техніки. Але ці твори стоять дещо осторонь головного напрямку музичної мови майстра, спрямованої на провідну роль мелодики і пошуків гармонічних засобів. Телеману належить видатна роль в історичному процесі еволюції – зміни стилів поліфонічного на гомофонний. Взаємодія стилістики композиційних технік виявляється особливо яскраво саме в його клавірній музиці.

Твори для клавіру – 36 фантазій в трьох зошитах, сюїти (імовірні переклади оркестрових сюїт, яких не зберігся), збірки менуетів, фуг, маршів складають кількісно невелику, але надзвичайно коштовну частину спадщини Телемана. Призначені передусім для аматорського музикування вони, однак, користувалися попитом і серед фахівців: Й.С.Бах і Л.Моцарт переписували ці п'єси у нотні зошити своїх синів. Але на відміну від віртуозів-клавіристів Баха, Куперена, Скарлатті, що писали для фахівців, Телеман не проводить суворої різниці між музикою власне клавірною і камерною; для популяризації клавірних творів він передбачає можливість виконання їх і на клавесині-соло, і за участю різних інструментів (флейти, гобоя, скрипки) та клавіру.

У менуєтах і сюїтах нижній рядок виписано з цифровими позначеннями, і виконавець має вибір – грати бас одноголосно чи доповнити акордами, що розраховано на ансамблеве виконання: верхній голос грає певний інструмент, а клавесин бере на себе функцію генерал-басу. Фантазії, менуєти, сюїти для клавіру за формою і змістом є типовими творами галантного стилю. Їх фактура проста і прозора (переважає двоголосся), мелодичні лінії розквічені прикрасами. В невеликих помірних і повільних п'єсах помітна тенденція до



"згладжування" суворої лінії баса, що втрачає самостійне мелодичне значення і переходить до чисто акордової підтримки мелодії. У швидких п'єсах фактура, пасажна техніка, метро-ритми ітд нагадують стиль Д.Скарлатті. Сумнівно, що це свідoctво прямого впливу, швидше історична спільність шляхів привела до формування загально-віртуозного передкласичного клавiрного стилю. Однак, обидва видатні клавiристи, композитори-сучасники не згадують у своїх літературних роботах імен один одного – Телемана і Скарлатті.

Характерним для Телемана є інтенсивне проникнення елементів гомофонії в фактуру контрапунктичних творів (фуг). Акордово-фігураційний виклад автор використовує не лише в інтермедіях фуг, а і в епізодах розробки тематизму. Телеман, на відміну від Баха, вільно трактує традиційні, вироблені століттями форми поліфонії. Оpubлікована 1738-9 збірка клавiрних фуг "Легкі фуги \Fugues Legeres" не передбачає технічну легкість: французькою "легкий" як "неважкий" позначається "facile", а "leger" означає "легкий" на противагу "тяжкому" і "серйозному". Автор поєднує строгий і галантний стилі, долає незграбну завченість традиційної фуґи для виконання її любителями.

Новаторство Телемана в галузі форми (широкого сенсу) йде паралельно з пошуками нових інструментальних засобів у творах для оркестру і камерного ансамблю. Скромний кількісний склад оркестру сьогодні вважається камерним. Немає відомостей про виконавців у розпорядженні Телемана, керований їм Collegium musicum Лейпциґа налічував 40 музикантів: хор, співці-солісти, оркестр 16-20 осіб.

У другій половині XVIIст. класичним типом камерної музики, розробленим майстрами італійської скрипкової школи, є тріо-соната у 4х частинах, твір для двох високих інструментів і basso continuo, що дублюється смичковим басом (або фаґотом). У автобіографіях Телеман двічі висловився з приводу тріо-соната: "Мене намагались переконати, що я понад усе сильний в тріо, тому я написав, щоб кожен голос працював нарівні з іншими" [--Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28, S.13]. Автор підтверджує, що ансамблі інструментів більше тяжіють до поліфонії, ніж п'єси клавiрні, оркестрові і камерно-вокальні. Мабуть, жанр тріо-сонати гальмував творчу фантазію: у зрілі роки Телеман надає перевагу ансамблю – квартету: три сольні партії і цифрований бас; постійними партнерами є скрипка, флейта, гобой і віолончель (віола да гамба) в різних комбінаціях. Партія смичкового баса в квартеті часто набуває значення самостійної концертуючої партії "Cello obligato", як у "12 паризьких квартетах" або в квартеті III циклу "Musique de Table" з флейтою і скрипкою без II віолончелі (гамби), що виконує функцію basso continuo. Подібний ансамбль вважається прообразом фортепіанного квартету. Близький фортепіанному тріо концерт E dur для скрипки, віоли да гамби \віолончелі і клавесина.

Камерні концерти мало чим відрізняються від сонат, переважно 4частинні, будова в концертах для оркестру з сольними інструментами (концерт для альту G dur). Доречною є проміжна форма "концерт-соната", де значну роль грає віртуозність. Телеман використовує і форму сюїти. Він не просто шукає ефекти спільного звучання, а прагне розкрити акустичні, виразні і технічні можливості кожного

інструменту. Вміння писати для різних інструментів – найважливіший принцип, Телеман викладає в автобіографії:

Скрипку трактують як орган,  
Флейта і гобой уподібнюються трубам,  
Гамба плентається за басом,  
Лише подекуди над нотами проставлена трель.  
Ні, мало того, щоб лише звучали ноти,  
Щоб показувати собою товар засвоєних правил –  
Дай кожному інструменту те, що йому властиве,  
І в того, хто грає, з'явиться охота,

А собі ти принесеш задоволення. [-Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28, S.9].

Прагнення "дати кожному інструменту те, що йому властиво", наочно виявилось в творах без цифрованого басу, солідний розділ його камерної творчості: флейтові і скрипкові дуети, фантазії для флейти, скрипки і гамби соло і три концерти для чотирьох скрипок. Телеман йде шляхом Баха в його геніальних сонатах і партитах *senza basso*. Обидва майстри відтворювали повнозвучну фактуру, розробляючи техніку подвійних нот і акордів, прийомів т.зв. прихованої поліфонії. Але якщо для стилю Баха характерна широка декламаційна лінія мелодичного голосу (*Adagio*), то Телеман за основу тематичного розвитку поклав коротку фразу, просту інтонаційно та ритмічно; найбільша їх стильова схожість – фуговані частини. Але силою художнього враження фантазії Телемана програють у порівнянні з бахівськими соло, проте, вони завжди входили і досі входять у концертний репертуар піаністів. Традиційні танцювальні частини поєднані з речитативами і аріями. Концерти 4х скрипок, предтечі квартету для струнних, а клавірні фантазії є попередниками класичних фортепіанних творів.

Всі оркестрові концерти Телемана належать до типу *concerto grosso*; вони побудовані на чергуванні *solo* окремих інструментів (груп) і *tutti* ансамблю. За традицією термін *concerto grosso* застосовується до груп солістів, що змагаються (три і більше). Концерти-дуети (для 2х скрипок, 2х альтів, скрипки і гобоя і т.п.) – це проміжна ланка між *concerto grosso* і сольним концертом, де єдиним партнером соліста є цілий оркестр (!). Телеман поряд з Вівальді і Бахом є одним з фундаторів сольного концерту, нового жанру, найпрогресивнішого: два скрипкових концерти *a moll* і *B dur*, що збереглися в оригіналі, присвячені знаному скрипалю-віртуозу Й.Г.Пізенделю\Johann Georg Pisendel. Сольні сонати і концерти Телемана знать можливості і природу інструменту; це вдячні твори для виконавців-концертантів.

*Concerti grossi* Телемана цікаві як оркестрові твори, що вражають барвистістю інструментовки (у сольних концертах цей засіб виразності вже не актуальний). Склад соло-групи *concertino* різноманітний і оригінальний: 2 гобої і фагот; 3 флейти і 2 фаготи; 3 труби і літавра; флейта, гобой д'амур і віола д'амур. Поєднуючи ці групи із струнними і клавесином як основи оркестру – автор досягає тембральних ефектів. У сюїтах використані можливості сольного і групового концертування. За виключенням сюїт для струнних і клавесина, більшість творів виконують соло-інструменти. Вишукані поєднання інструментальних

фарб: сюїта G dur, відома "Музика на воді", має 2 подовжені флейти, флейта-ріццо, 2 гобої, струнні, клавесин. Телеман у 1721, задовго до мангеймців вводить кларнет до партитури кантати.

Сміливе, талановите експериментування в інструментовці і гармонії не є самоціллю, автор прагне яскравої образності вираження. Телеман на відміну від Баха несхильний до філософського заглиблення, його музика передає живе, безпосереднє сприйняття навколишнього світу. Однак, його творча метода узгоджена з ученням "Теорії афектів", хоча у нього немає прямих висловів і посилань на неї.

Особливе місце займають гумористичні мотиви у Телемана: мало кому з музикантів XVIIIст. так властива "комічна жилка". Ще в юності він створив "Співаючу географію" – вокальний цикл з 36 уривків на заримовані тексти уроків у гільдесгеймській гімназії. Цей твір з'явився першим досвідом в жанрі жартівливої світської кантати (як і кантата на нижньо-німецькому діалекті); кантата "Шкільний вчитель\Der Schulmeister" змальовує урок співу, який проводить з хором хлопчиків не дуже майстерний і самовпевнений педагог; кантата-пародія "Траурна музика в пам'ять канарки, що померла в нинішньому році, з найбільшої скорботи її власника". Текст обох кантат належить самому Телеману. У "Schulmeister" неважко вловити кепкування автора над самим собою і над тими, хто обтяжував його обов'язками кантора.

До комедійного жанру належить краще, що створено Телеманом для театру, опери "Терплячий Сократ" (1721) і "Пімпіноне, або Нерівний шлюб" (1725). У першій автор відображав пригоди свого другого, невдалого одруження. Для досягнення комічного ефекту в ансамблях застосовані канони. "Пімпіноне" за формою – інтермедія, сцени якої розігрувалися в антрактах опери Генделя "Тамерлан"; з часом її стали давати окремо, як самостійний спектакль. Написана на 8 років раніше на той же сюжет, що "Служниця-пані" Перголезі. Лібрето включає німецькі та італійські тексти (прийняте змішення мов), рясніє комедійними ситуаціями. Твір, надзвичайно економний у виконавських засобах (2 вокальні партії, струнні і клавесин) свідчить про справжній театральний дар, вражаючи музичні характеристики. Тут є всі зачатки оперного реалізму, який веде до Моцарта.

Жанр сюїти займає центральне місце в інструментальній творчості Телемана. Саме в них чітко і послідовно відображені типові риси мислення епохи: сюїта, що виникла як просте чергування номерів танців, втілила принцип взаємодоповнюючої контрастності, де кожна частина – цілісний, закінчений образ. Танцювальні частини набувають значення концертних п'єс, що виражають душевні настрої – "афекти".

Маттезон у "Досконалому капелмейстері" (1739) намагається встановити, які афекти відповідають певним типам танців: менует – "помірна веселість", куранта – "солодка надія", гавот – "радість і тріумф", пасп'є – "неспокій, легковажність, мінливість настрою" і т.п. [-Pezold Richard, Georg Philipp Telemann, S.81]. Ця класифікація здається зараз курйозною, але в ній виявилось прагнення осмислити і усвідомити образно-емоційний зміст музики: "все, що не пов'язане з афектами, нічого не означає, нічого не дає, нічого не коштує"(Ibid.) В ракурсі цієї концепції, оркестрові сюїти Телемана – зразкові. У більшості вони не

мають єдиної програми, що їх об'єднує, але майже скрізь в один ряд з танцювальними є п'єси з вираженням афектів: "Жарт", "ЖалОба", "Задоволення"; жанрові "Арлекінада", "Дзвіночки", "Сум'яття"; портретні "Бігуни", "Ямщики", "Кульгаві". У сплетінні танцювальних і жанрових рис проявився вплив клавесинних сюїт Куперена.

У програмних творах Телеман передає емоційно-психологічні стани, які виникають у зв'язку з сюжетним мотивом. Прийоми звукового живопису є органічним елементом цілісного образу і ніде не набувають самодостатності, часто реалізуються як натяк для поштовху фантазії. Телеман сходиться з великими "музичними живописцями" епохи Купереном, Вівальді, Рамо, Генделем. Прийоми свідчать про винахідливість, дотепність і майстерність, хоча зараз багато здається наївним: зображення у кантаті помилкових пророків в баранячих шкурах дається за допомогою модуляції по квінтовому колу через усі 12 мажорних тональностей (!). Ці сміливі, новаторські прийоми викликали певне ставлення: гамбурзький професор К.Д.Ебелінг\ Christoph Daniel Ebeling докоряє Телеману за надмірне захоплення живописними ефектами, заради чого він "забуває про ціле\den Affekt des Ganzen vergass" у зображенні непоетичних предметів, "яких музика не може виразити", – що визначається як натуралізм. Однак, автор відгуку визнає, що ці ефекти "справляють сильне враження, коли застосовані вчасно" (Вперше відгук приведений у Р.Роллана [цит.тв., с.237, цит. з нім. оригіналу в кн.: --Petzold Richard. Georg Philipp Telemann, S.195]. Телеман давав привід для критики, змальовуючи квакання жаб, каркання ворон і навіть "метушню на біржі" в ораторії, присвяченій сторіччю гамбурзького адміралтейства.

Пошуки нового і незвичного в гармонії, інструментовці, виражальних засобах etc. поєднуються у Телемана з прагненням простоти і доступності, що визначено не лише естетикою, але й усвідомленням суспільної ролі митця. За вирахованням короткого періоду придворної служби твори Телемана адресується до масової і демократичної бюргерської аудиторії,. Автор про технічну складність своїх творів (1718) каже, що вона є мірилом їх доступності, надаючи цьому питанню широкий і узагальнений сенс:

Я говорю: хто уміє бути корисним багатьом,  
Поступає краще, ніж той, хто пише для небагатьох.  
Те, що написано легко, личить кожному,  
Давайте ж залишимося при цьому  
[--Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd. 28, S. 13].

У передмові збірки камерної музики "Kleine Caimennusik" (1716) Телеман підкреслює, що прагне "легкої, співучої манери, яка надає можливість початківцю удосконалюватися, а віртуозу – показати себе". [--Fleischhauer Gunter. Telemanns Klavierund Orgelwerke.-Sammlung. Magdeburg, 1967, S. 41.]

Телеман дійсно "умів бути корисним багатьом", зберігаючи самобутність і не впадаючи в примітивізм. Найпопулярнішу частину спадщини складають вокальні твори малої форми, розраховані на співців-аматорів. Незалежно від того, як названі твори – арії, оди або вправи для співу, приналежність їх пісенному жанру не викликає сумніву: композитори уникали називати свої вокальні твори піснями,

віддаючи перевагу більш "ученим" термінам. У цих творах Телеман керувався естетичними принципами: мелодична і гармонічна простота, стислість та зручність виконання. Він каже у передмові збірки "24 оди" (1741), що його пісенні мелодії "тримаються середини \in der Mittelstrasse bleiben" і не примушують співця "лізти на паркан" або "гудіти трубою" [--Denkmaler deut-scher Tonkunst, Bd 57, S. 3]. Збірка включає вірші різних поетів, об'єднані темою вихваляння молодості, любові, вина і радощів життя, а також бюргерської поміркованості. Кожен окремих номер складається з трьох пісенних строф-куплетів. Цікаво, що позначення темпу і характеру написані німецькою, а не італійською, в чому Телеман випереджає Шумана (!). Мелодичне багатство, близькість до фольклору, простота і ясність форми, конкретність і переконливість передачі образів, емоцій, настроїв – це якості, властиві творам Телемана, що викликали прихильність слухачів-аматорів і цінителів-професіоналів. Ще 1701 після виконання у Thomaskirche VI Псалому бургмістр і почт церкви запропонували Телеману, студенту-юристу, регулярно поставляти кантати, що не було лише прихильністю долі; "отці міста" зовсім не виявили себе неуками, вловивши в цій музиці нові, свіжі віяння, що відповідали духу, часу і смакам найширших бюргерських кіл.

Відомий своїми критичними нападками на Баха, Й.А.Шайбе \ Johann Adolf Scheibe також не був лише задрісником і профаном, коли називав твори для церкви великого поліфоніста "штучними" і "вимученими", не знаходячи в них "виразності, переконливості і розумної думки" [--Petzold Richard. Georg Philipp Telemann – ein Musiker aus Magdeburg. Magdeburg, 1959, S.31], властивих творам Телемана і Грауна ! Це суперечка різних поколінь, що сповідують протилежні художні принципи, де Телеман займав тверду позицію. Час вніс корективи до суперечки: віддаючи належне Телеману та іншим провісникам нової музичної ери, їх місце тепер – у підніжжя творінь Баха, що підносяться над століттями. У кращих ораторіях, пасіонах, кантатах Телеман досягає значної сили драматичного вираження, але це не висоти філософії бахівських партитур. У певному сенсі Телеману ближче Гендель: їх об'єднує інтенсивне відчуття живописного начала у музиці, тяжіння до театральності і вокальності, навіть стилістика письма поліфоністів. Схожі риси виразно відчуються у клавірних фугах, сарабандах сюїт, у повільних Largo концертів і сонат. Ліризм, глибина і велич цих (не рідких !) сторінок телеманівської музики спростовують уявлення про її легковажність, які не зжиті і зараз. Навіть такий учений, теоретик і педагог, як Гуто Ріман \Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann 1899 висловлював думку про Телемана: "Він пише загалом гладко, місцями пікантно, в танцювальних частинах вельми жваво, але нездатний надовго прикувати увагу, оскільки не створює емоційного нагнітання \nicht zu steigern versteht" [--Petzold Richard. G.Ph.Telemann, S.6. Richard Retzold]

Творча спадщина Телемана, що охоплює всі відомі в його епоху жанри і форми, важко піддається обліку. Вважають, що він написав за життя більше, ніж Бах і Гендель разом. Але значна частина створеного ним загублена; час і мінливості долі (пожежі, руйнування у II світову війну)

зберегли чи половину того, що вийшло з-під пера працюючого майстра. Історичні заслуги Телемана визнані зараз повсюдно і беззастережно. Композитор, теоретик і письменник, що творчістю служив прогресу мистецтва, звав "іти далі і далі"; митець найширшого кругозору розкривав батьківщині вікна в освіжаючий музичний клімат інших країн – Франції, Італії, Польщі; невтомний організатор, що боровся за демократичні форми концертного життя, засновник першого в Німеччині музичного журналу, справжній просвітитель, Телеман був "одним з плеяди німецьких гуманістів-просвітителів XVIIIст., де яскравою зіркою виблискує ім'я Лессінга. Ми вдалися до порівнянь і зіставлень не тільки з пізнавальною метою. Імена Баха, Генделя і Телемана сміливо можуть бути поставлені в один ряд, якщо потрібно дати коротке, але по можливості вичерпне визначення цілої епохи в історії німецької музики. В цьому переконає масштабність, різнобічність і художня вагомість вкладу, внесеного майстром з Магдебурга до скарбниці музичного мистецтва XVIII". [--Владимир Рабей].

--Рабей В. Георг Филипп Телеман. М., 1974.

--Роллан Р. Автобиография одной знаменитости. Телеман – счастливый соперник И.С. Баха. М., 1988.

--Р. Роллан. Музыкальное путешествие в страну прошлого. — С.С., т. 7. Л., 1935, с. 219-252.

Композитор, органіст, монах-бенедиктинець **Йоганн Валентин Ратгебер** \Johann Valentin Rathgeber (1682-1750) народився в Оберельсбаху \Oberelsbach. Його батько, органіст, надав перші уроки музики. Він вчився в університеті Вюрцбурга, вивчав риторику, математику і право; пізніше змінив навчання – у галузь теології \Theologiae Studiosus. Його перша посада – вчитель в лікарні Юлія \Juliusspital Вюрцбургу, 1707 обійняв пост камерного музиканта абатства Банц \Banz і камердинером абата К.Дюринга \Kilian Düring; згодом став членом ордену бенедиктинців, 1711 висвячений на священника у Вюрцбургу \Würzburger Dom. Релігійним ім'ям обрав Валентин (друге ім'я при хрещенні). На додаток до праці проповідника, органіста та регента хору, створив перші композиції, – для відкриття монастирської церкви, збудованої 1719 Й.Дінтценгофером \Johann Dientzenhofer. Видавець Й.Я.Лоттер \Johann Jakob Lotter ältere опублікував його 8 мес "Octava Musica" (1721).

Церковна музика (меси, ординарії, антифони, вечірні, гімни та інш) формує фокус творчості Ратгебера; є лише 3 світські твори: "Chelys sonora" 24 концерти для інструментів ор. 6 (1728), "Вуха радують і приємні для розуму \Tafel-Confect" коротко "Augsburger Tafelkonfekt \Аугсбурзькі кондитерські вироби" (1733, 1737), "60 коротких творів для клавіру \Musikalischer Zeit-Verreib auf dem Clavier" (1743, 1750). Критика творчості Ратгебера, про яку він каже у передмові ор.4 від 1726, а також його особиста відкритість, мабуть, були причиною пошуку нових стимулів поза монастирем, і він попросив дозволу для поїздки-дослідження, щоб дізнатися про спів псалмів повечір'я, але отримав відмову. 1729 він поїхав без дозволу абата в освітню поїздку, під час якої з'явилася твори, переважно з присвятами настоятелям-

меценатам: 1729-38 відвідав Штутгарт, Майнц, Кельн, Бонн, Трір, Регенсбург, Відень, Штірію, Швейцарію. Коли Ратгебер повернувся, його за незаконний виїзд ув'язнили в кельї, але після загального визнання та відновлення релігійних обітниць прийняли назад до громади монастиря і повернули на колишню посаду. Згодом опубліковані ще 4 меси оп.19, 30 п'єс оп.20, III частина "Tafel-konfekt" (1737) та "Музичні розваги.. \Musikalische Zeitvertreib..." Подарга обмежувала творчі сили Ратгебера, він жив у абатстві Банц \Abbey Banz до своєї смерті у 68 років.

Один з найпопулярніших і шанованих музикантів південної Німеччини Ратгебер, універсальний, дуже продуктивний автор, написав кілька сотень творів, світських і духовних: 43 меси, гімни, арії, 13 Litaneien, 11 Requien, 8 Miserere, 3 Магніфікати; 164 offertories, 44 Marianische Antiphonen, 24 інструментальних концерти і багато пісень. Найважливіший його вклад "Аугсбурзькі кондитерські вироби \Augsburger Tafel-Confect", скорочені від "Настільні кондитерські вироби, що радують вуха та приємні для душі \Ohrenvergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect \Table Confectionery, Pleasuring the Ears and Delightful to the Soul", збірка пісень, які виконували за десертом, тоді як Tafel-musik виконували за головним блюдом. Ратгебер опублікував 3 видання цієї роботи (1733, 1737 і 1739), а скрипаль Й.К.Зайферт \Johann Caspar Seyfert додав IV у 1746. Ця збірка популярних пісень включає соло, дуети, хори, багато з супроводом інструментів, з basso-continuo. Твори оп.22 (1743) для дозвілля: 60 арій для клавіру, у т.ч. 10 пасторалей Різдвяного сезону.

Ратгебер у передмові пише про зусилля музичної виразності – "facilitas \легкість", а також "brevitas \короткочасність" і "suavitas \солодкість", щоб полегшити виконання мелодій та гармоній, як головні наміри його композицій. Сучасник Баха, він відвертається від барокового пафосу; прагне простоти, каже про "новий смак", галантний стиль. З його фольклорним шлейфом у простоті викладення нових форм композиції стверджують Ратгебера як надзвичайно універсального музиканта. Він допоміг новому концертному стилю потрапити до незліченних сільських громад, далеко за межами Франконії та південної Німеччини. Окремі п'єси "Tafel-konfekt" все ще друкуються сьогодні! в шкільних (пісенних та хорових) посібниках і книгах. Нові видання, відроджуючи латинські служби церкви, свідчать про зростаючий інтерес до його церковної музики.

Органіст-клавесиніст, композитор **Йоганн Крістоф Граупнер** \Johann Christoph Graupner (1683-1760) працював в часи Телемана, Генделя і Баха. Граупнер народився у Гартмансдорфі \Hartmannsdorf Саксонії, отримав першу музичну освіту у свого дядька, органіста Ніколауса Кюстера \Nicolaus Küster. 1696 Граупнер поступив у Thomasschule Лейпціга, вчився у знаного Й.Шелле \Johann Schelle, його однокурсник – композитор і теоретик Й.Д.Гайнікен \Johann David Heinichen, він товаришував з Г.Ф.Телеманом і клавесиністом, оперним басом Г.Грюневальдом \Gottfried Grunewald. В університеті Лейпцігу Граупнер вивчав право; музичну освіту закінчив у Й.Кунау. Гайнікен і скрипаль Й.Ф.Фаш \Johann Friedrich Fasch – його друзі.

Граупнер виїхав з Лейпціга 1705 і влаштувався клавесиністом Гамбурзької опери, замінивши Й.К.Шіфердеккера\Johann Christian Schieferdecker, який замінив Д.Букстехуде на посту органіста Любеку в Марієнкірхе. В оркестрі Гамбурзької опери\Gänsemarkt-опери Граупнер працював під орудою Р.Кайзера поряд з молодим скрипалем Г.Ф.Генделем. Граупнер написав у Гамбургу 6 опер (деякі у співпраці з Кайзером), прийняті з захопленням і мали неабияку популярність.

1709 Граупнер обійняв посаду віце-капельмейстера при дворі Ернста Людвіга ландграфа Гессен-Дармштадта\Hesse-Darmstadt, замінивши 1711 В.К.Брігеля\Wolfgang Carl Briegel як придворний композитор\court chapel master\Hofkapellmeister. Сюди приїхав до нього вчитися Й.Ф.Фаш\Johann Friedrich Fasch. У 1715 капела через брак коштів розпущена, але Граупнер зберіг посаду капельмейстера до кінця життя. 1723 він виграв конкурс на пост кантора Thomasschule Лейпцигу, але ландграф підняв йому платню, і він відмовився, рекомендувавши замість себе Й.С.Баха. Граупнер провів залишок життя у Дармштадті, забезпечував придворну капелу, для якої писав майже півстоліття 1709-54, доки не осліп; помер за 6 років в 1760.

Після смерті композитора, його спадщина стала предметом судового спору між родичами і ландграфом. Наймач зберіг права на весь архів Граупнера, завдяки чому твори композитора, на відміну від більшості його сучасників, зберіглися практично повним обсягом.

Граупнер випадково зіграв ключову роль в історії музики. Фінансова ситуація 1710х змусила знизити рівень музичного життя Дармштадта: оперний театр закрито, зарплати музикантів заборговані. Після багатьох спроб отримати платню, Граупнер, маючи сім'ю, 1723 подав заяву на посаду у Cantorate Лейпціга. Першим пройшов Телеман, але зняв себе після підвищення платні в Гамбургу. На "прослухування\audition" Граупнер подав Magnificat в стилі Кунау і виграв. Але ландграф не хотів втратити Граупнера: прострочена зарплатня видана в повному об'ємі, ще й збільшена, він збережений в штаті навіть за розпуском капели. Тому Граупнер лишився в Дармштадті, відкривши шлях до канторату Лейпціга Й.С.Баху. На обрання Баха 1723 Граупнер люб'язно пише листа у магістрат Лейпціга: "Бах музикант сильний на органі, експерт церковних робіт і п'єс для Capelle; буде чесно і правильно виконувати покладені функції".

До 1719 Граупнер написав опери, багато інструментальної та церковної музики; 1754 припинив писати, повністю втративши зір. Він був працелюбним і плідним, зберіглося бл. 2000 його робіт: 113 sinfonias, 85 сюїт (ouvertures), 44 концертів для 1-4 інструментів, 8 опер, 1418 релігійних і 24 світських кантати, 66 сонат і 40 п'єс для клавесину. Рукописи Граупнера розміщені в Library технічного університету Дармштадту. Він писав для екзотичних гобоя d'amore, флейти d'amore і альту d'amore. Більше половини sinfonias вимагають міді і літавр. Особливе досягнення Граупнера: 44 сольні концерти, відомі у Німеччині (у стилі "Італійського концерту" Й.С.Баха).

Граупнер здобув популярність ще й за ретельні каліграфії своїх автографів. Маттезон писав 1740: "Його рукописи так гарно написані, можна подумати, що вони – гравюри в міді". На додаток до автографів



він переписав багато творів інших музикантів, якими користувався, навчаючись у Кунау, є копії його рукою Вівальді, Телемана, Фаша, Стаміца, Ріхтера та інш. Після смерті Граупнера рукописи стали джерелом довгої судової тяжби між спадкоємцями і правителями Гессен-Дармштадту. Остаточним рішенням суд відмовив у власності музичних рукописів: спадкоємці не отримали дозвіл на продаж або публікацію творів, які залишалися недоступні. Згодом стилі музики різко змінилися, і знизився інтерес до музики Граупнера. Позитивно, що арешт музичного майна Граупнера забезпечив виживання його спадщини. Посмертній безвісності Граупнера сприяло те, що, він мав дуже мало учнів на відміну від інших тодішніх музикантів (Й.С.Баха).

Учнями Граупнера в Дармштадті були: скрипаль-композитор Йоганн Фрідріх Фаш\Johann Friedrich Fasch (1688-1758), його студент і друг з Лейпцігу; клавірист-композитор Готфрід Грюневальд\Gottfried Grönewald (1673-1739), його Vize-kapellmeister у Дармштадті; органіст, скрипаль, педагог Йоганн Самуель Ендлер\Johann Samuel Endler (1694-1762), наступник як Hofkapellmeister у Дармштадті; гессенський камерний музикант Міхаель Бьом\Johann Michael Böhm (1685-1753).

Граупнер був відомий лютеранський музикант, якого вивчав Бах. Відповідно до соціальної функції композитора у ХУІІІст. Граупнер, як і Бах, працював скромно і невпинно без особливої турботи про славу і визнання потомства. Він був людиною такої сумирності, що просив Бога, щоб усю його музику знищила пожежа після його смерті (!).

Композитор, теоретик **Йоганн Давід Гайніхен**\Johann David Heinichen (1683-1729) був німцем, який приніс венеційський стиль СМарко у Дрезден Августа Сильного\August der Starke. Музика Гайніхена оригінальна, енергійна і творча, але мало відома. Йоганн Давід народився в невеличкому Крессульні\Crössuln (Saxony-Anhalt). Його батько Міхаель вчився у знаменитій Thomasschule Лейпціга, служив кантором у Пегау\Pegau і пастором в Crössuln'i. Йоганн Давід був обдарованою дитиною: створив і виконав духовну музику в місцевій церкві ще до 12 років, 1696 вступив у Thomasschule, де здобув середню і всебічну музичну освіту: вивчав теорію і композицію у Й.Шелле\Johann Schelle; орган і клавесин у Й.Кунау\Johann Kuhnau, з ним вчився і К.Граупнер\Christoph Graupner. 1702 Гайніхен вступив у Лейпцігський університет вивчати право, отримав кваліфікацію юриста 1706 (право улюблений маршрут музикантів: юристи Кунау, Граупнер, Телеман). Гайніхен займався юридичною практикою в Weissenfels'i до 1709, за сумісництвом писав опери і грав під орудою Телемана в Collegium musicum, брав участь в оперних спектаклях. Ще студентом Гайніхен тимчасово обіймав посаду Musikdirektor'a в Новій церкві\Neukirche Лейпціга (до 1705 там був Телеман), але пост отримав Мельхіор Гофман\Georg Melchior Hoffmann.1708 Гайніхен керував утвореною Collegium musicum в Lehmannischen Kaffeehaus після Й.Ф. Фаша, і написав "Трактат з ретельного вивчення і.. вдосконалення генерал-басу\Musiktraktat Neu erfundene und gründliche Anweisung... zu vollkommener Erlernung des General-Basses", друкований 1711. [--In diesen "Neu erfundene und gruendliche Anweisung" war zudem der Quintenzirkel (bereits 1710 entwickelt und publiziert) integriert, welcher auf Heinichens Gedanken basiert. 1710 опубліковано "Трактат з гармонії та генерал-басу"].

1709 Гайніхен працює у герцога Вільгельм Моріца Saxen-Zeitz. У театрі Наумбургу поставлені його опери "Olympia vendicata" (1709) і "Щасливі зміни любові або Парис і Елена\Glückliche Liebeswechsel oder Paris und Helena" (1710). 1710 Гайніхен просив князя дозволити освітню поїздку: 1711 поїхав на 7 років до Італії (у Венецію).

Один з творців німецького зингшпіля, композитор, педагог, музиколог Й.А.Гіллер\Johann Adam Hiller (1728-1804) говорить в "біографії музикантів" (1784), що Гайніхен отримав замовлення на оперу у Венеції, але, обдурений митом, поїхав до Риму. Князь Леопольд, майбутній працедавець Й.С.Баха, вчився у Гайніхена, який, мабуть супроводжував князя в Італії. 1712 Гайніхен повернувся у Венецію: у сезон Carnivale 1713 його опери "Mario" і "Le passioni per troppo amore" поставлені з великим успіхом у театрі Sant'Angelo. Він товаришує з Антоніо Лоті, Алессандро і Бенедетто Марчелло, Антоніо Біффі, Томмазо Альбіноні і, головне, з Антоніо Вівальді.

Гайніхен був частим гостем великої співачки і друга А.Біанкі\Angioletta Bianchi. У її будинку курфюрст Фрідріх Август, згодом король Август почув кантати Гайніхена. Як презентацію на посаду в Дрездені Гайніхен написав ораторію "La Pace di Kamberga", присвятивши її польсько-саксонському спадкоємцю, який вражений авангардною музикою Гайніхена, зробив його 1716 Kapellmeister'ом. Гайніхен подякував принцу створенням і виконанням кантати на день народження. 1717 Гайніхен полишив Венецію і став колегою Й.С.Баха при дворі князя Ангальт-Кетена Леопольда, а потім капельмейстером курфюрста Саксонії. Двір Августа в Дрездені був ідеальним місцем: найбільший оркестр Європи, де зайняті видатні музиканти Йоганн Іоахим Кванц, Франческо Верачіні, Ян Дісмас Зеленка, для нього знані композитори Вівальді, Телеман, Альбіноні писали концерти, а роботодавець рішуче зберігав високий рівень музичної культури. 1719 в Дрездені відбулися весільні свята Фрідріха Августа з Марією Жозефою, для чого Гайніхен написав "serenatas La gara degli Dei" і "Diana sull'Elba". Задоволений князь збільшив зарплатню йому в 5 раз. 1720 для дрезденського Карнавалу Гайніхен написав оперу "Flavio Crispo", але через розбіжності з італійськими співцями вже закінчена робота не була виконана. У подальші роки Гайніхен писав багато церковної музики. 1721 він одружився у Вейсенфельсі і народження єдиної доньки записано на 1723. Гайніхен хворів на сухоти і частину роботи передав Ян Дісмасу Зеленці і Джованні Альберто Рісторі. Він помер від туберкульозу 1729, похований на цвинтарі Johannes.

Гайніхен – надзвичайно плідний, його інструментальна музика, включає бл.20 концертів, concertos для кількох інструментів; багато музики для церкви, де поєднує італійські, французькі і німецькі стилі у власній манері, оригінальній, послідовній, упізнаваній. Дрезден жадав його музики: "барвистість оркестру створює енергією, прекрасні ритми весни і натхнення. Ця музика іноді занадто екстравертна, – та це простимий надлишок таланту".

В останні роки він навчав Й.Г.Пізенделя\Johann Georg Pisendel (1688-1755) і Й.І.Кванца\Johann Joachim Quantz (1697-1773), давав уроки і працював над трактатом про генерал-бас: друк почався 1722,

ця робота є однією з найважливіших частин теорії музики XVIIIст. У Дрездені Гайніхен переписав "Генерал-бас у композиції\Der Generalbass in der Composition", трактат, що надає набагато більше, ніж вказує назва: керівництво з композиції з обговоренням власного захопленого ставлення до музики, а виноски і відступи звучать як інструктаж професора учням. Трактат є одним з найшанованіших, що й досі використовується для розуміння практики високого Бароко.

Музика Гайніхена в наш час переживає відродження: меси, Magnificat anima mea Dominum та інструментальні концерти отримали увагу і попит у записах по всьому світі. Його твори стали більш відомими після 1992, коли німецький інструментальний ансамбль і камерний оркестр (Бароковий оркестр\Barockorchester) Musica Antiqua Köln під керівництвом Райнхарда Гебеля\Reinhard Goebel записав підбірку Дрезденських концертів (Seibel 204, 208, 211, 213–215, 217, 226, 231–235, 240); запис "Плач і Пристрасті \Lamentationes and Passionsmusik" (1996), опера "Флавіо Кріспо" (2018).

Органіст, теоретик, лексикограф **Йоганн Готфрід Вальтер**\Johann Gottfried Walther (1684-1748) був частиною "імперії Бахів" як кузен Йоганн Себастьяна. Найбільшої слави Вальтер здобув теоретичною працею "Lexicon Musicalisches\Словник музики і музикантів", першим словником музичних термінів німецькою, біографічних відомостей про музикантів, композиторів і виконавців, аж до 1730. Musicalisches Lexicon визначає понад 3000 музичних термінів; Вальтер спирався на трактати Ренесансу і раннього Бароко; головне джерело – праці Йоганна Меттезона.

Вальтер народився і виріс в Ерфурті. Його батько Йоганн Стефан (1650-1731) був виробником тканин, сім'я матері, Марти Доротеї Леммерхірт, близькі родичі династії Бахів. З 4х років він співав у церкві і отримував уроки музики: орган і спів, навчався у початковій школі Ерфурту, на органі у Йоганн Бернхарда Баха, органіста церкви Кауфмана\Kaufmannskirche, потім у його наступника Й.А.Кречмара\Johann Andreas Kretschmar; уроки співу у Д.Адлунга\David Adlung. Закінчивши 1702 Ratsgymnasium, Вальтер – органіст Thomaskirche Ерфурту, тоді ж почав вивчати композицію в учня Й. Пахельбеля – Й.Г.Буттштетта\Johann Heinrich Buttstett, органіста Kaufmannskirche і Predigtkirche Ерфурту. Навчаючись в Ерфуртському університеті (філософія і право), Вальтер виявив своє покликання – музику і присвятив себе клавіру і теорії. У 1703-07 подорожував по Німеччині, знайомився з провідними музикантами, брав уроки органу та композиції. Освітні поїздки привели його у Франкфурт, Магдебург, Дармштадт. У Гальберштадті він товаришує з впливовим музикантом А.Веркмайстером\Andreas Werckmeister, знаним теоретиком, що взяв Вальтера під крило, подарував йому "Плеяди\Pleiades musicae" (латиною) теоретика Баріфона\Barufonus\Heinrich Pipegor; і в подальшому листувався з молодим музикантом, посилав йому нові твори (Д.Букстехуде). Трактати Веркмайстера, праці з філософії Роберта Фладда і Афанасія Кірхера вплинули на світогляд Вальтера. У Нюрнбергу він брав уроки 1706 у сина Й.Пахельбеля – Вільгельм Героніма\Wilhelm Hieronymus Rachelbel, свого друга дитинства.

1707 Вальтер успішно вступає на посаду органіста церкви Св.Петра-Павла\SSPeter-Paul у Ваймарі, де залишався до смерті. Він незабаром став вихователем принца Йоганна Ернста, навчав герцога Саксен-Ваймара Вільгельма Ернста, дружив з Й.С.Бахом. Для принца Вальтер написав 1708 посібник "Правила музичної композиції\ Praecepta der musicalischen Composition" (Peter Benary видав у Лейпцігу 1955), в якому в стислій формі відбив наукові та дидактичні ідеї провідних німецьких теоретиків: Баріфона\Heinrich Baryphonus, К.Бернхарда\Christoph Bernhard, А.Кірхера\Athanasius Kircher, В.Прінтца\Wolfgang Caspar Printz, Й.Ліппі\Johann Lippius та інш. Поряд з викладом елементарної теорії та словничком музичних термінів підручник містить класифікацію риторичних фігур, ілюстрованих цінними нотними прикладами. У 1721 Вальтер стає Hofmusicus придворного оркестру, пише інструментальні, вокальні, органні твори. З невідомих причин Вальтер не зайняв пост кантора у Ваймарі після від'їзду Баха, незважаючи на прохання, помер у бідності.

Як композитор Вальтер прославився органними транскрипціями оркестрових концертів італійських і німецьких майстрів: 14 перекладів концертів Альбіноні, Вівальді, Телемана, Дж.Тореллі, Джентілі\Gentili, Тальєтті\Taglietti. Ці роботи стали зразками для знаних транскрипцій Баха концертів Вівальді. Як міський органіст Ваймара Вальтер написав 132 органних прелюдій на лютеранські хорали. Велика частина вокальних і органних робіт Вальтера втрачена. Органні твори, хоральні прелюдії і транскрипції концертів, що збереглися, є прекрасними, як і низка клавесинних п'єс. Його музика порівнюється з творами знаменитого кузена, а композиції неперевершені. Вальтер був чудовий органіст, його хоральні варіації для органу поступаються лише Баху. Маттезон "Ehrenpforte" говорить про Вальтера як про "другого Пахельбеля". Smend вважав, що канон Баха 1713 W + A + L + T + H + E + R (BWV 1073) був написаний на честь Вальтера.

Найважливіша спадщина Вальтера – "Musicalisches Lexicon", який містить біографічний нарис про Баха (до 1730) та інших членів сім'ї Бахів. Сьогодні Вальтер найвідоміший саме як укладач "Lexicon Musicalisches" (Лейпціг 1732), величезного "Словника музики і музикантів", що став не лише першим словником музичних термінів, написаним німецькою, але був першим, який містив біографічні відомості про композиторів та виконавців аж до поч.ХVIII. Lexicon визначає більше 3000 музичних термінів; Вальтер спирався на 250 окремих джерел з теоретичних музичних трактатів Ренесансу і Бароко; найважливіше цитування – праці Маттезона, на які посилання більше 200 разів. "Музичний лексикон або Музична бібліотека\Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec" є першою німецькою музичною енциклопедією в сучасному розумінні. Ретельно відібравши 3000 термінів і 200 персоналій, він розташував їх у строго алфавітному порядку. "Lexicon" досі використовується як найважливіше джерело про німецьку музику та музичну науку Європи XVII – початку XVIIIст.

Додаткові відомості про Вальтера можна знайти в книзі "Musica Poetica або музична риторика" Дітріха Бартеля\Dietrich Barthel, який цитує Вальтера: "Musica Poetica або музична композиція є

математичною наукою, через яку приємно і правильно відзначати гармонії, доводить на папері, що надалі можна співати і грати, належно підводячи слухачів до відданості Богу, а також радувати і палко захоплювати їх розум і душу. Це називається так тому, що музикант має не лише розуміти мову так само, як і поет, щоб не порушувати метр тексту, бо він пише вірші і саму мелодію, заслуговуючи на звання "Melopoeta або Melopoeus". Праця "Musica Poetica" забезпечує безпрецедентну експертизу розвитку барочної музичної думки. Початкові глави є введенням у концепцію і учення музично-риторичних фігур, вивченням теології Лютера у розвитку барочної концепції музики; у Musica Poetica ідеї німецької музики Бароко використовують принципи і засоби риторики.

Твори Вальтера: для клавіру: концерт (1741), прелюдія і fuga (1741); для органу: 4 хорали з варіаціями, прелюдії, фуґи, токати й ін.; органні обробки німецьких хоралів та італійських концертів (5 збірок).

Літературні твори: Praecepta der musikalischen Composition. 1708, Lpz., 1955; Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek, Lpz., 1732; Faks.-Nachdruck, hrsg. von R. Schaal, Kassel-Basel, 1953.

Ноти і аудіозаписи творів Й.Вальтера на сайті International Music Score Library Project. Записи творів Вальтера зробила Сімона Штелла на органі: Notable recordings Johann Gottfried Walther: Complete Organ Music (2015). Simone Stella (organ). 12 cd box Brilliant Classics BC 94730.As of 2020, this is the first and only complete recording.

Композитор-органіст **Вільгельм Ієронім Пахельбель** \ Wilhelm Hieronymus Pachelbel (1686?-1764) був старшим сином Йоганна Пахельбеля. Народився в Ерфурті, здобув першу музичну освіту у свого батька, який працював в Айзенаху, Ерфурті, Штутгарті, а з 1695 був органістом в рідному Нюрнбергу, мав дружні стосунки з родиною Бахів. Посилання на Вільгельм Ієроніма зберіглося в Ehrenpforte'i Маттезона. Вільгельм Ієронім служив органістом у Фюрті \Fürth, у Predigerkirche Ерфурта, в церкві СвВарфоломея \StBartholomäus kirche передмістя Нюрнберга, в Jakobikirche 1706 і StEgidien. А 1719 він був остаточно призначений на стару посаду батька головним органістом церкви СвСебальда \Hauptkirche StSebald Нюрнберга, після наступника батька Й.С.Ріхтера \Johann Sigismund Richter (1657-1719). Пост у Sebalduskirche Вільгельм Ієронім займав до смерті.

Вільгельм Ієронім опублікував збірку "Musicalische Vergnügen" \Музичне задоволення" (Нюрнберг 1725), до неї увійшли клавірні фантазії, прелюдії, фуґи. П'єси для клавесину і органу збереглися в рукописах, його ранні твори ще під впливом батька, а у пізніх він наближається до передкласичного стилю.

Композитор-скрипаль **Йоганн Адам Біркеншток** \Johann Adam Birkenstock (1687-1733) вважався одним з найвидатніших віртуозів. В дитинстві навчався у Р.Феделі \Ruggiero Fedeli в Касселі, потім поїхав до Берліна для занять з визначним скрипалем-композитором Ж.Б. Волюм'є \Jean Baptiste Volumier. Згодом в Байройті вчився у Фіореллі \Carlo Fiorelli і закінчив навчання 1708 у скрипаля Ф.Дюваля \François Duval в Парижі. Повернувшись у Кассель, був 1708-22 членом капели. 1722 – концертне турне по Голландії, де йому запропонували посаду в

почті короля Португалії (відхилив). Призначений Konzertmeister'ом капели у Касселі 1725. По смерті ландграфа поїхав в Айзенах, де став 1730 капельмейстером двору.

Твори Біркенштока для скрипки-соло і його тріо-сонати, в італійському і французькому стилі, користувалися великим успіхом.

Напрочуд різнобічна людина Біркеншток винайшов 1728 популярний пункт взуття. Сьогодні фірма Birkenstock відома своєю спеціальною устілкою, яка в II світову війну була ортопедичною підтримкою потерпілих. Вироблене в Саксонії взуття поширюється зараз через Велику розсилку, зараз ортопедичні Birkenstocks дуже модні (!), вони доступні в різних формах і малюнках, деякі види розроблені спеціально для еліти (німецька топмодель Хайді Клум).

Композитор, органіст, гобоїст **Йоганн Ернст Галліард** \Johann Ernst Galliard (1687-1749) народився в Целле в сім'ї французького майстра париків. Він з 11 років вивчав композицію у французького скрипаля, придворного музик-директора Ганновера Ж.Б.Фарінеля \Jean Baptiste Farinel, та у придворного капельмейстера, органіста абата А.Стеффані \abbate Agostino Steffani. З 1698 Галліард грав в оркестрі при дворі Целле, здібний гобоїст; він зробив крок в кар'єрі, виконавши свою Сонату для гобоя і двох фаготів у концерті Фарінелі: отримав пост камерного музиканта принца Данії Георга, чоловіка королеви Анни. З ним же переїхав у Англію органістом Somerset House, з 1706 став у Лондоні особою, званою у вищих колах через близькість до двору. Галліард написав на військові перемоги "Te Deum", "Jubilate", 3 гімни, виконані у Королівській капелі і Соборі СвПавла.

Цікаву і перспективну музику він пише, беручи участь у створенні Академії старовинної музики \Academy of Ancient Music (разом з Бонончіні і Генделем). На прохання друга, англійського поета, есеїста, перекладача Дж.Хьюза \John Hughes (1677-1720) Галліард написав оперу "Calypso and Telemachus", шановану Генделем. Але у постановці відмовлено, і Галліард приєднався 1713 до італійської опери Генделя як соліст на дерев'яних (гобой). Саме для нього Гендель написав складні частини арії гобою "M'adora l'idol mio" у "Тесеї". Галліард створив кантати на тексти Дж.Хьюза і У.Конгрева \William Congreve. Він опублікував музику Ранкового Гімну "Адам і Єва" за видатною поемою "Paradise Lost" \Втрачений рай" Дж.Мілтона \John Milton для 2х голосів і струнних, який публіка зустріла із захопленням. Галліард склав багато опер і пантомім 1723-30, саме вони були дуже популярні. Його опери не дуже успішні, але публіка стікалася на пантоміми, які ставили в рамках години з багаточисельними ефектами для насолоди глядачів. Галліард використав віолу у "Пан і Сирінга", щоб змалювати свист урагану на річці, ввів 3 блок-флейти. У своїх пантомімах і операх Галліард висміював італійську оперу. Його музика містить мало інновацій, але створена ефектно з неабиякою винахідливістю. Велику кількість пантомім Галліард зобов'язався створити контрактом з Річем, заповзятливим менеджером Lincoln's Inn Fields-театру.

Галліард писав кантати, пісні і сонати для струнних і фаготу. 1745 написав п'єсу для 24 фаготів і 4 контрабасів у концерті Lincoln's Inn Fields-театру, де використовував хори з трагедій "Брут" і "Юлій

Цезарь". Опубліковано: 6 сонат для флейти і basso-continuo, 6 для віолончелі-соло, 6 для фагота\віолончелі і basso-continuo\клавесину.

Галліард переклав важливий трактат 1742 про мистецтво співу П.Ф.Този\Pier Francesco Tosi з італійської на англійську: "Думки давніх співців\Opinioni de Cantori Antichide", редакція: "Спостереження образного співу\Sieno Osservazioni Sopra Il Canto figurato".

Видатний німецький скрипаль пізнього Бароко **Йоганн Георг Пізендель**\Johann Georg Pisendel (1687-1755) працював в оркестрі Саксонської капели Дрездена, кращого інструментального ансамблю Європи. Йоганн Георг народився у Кадольцбургу\Cadolzburg, біля Нюрнберга, його батько кантор і церковний органіст Симон Пізендель дав йому перші уроки музики. У 9 років він став співчим придворної капели Ансбаха, якою керував співець-віртуоз Ф.А.Пістоккі\Francesco Antonio Pistocchi, а концертмейстером – знаменитий скрипаль Дж.Тореллі\Giuseppe Torelli. Подальшу музичну освіту Пізендель отримав у них обох, спів і скрипка. Після ломки голосу він продовжив грати на скрипці 1703-9 у придворному оркестрі. Пізендель виїхав з Дрездена до Лейпціга 1709 для подальшого навчання – права і музики, дорогою у Ваймарі він зустрів Баха. Пізендель був членом Collegium musicum, виконав скрипковий концерт Т.Альбіноні і незабаром сам став значним елементом музичного життя міста. 1710 директор Collegium Г.М.Гофман\Georg Melchior Hoffmann, поїхав у гастролі і призначив Пізенделя на свою заміну. Тоді ж Пізендель познайомився з Телеманом в Айзенаху, з Граупнером у Дармштадті, вони стали близькими друзями. Після виступу в Дармштадті йому запропонували місце в оркестрі, він відмовився, бо прийняв посаду придворного оркестру Дрездена: з 1712 працював концертмейстером\Concert Master і першим скрипалем до смерті. Похований на Johannisfriedhof.

Супроводжуючи принца, майбутнього короля Augustus III у турне Європою 1714-17: Берлін, Франція, Італія. В Римі навчався у скрипаля А.М.Монтанарі\Antonio Maria Montanari; отримав дозвіл і кошти, вчитися у Венеції з Вівальді, надалі їх пов'язала дружба: Пізенделю присвячені сонати і концерти Вівальді, його Sinfonia з посвятою "fatte p. Mr. Pisendel". Повернувшись у Дрезден, Пізендель 1718 брав уроки у Гайніхена, під чийм впливом написані скрипкові сонати і концерти.

Пізендель – найважливіший німецький скрипаль, за талант, високі особисті якості та блискучі навички, він отримав визнання і дружбу багатьох видатних музикантів. Його робота під орудою Й.А.Гассе\Johann Adolph Hasse дала назву придворному оркестру "Дрезденське Бароко\Dresdner Barock" і славу в Європі. Посада концертмейстера, вакантна 1728 після Ж.Б.Волюм'є, і Пізендель отримав її, викликавши захоплення директора підвищенням стандартів оркестрової гри (у співпраці з Гассе), введенням у репертуар творів італійців Вівальді і Тартіні, німців Телемана, Кванца, Франца Бенди, Йоганн Готліба Грауна, яких він знав і навчав у Лейпцігу. З Пізенделем у Дрездені служив лютніст С.Л.Вайс\Silvius Leopold Weiss, один з друзів Баха.

У Пізенделя навчалися: видатний чеський скрипаль, педагог, Франц Бенда\Franz /František/ Benda (1709-1786); німецький скрипаль Йоганн Готліб Граун\Johann Gottlieb Graun (1703-1771);

близьким другом був Я.Д.Зеленка\Jan Dismas Zelenka, опублікувати твори якого він допоміг посмертно. Брали уроки в нього: видатний флейтист Йоганн Іоахим Кванц\Johann Joachim Quantz (1697-1773); скрипаль, теоретик, Йозеф Ріпель\Joseph Riepel (1709-1782); органіст, письменник Йоганн Фрідріх Агрікола\Johann Friedrich Agricola (1720-1774), автор повної біографії Пізенделя, що анонімно опублікував 1767 Й.А.Гіллер\Johann Adam Hiller (1728-1804), один з творців Singspiel.

Й.Г. Пізендель – найвидатніший німецький скрипаль, він прямо чи опосередковано відповідав за музику, що дуже запам'ятовувалася. Його сонати для скрипки-соло послужили натхненням для сольних творів Й.С.Баха. Твори Пізенделя нечисленні, але високої якості, переважно в стилі Вівальді, впливали на подальші скрипкові твори. Його збережені п'єси: 4 концерти для оркестру, 10 скрипкових концертів, 2 скрипкові сонати, симфонія і тріо. Альбіноні, Вівальді, Телеман присвячували йому свої сонати і концерти.

Композитор-лютніст і педагог **Сильвіус Леопольд Вайс**\Sylvius Leopold Weiss (1687-1750), видатний музикант ХУІІІст., один з найбільших лютністів всіх часів. Він народився в Гротткау\Grottkau біля Бреслау\Breslau в сім'ї лютністів: батько Йоганн Якоб і брат Йоганн Сігізмунд також майстри лютні. Сильвій Леопольд пізнав інструмент від батька, дебютував при дворі Бреслау 1706. Талант Вайса –надзвичайний, привернув увагу курфюрста Йоганн Вільгельма, любителя і покровителя музики, якому Кореллі присвятив свій Оп.6. Вайс працював 2 роки при дворі Вільгельма в Дюсельдорфі, і його ранні композиції написані саме тоді. 1708 він залишив Дюсельдорф і в почті князя Олександра Собеського, спадкоємця Марії Казіміри, королеви Польщі у вигнанні, виїхав до Риму. Вайс жив в Зуссари-палаццо до 1714, вбираючи італійський стиль, гастролював з князем. Вайс добре зарекомендував себе і провів наступні роки в поїздках Європою з нефіксованою зайнятістю. У Празі він зустрів видатного чеського лютніста графа Я.А.Лози\Jan Antonín Losy або Johann Anton Losy von Losinthal, роботи якого мали на нього великий вплив. На смерть Лози Вайс написав "Memorial Tombeau", красномовнішу роботу. Вайс повернувся до Німеччини 1714, працював при гессенському дворі в Касселі. 1717 грав у Дрездені, 1718 втомився від поневірянь і вирішив тут оселитися, отримав пост в оркестрі при дворі курфюрста Августа Сильного. Дрезден служив Вайсу базою, що не заважало йому працювати "на випадок". Відень пропонував йому княжі гонорари, які маестро ігнорував.

Син Сильвія Вайса Йоганн Адольф Фаустін\Johann Adolph Faustinus Weiss змінив його на посаді придворного лютніста Саксонії у Дрездені. Лютністом у Кенігсбергу служив племінник Вайса (син сестри) Карл Франц Йозеф\Carl Franz Josef. Вайс – знаний вчитель, його учні: Адам Фалькенхаген\Adam Falckenhagen (1697-1761) і Йоганн Кропфганс\Johann Kropfgans (1708-1770), молоді Фрідріх Великий і його сестри Анна Амалія та Вільгельміна.

1738 Вайс зустрівся із скрипалем Францем Бендою. Єдина документальна зустріч з Й.С.Бахом відбулася в Лейпцігу 1739, хоча вони, мабуть, добре знали один одного раніше. Особистий секретар



Баха, Йоганн Еліас Бах, писав, що "ми почули дуже хорошу музику, коли мій двоюрідний брат з Дрездена [Вільгельм Фрідеман Бах] прийшов, щоб залишитися на 4 тижні разом з відомим лютністом паном Вайсом". Й.С. Бах сам не грав на лютні і, будучи ентузіастом гібрида лютня-клавесин, можливо, написав лютневі сюїти для Вайса. Вайс був другом Вільгельм Фрідемана і Й.Ф.Рейхардт пише, як Бах і Вайс змагалися в імпровізації: "Ті, хто знає, як важко грати гармонічні модуляції і контрапункти на лютні, будуть здивовані і повні недовіри, почувши, що Вайс, великий лютніст, кинув виклик Баху, великому клавесиністу і органісту, в імпровізаціях, фантазіях, фугах".

Вайс, один з найважливіших і плідніших композиторів лютні в історії, був найвідомішим віртуозним лютністом свого часу. Він написав бл. 600 п'єс для лютні, більшість згруповані в "Suonate \Сонати" (некласичної форми) і сюїти з барочних танців. Вайс писав камерні п'єси і концерти, вижили лише сольні партії. У деяких Suonate не вистачає прелюдій, які він імпровізував. 70 сюїт відомі повністю, більшість хвилин на 20-25. Композитор Вайс має екстраординарну оригінальність, його сюїти порівняні з Бахом. Твори Вайса складні, написані не для аматорів, а для віртуозів, чиї навички на рівні його власних. Сучасне ПЗТ Вайса опубліковане 1980.

Скрипаль, органіст, композитор **Йоганн Фрідріх Фаш** \Johann Friedrich Fasch (1688-1758), один з провідних музикантів ХУІІІст., народився в Бюттельштедті \Buttelstedt в сім'ї директора місцевої школи; 1699 був хлопчиком-співчим у Вайсенфельсі, вчився в органіста Й.Крігера \Johann Krieger. 1700 після смерті батька переїхав у Гетвіц \Göthewitz до брата матері, преподобного Г.Вегеріга \Gottfried Wegerig, знайомого з Р.Кайзером \Reinhard Keiser. 1701-7 Фаш навчався у знаменитій Thomasschule Лейпцигу з кантором Кунау. 1707 поступив у Лейпцигський університет вивчати право; Фаш заснував тут Collegium Musicum, що стане базою майбутніх Grosse Concert і Gewandhaus Concerts (!). Фаш писав увертюри в стилі Телемана, опери для театрів Цайца і Наумбурга. 1713 поїхав у Дармштадт вивчати композицію у клавесиністів К.Граупнера \Christoph Graupner і Г. Грюнвальда \Gottfried Grönewald. Дорогою працював скрипалем оркестру Байройта, камерним музикантом в Гері, органістом в Граці; у Чехії він – Kapellmeister графа Морціна \Morzin. Нарешті 1722 – придворний капельмейстер у Цербсті \Zerbst, посада, яку обіймав до смерті. Органіст Й.Уліх \Johann Ulich – його помічник. Тоді ж, 1722, йому запропонували в його альма-матер пост Thomaskantor'a школи СТомаса Лейпцигу, але він зняв своє ім'я з конкурсу, врешті посада заповнена Й.С.Бахом, що дуже поважав Фаша.

Син Фаша Карл Фрідріх Крістіан \Carl Friedrich Christian Fasch (1736-1800) також клавесиніст і композитор, 1792 заснував у Берліні знамениту концертну Співочу академію \Sing-Akademie zu Berlin, в якій наслідував його учень К.Ф.Цельтер \Carl Friedrich Zelter (1758-1832), пропагандист творів Й.С.Баха, вчитель Ф.Мендельсона.

Репутація Фаша спирається на увертюри, концерти, симфонії і камерну музику. Прогресивні засоби оркестрової музики: склад, фактура, композиція демонструють перехід до класицизму; пізні твори

Фаша передбачають ідіоми Глюка, Гайдна і Моцарта. Жодна з його робіт не надрукована за життя, велика кількість творів і 4 опери втрачені. Проте, він займає високу позицію серед сучасників (Й.С.Бах зробив копії його 5 оркестрових сюїт) і вважається важливою сполучною ланкою між бароковою і класичною стилістикою. У колекції музики К.Ф.Е.Баха був набір церковних кантат Фаша. У Церквст-Ангальті з 1983 раз на 2 роки проходять міжнародні Фаш-фестивали.

Спадщина Фаша включає кантати, концерти, симфонії і камерну музику. Кілька мес, Реквієм, Passion, мотети, 11 кантат, увертюри, тріо-сонати збереглися в рукописах Лейпцига, Дрездена, Берліна, Брюсселя. Йому приписують одну Passion, 14 мес, 2 Credo, 4 псалми, 100 кантат, 4 серенади, симфонії, 4 опери, близько 60 концертів (в стилі Вівальді), близько 90 увертюр/оркестрові сюїти, тріо-сонати.

Композитор і органіст **Йоганн Тобіас Кребс** \Johann Tobias Krebs (1690-1762) народився в Гайхельгаймі \Heichelheim поблизу Ваймара в Тюрингії. З 1710 до 1714 Йоганн Тобіас вчився у Ваймарі в Й.Г. Вальтера, родича і колеги Баха, і 1714-17 в самого Й.С.Баха. Кребс переписував разом з Вальтером багаточисельні клавірні п'єси Баха. У 20 років Кребс дуже добре грав на клавирі, і його запросили органістом в Бюттельштедт, він погодився, але продовжив свою музичну освіту в Ваймарі і двічі на тиждень їздив вчитися у Вальтера, а потім у Баха. 1721 Кребс став органістом Michaeliskirche і музик-директором в сусідньому Бюттштадті \Buttstädt, де працював до смерті; грав на органі церкви Св.Михаїла, викладав у школі. У Кребс було троє синів, музикантів, батько навчав їх на органі, клавесині, гармонії, теорії і контрапункту; старший Йоганн Людвіг Кребс – відомий композитор.

Збережених робіт Кребса мало: хоральні прелюдії в рукописах показують любов до контрапункту. Кребс є автором 8 маленьких прелюдій і фуг, раніше віднесених до Й.С.Баха. Staatsbibliothek Берліну містить багато копій Кребса.

З трьох синів Кребса найважливішим є **Йоганн Людвіг Кребс** \Johann Ludwig Krebs (1713-1780), відомий виконавець-органіст, лютніст, композитор. Йоганн Людвіг народився у Buttstedt'i, батьки відправили його до Лейпцига вивчати орган, лютню та скрипку. 1726-35 він вчився у Thomasschule Лейпцига, був учнем Й.С.Баха, його улюбленим вихованцем, копіював його органні твори. Згодом вивчав філософію в університеті Лейпцига. Працював органістом 1737-43 у Marienkirche Цвіккау, 1744-56 органіст при дворі в Цайтці, з 1756 органіст в Альтенбургу, де працював до самої смерті.

Бах високо ставив Йоганн Людвіга Кребса: з технічного боку Кребс був неперевершеним у знанні органів, і як органіст стояв в одному ряду з самим Бахом, проте, йому важко було отримати посаду в церкві. Старовинний органний стиль Кребса, засвоєний від батька і вчителя, витіснила нова галантна музика, насувалася класична епоха. У 1737 Кребс зайняв посаду органіста церкви С.Марії \Marienkirche Цвіккау. У нього сім дітей, треба було прогодувати сім'ю. У 1755 він став органістом при дворі князя Фрідріха Саксен-Гота-Альтенбурга. Незважаючи на те, що він ніколи не займав посаду придворного композитора і не отримував замовлень, Кребс написав багато творів,

хоча лише деякі опубліковані до 1900х. Писав сонати для клавесина і флейти, мотети, клавірні варіації на хорали. Йоганн Людвіг Кребс помер 1780 в Альтенбургу. Трое синів його стали відомими виконавцями, один з них був знаним композитором *Lieder*.

Спадщина Кребса: п'єси для фортепіано, сонати і тріо-сонати для клавесина і флейти. Він послідовник Баха в стилі "сентиментальність" + "бура і натиск", типове явище сер. ХУІІІст., що передбачає естетичні зміни. Його історичні заслуги полягають, передусім, у збереженні традицій цілісності органних і клавірних творів Баха.

Другий син **Йоганн Тобіас Кребс** \Johann Tobias Krebs (1716-1782) теж народився в Buttstedt'i, навчаався в Thomasschule 1729-40, вчився 1739-42 в університеті Лейпцігу. У 1746 стає помічником директора ліцею в Хемніці \Chemnitz. Потім переїхав в Грімма \Grimma, де 1751 – помічник директора, а з 1763 ректор. Ще в дитинстві, прослухавши Кребса 1729 в Thomasschule, Й.С.Бах казав про 13річного співця: "має хороший сильний голос і прекрасні знання".

Молодший син **Йоганн Карл Кребс** \Johann Carl Krebs (1724-1759) народився в Бютштедті \Buttstädt'i, навчався в Thomasschule 1740-7 і був призначений 1750 директором школи Buttstädt'a, де залишався до смерті. Коли в 1750х його батько засліп, Йоганн Карл допомагав з обов'язками органіста.

Композитор-органіст **Готліб Теофіл Муффат** \Gottlieb Theophil Muffat (1690-1770), найважливіший клавірний музикант Відня поч.ХУІІІст. Готліб був сином Георга Муффата (1653-1704) і народився після призначення батька капельмейстером Пассау єпископа Йоганна Філіппа Ламберга. Готліб отримав свою першу музичну освіту у батька, і, ймовірно, залишався в Пассау до його смерті, після чого оселився у Відні, де його брат Франц Георг (1681-1710) служив камерним музикантом придворного оркестру з 1701. У Відні Готліб – студент придворної капели \Hofschola, де з 1711 вчився у Й.Й.Фукса \Johann Joseph Fux, відомого музиканта, та допомагав у постановці в Празі опери Фукса "Costanza e fortezza". У 1717 Карл VI призначив Муффата імперським органістом, придворним і камерним. Це було частиною політики двору з виховання талановитої молоді, в його обов'язки входило грати в Hofkapelle і continuo-супровід оперних спектаклів. Це було щось на зразок позиції учня, і Муффата отримав грант для подальшого навчання за кордоном. Не відомо, як він продовжив навчання, але згодом був призначений на вищі посади при дворі і викладав музику дітям короля, зокрема, майбутній імператриці Марії Терезії. 1729 Муффат – на посаді II органіста, а зі сходженням Марії Терезії на престол, підвищений до I органіста, пішов у відставку 1764 із значною пенсією 900 флоринів.

В 1940 ім'я Муффата отримала віденська вулиця Muffatgasse.

Серед його учнів – композитор, піаніст, педагог Георг Крістоф Вагензайль \Georg Christoph Wagenseil (1715-1777), представник т.зв. ранньої віденської школи, що зробив важливий внесок у становлення жанрів класичної симфонії і класичного фортепіанного концерту.

Спадщина Муффата майже повністю – клавірна музика в жанрах токато \toccata, чакона \ciaccona Бароко. Муффат писав переважно

для органу і клавесину, багаточисельні фути і токати, виявляючи видатну майстерність у коротких літургійних фугах вже з I збірки: 72 *Verseti sammy*, 12 *Toccaten* (Відень 1726). Ці твори консервативного підходу церковної музики, побудовані в порядку церковних тонів із вступною токатою та регулярною кількістю версет кожного тону.

II публікація "Музичні композиції для клавесину" (*Componimenti musicali per il cembalo*) (Аугсбург 1736) є більш прогресивною: 6 сюїт традиційні *Allemande – Courante – Sarabande*, пишно орнаментовані, частини мають вигадливі французькі назви: "Кокетка" (*La Coquette*), "Люблячий дух" (*L'aimable Esprit*), популярні серед клавесиністів; для них характерні короткі фрази, прості теми, чіткі мотиви. Передмова містить таблицю орнаментів із поясненнями 57 орнаментів. Останнє видання надрукував 2009 К.Гогвуд (*Christopher Jarvis Haley Hogwood*, сучасний англійський клавесиніст, диригент, музиколог, засновник ансамблю "Академія старовинної музики", авторитет історичного виконавства, провідна фігура відродження давньої музики).

Частина творів Муффата залишається неопублікованою, хоча містить багато цікавої музики. Його рукопис (32 ричеркерів, 19 пісень) чудовий тим, що це найбільша праця на моделях ХУІІст. Як і всі учні Фукса, Муффат вивчав композиції Фрескобальді та Фробергера. У ричеркарах Муффат показує себе майстром "давнього стилю" (*Stile Antico*). У використанні стилістики раннього Бароко контрапунктичні багатства визначаються відкрито, зберігаючи відчуття модальності та структури італійських майстрів. Канцони – зразки вокального мотету, жваві інструментальні ідіоми. В рукописі лишилися 24 Токати і Капричі, поєднання унікальне для Муффата; два стилі токат: один має витончену мелодичну лінію з опорою на акордові структури, а інший використовує секційну форму, поєднує контрастні темпи, метри та фактури. Капричі написані в різноманітних стилях, що включають прелюдію (*prelude*), інвенцію (*invention*) і танцювальні форми.

"*Sonata pastorale*", "*Salve Regina*" і 3 клавесинні концерти мають елементи *Galant*-стилю. Найвідоміші: 72 *Verseti sammy*, 12 *Toccaten* – твори, цитовані у трактатах з контрапункту. У клавірних п'єсах "*Componimenti musicali*" надана пояснювальна таблиця орнаментів. Все опубліковане – клавірні твори (!).

П'єси Муффата не дуже відомі, але він вважається найкращим клавірним автором після Й.С.Баха. Його твори у формах пізнього Бароко: токати, фути, чакони, канцони, сюїти, прелюдії, ричеркари. Як і у "Мистецтві фути" (*Die Kunst der Fuge*) Баха, ричеркари йдуть без прелюдій у довільному порядку. Взагалі, Муффат був консерватор, який консолідував, а не робив передові інновації, і в цьому схожий з Й.С.Бахом. Але є один аспект, що додає йому незвичайний екзотичний ракурс, якого немає в Баха: це сильний інтерес до традиційних жанрів церкви, в яких написана велика частина його творів: 24 великих токати (кожна з подальшим капричо) в церковних режимах.

Його музика залишилася невпорядкованою, що ускладнює знайомство і перевірку достовірності: деякі твори приписані іншим авторам: Клементі, Генделю, які безпосередньо запозичували з композицій Муффата. Видання *Hogwood* 2007 надає версію клавірних

6 фут Генделя (1735) як перше видання рукопису Муффата. Гендель багато запозичував у Муффата з "Componimenti Musicali": принаймні 18 цих творів з'являються 30 разів у виданнях Генделя (!). Ода Генделя до Дня ССесілії, мабуть, найбільша запозиченість з Муффата, в партитурі є матеріал 5 творів ! Гендель не лише використовував повторно теми, а й надавав зустрічні теми й утримані фрази: багато прикладів з ораторій Генделя "Ісус Навін", "Самсон", "Юда Маккавей". Жвава fuga увертюри "Самсон" використовує фугу з "Componimenti" Муффата; запозичення відбувається і в III ч. увертюри "Маккавей"; Марш II дії "Ісуса Навіна" є переробкою Рігодона Муффата.

Багато творів Муффата неопубліковані, що досі викликає питання їх хронології та достовірності.

У 1940 XII район Відня Майдлінг названий його ім'ям: Muffatgasse.

Музикант кінця Бароко, органіст і клавесиніст Карл Теодор Пахельбель **Charles Theodore Pachelbel** (1690-1750) народився у Штутгарті, молодший син Йоганна Пахельбеля і його другої дружини Джудіт *Judith Drommer*. 1692 сім'я переїхала в Готу, потім 1695 до Нюрнбергу. Нічого не відомо про життя Карла Теодора протягом 25 років після 1706, коли помер його батько, за винятком того, що він, ймовірно, жив певний час в Англії: його ім'я з'явилося 1732 серед підписчиків клавесинної музики Лондона. Пахельбель-молодший передав рукописи батька Бодлеанській бібліотеці Оксфорду і 1734 відплив в американські колонії, обставини еміграції в США невідомі.

Пахельбель жив у Бостоні (Массачусетс), коли його запросили допомогти з установою нового органу церкви СвТрійці *Trinity Church* Ньюпорту штат Род Айленд *Newport Rhode Island*, що подарував знаменитий філософ Дж.Берклі *George Berkeley*. Пахельбеля пізніше найняли органістом церкви, і він займав пост до 1735. Він 1736 дав два концерти в Нью-Йорку, що проходили в будинку Р.Тодда *Robert Todd*, грав на клавесині у супроводі місцевих музикантів і співців. Згодом виїхав до Чарлстону *Charleston*, де провів залишок життя. Пахельбель брав активну участь в музичному житті міста: 1737 організував концерт вокальної та інструментальної музики, мабуть, перший публічний концерт у Чарлстоні, 1740 він виграв у Дж.Солтера *John Salter* пост органіста церкви СФіліппа *SPhilip's Church*; відкрив школу співу *singing school*. Пахельбель помер у 59 років.

Лише кілька робіт Карла Пахельбеля збереглися, найвідомішим є Магніфікат для подвійного хору, що часто виконується. Молодий П. Пелхам *Peter Pelham* (1721-1805), клавесиніст і органіст вчився у нього в Ньюпорті і поїхав за ним в Чарлстон; деякі твори вчителя вижили в part-books Пелхама. Церква SPhilip в Чарлстоні згоріла, відновлена у іншому місці. Його збірки нот для клавесину і клавикорду не збереглися.

Плідний композитор **Готфрід Генріх Штьольцель** *Gottfried Heinrich Stölzel* (1690-1749) народився у Грюнштедтелі *Grünstädtel*, виріс у Шварценбергу, в Рудних горах Саксонії. Його батько, місцевий органіст, надав першу музичну освіту. 13 років він поїхав у Шнеєберг *Schneeberg* навчатися музики, гармонії і генерал-басу до кантора К. Умлауфта *Christian Umlaufft*, учня Кунау. Згодом Штьольцеля прийняли в гімназію Гери *Gera*, де він займався музикою у Кегеля *Emanuel*

Kegel, директора придворної капели. Педагоги гімназії намагалися відвернути його від музики у бік занять поезією та ораторським мистецтвом, але Штельцель, розвивав музичну майстерність. 1707-10 він – студент богослов'я в університеті Лейпціга, приєднався до Collegium Musicum Телемана, вчився у М.Гофмана\Melchior Hoffmann, муз керівника Neukirche. Удосконалюючи своє мистецтво з Гофманом, Штельцель копіював його твори і приступив до композиції: спочатку Гофман виконував ці твори як власні, але Штьольцель поступово відкривався як їх автор. Наступні 10 років Штельцель вчився, викладав, був композитором в Галле і Бреслау. 1713 він на 1,5 роки в Італії, зустрічався з Вівальді у Венеції і Римі, з Гайніхеном та Гаспаріні у Флоренції, з Бонончіні в Римі, знайомився з останніми новаціями музичної стилістики. Повернувшись, Штельцель провів деякий час в Інсбруку і поїхав через Лінц до Праги, де працював 1715-17. Згодом був капельмейстером при дворі Байройта і Гери. 1719 одружився (мав 9 синів і дочку) і отримав посаду в Готі, де працював для герцогів Саксен-Гота-Альтенбург, створюючи кантати кожного тижня. Придворний капельмейстер з 1730 він писав для Зондерсгаузена \Sondershausen святкові твори, п'єси і арії "на випадок"; архів замку зберігає рукописи, знайдені за органом у 1870.

Половина творів Штьольцеля не опубліковані і втрачені. Безпосередній його наступник при дворі Готи чех Ян Іржі Бенда \Johann Georg Benda (1686-1757) несе відповідальність за втрату багатьох його робіт. 1778 Бенда писав: "Лише кращі роботи мого попередника, які можна сьогодні використовувати для церковної музики, зберігаються давно, я відокремив від даремного непотребу і залишив у своєму власному будинку". Це говорить про те, що твори "на випадок" (кантати і серенади, опери), більшість інструментальної музики Штьольцеля втрачені за життя Бенди. Ті частини "сміття", доставлені на горище, де отвори в даху пошкодили рукописи дощем, цвіллю, гризунами. К.Аренс\Christian Ahrens запропонував ще одну причину, чому зникло багато творів Штьольцеля: придворні музиканти продавали інструменти і рукописи нот в рекламні оголошення місцевих газет Готи. Штьольцель, мабуть, робив таке перед смертю (для покриття медичних витрат, як став хворим), так і з забобою Бенди щодо інструментальних п'єс, він передбачив, що музиканти отримали мовчазний дозвіл продавати рукописи. Втрати приголомшують: Штьольцель написав 18 оркестрових сюїт і жодна не вижила, 90 серенад (вокальні твори виконані як "таблиця музики"). З того, що було тисячами композицій, лишилося 12 ! рукописів, що є в Готі сьогодні.

Штьольцель користувався прекрасною репутацією за життя; композитор, історик, математик, лікар, попередник польської Просвіти Л.К.Міцлер\Lorenz Christoph Mizler von Kolof цинив його нарівні з Й.С. Бахом, Маттезон вважав його "врівноваженим і великим майстром музики". Штьольцель як досвідчений стиліст сам писав поетичні тексти для вокальних творів. Піаністи-початківці грають його твори у зошиті Анни Магдалени. Найважливіші роботи Штьольцеля: 4 concerto grosso, багато sinfonias, Концерт для гобоя d'amore; 5 опер, що не збереглися. Штьольцель написав 1358 кантат (12 річних циклів), з

яких 1215 зберіглися, лише половина (605) має музичний матеріал. Штельцель писав світські кантати: "Серенади на день народження".

Музикознавці і виконавці, такі як диригент Л.Ремі\Ludger Rémy успішно відродили його музику. Ораторії (версії Brockes Passion 1725), дві Christmas Oratorios, кантати були записані CD; лютеранська Німецька месса\Deutsche Messe (Kyrie і Gloria німецькою), 4 частини для хору, струнних і basso continuo. Останній запис CD включає кілька кантат П'ятидесятниці Воскресіння. Його "Мистецтво Речитативу \Abhandlung vom Recitativ" 1739, опубліковано 1962 ! (Werner Steger. Gottfried Heinrich Stölzel "Abhandlung vom Recitativ").

Композитор **Йоганн Самуель Ендлер**\Johann Samuel Endler (1694-1762), Hofkapellmeister Дармштадту, народився в Ольбернхау \Olbernshau Саксонії в родині музикантів. Його батько, також Йоганн Самуель, органіст і шкільний директор у Сайгергютте\Saigerhütte, мати, Анна Доротея Мей\May, також з сім'ї музикантів. Ендлер 1716 вступив до університету Лейпцига, вчився музики у К.Граупнера \Christoph Graupner, що протегував його на посаду в Дармштадті. Ендлер писав sinfonias (сюїти) для духових, головного засобу існування Дармштадтського оркестру: кантати, канони-загадки і увертюри. 1720 Ендлер виконав на Пасху твори в Новій Церкві\Neuen Kirche Лейпцига; 1721-3 прийняв від Фаша\Johann Friedrich Fasch музичну колегію\II Ordinaire Collegium musicum. Thomaskantorat Лейпцига 1722 найняв Ендлера як скрипалем і альтистом оркестру при дворі ландграфа Ернста Людвіга в Дармштадті. Працюючи в капелі, Ендлер навчав онучок ландграфа і копіював композиції Телемана, Грауна і Фаша для оркестра. 1732 він одружився з Елеонорою Ніс\Nieß, в них народилися дві доньки. 1735-40 Ендлер концертмейстер капели, 1744 віце-капельмейстер. Коли 1760 помер Граупнер, Ендлер змінив його і став капельмейстером. На посту він працював лише 2 роки, бо помер.

Композиції Ендлера – інструментальна музика: клавесин, літаври, оркестр, мідь. Написав 30 симфоній, 7 увертюр, 4 оркестрових сюїти в стилі Й.С.Баха. 1713 створив Кантату Страсної П'ятниці, 1729 – 3 церковні кантати; 1746-7 – 2 світські: "Нічний сторож", "Рідка людина" (текст Й.А.Бюхнера\J.A.Buchner); партити для клавесина, 5 канонів, 2 оркестрові п'єси. Всі роботи – в рукописах бібліотеки університету.

Композитор-лютніст, теорбіст, письменник **Ернст Готліб Барон** \Ernst Gottlieb Baron (1696-1760) народився в Бреслау в сім'ї Міхаеля Барона, виробника золотих мережив, який чекав, що син йому наслідує. Ернст Готліб з дитинства проявив схильність до музики, і пізніше зробив її професією. З 1710 вчився лютні у музиканта з Богемії Когаута\Karl von Kohaut (1726-1784). Освіту здобув у гімназії\ Elisabeth Gymnasium Бреслау, з 1715 у Лейпцігському університеті вивчав філософію і право. 1719-28 подорожував від одного невеликого двору до іншого: 1720-22 Галле, Кьотен, Йена, Шлайц, Зальфельд, Рудольштадт; пізніше Кассель, Вюрцбург, Фульда, Нюрнберг, Регенсбург; 1727 повернувся до Нюрнберга, опублікував "Історико-теоретичне і практичне дослідження лютні\Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der lauten", робота, за яку його переважно тепер і пам'ятають.

В Готі 1728 Барон замінив придворного лютніста Мойзеля\Georg Friedrich Meusel, який загинув в аварії верхової їзди. Барон займав пост 4 роки, а 1732, після смерті герцога Готи, переїхав до Айзенаху. 1737 їздив у Мерзебург, Кьотен, Цербст, приєднавшись до ансамбля принца Фрідріха Пруссського як theorbist і отримав дозвіл поїхати у Дрезден придбати теорби. У Дрездені вчився у Й.Гоффера\Johann Jacob Hoffer і видатного лютніста С.Л.Вайса\Sylvius Leopold Weiss. Після коронації Фрідріха Барон продовжував служити 1740 при дворі в Берліні як theorbist і залишався на посаді до смерті.

"Untersuchung\\"Експертиза" Барона – цінне джерело інформації про лютню і лютністів кінця Бароко, складається з 2х частин: I є історією лютні і містить посилання на виконавців; II присвячена методиці гри на лютні. Барон доповнив Untersuchung, розширюючи його в "Трактаті пана Барона про нотні системи лютні і теорби\Herrn Barons Abhandlung von dem Notensystem der Laute und der Theorbe", "Трактаті пана Барона про систему позначень лютні і теорби\Herr Baron's Treatise on the Notation System for the Lute and Theorbe".

Спадщина Барона включає збірки сюїт і окремі п'єси: Фантазія F dur для лютні (1757), 2 концерти C dur для лютні, скрипки і basso continuo (3 частини), дует G dur для лютні і флейти, тріо, сонати.

Композитор-органіст **Конрад Фрідріх Гурлебуш**\Conrad Friedrich Hurlbusch (1696-1765) народився в культурному центрі півночі Німеччини, Брауншвейгу \Braunschweig, де його батько Генріх Лоренц\Heinrich Lorenz Hurlbusch працював органістом; першу освіту здобув у батька, що був єдиним учителем сина, а обдарований Конрад Фрідріх швидко стає чудовим клавесиністом та органістом; навчався в середній школі, однак замість вступу до університету, він виїжджає на довге турне Європою як віртуоз-клавірист. Три роки гастролював по Італії, два роки був у Відні і повернувся у Мюнхен до двору Максиміліана Еммануеля, курфюрста Баварії та імператора Священної Римської імперії. працював у Стокгольмі капельмейстером 1723-5, такий пост обіймав в Байройті, Гамбургу і Брауншвейгу, де 1722 поставив свою першу оперу "Захищена невинність \L'innocenza difesa". Він намагався (безуспішно) відкрити двері в Англію, де сподівався знайти місце. У Гамбургу він познайомився з Меттезоном, який багато і позитивно висловлювався щодо композицій Гурлебуша у "Musikalische Ehrenpforte" та "Critica Musica". 1723 король Швеції Фрідріх запросив Гурлебуша до Стокгольма, він прийняв запрошення, хоча йому запропонували другорядну посаду камерного музиканта \Sammer Musicus. Андерс фон Дюбен (центральна фігура придворної музики) обіцяв добре оплачувану посаду органіста в німецькій церкві Стокгольма. Але Дюбен помилявся щодо позиції органіста, і Гурлебуш розчарувався в Швеції і повернувся до Німеччини 1725, не досягши своєї мети щодо художньої та фінансової безпеки у Стокгольмі, але його досвід був визнаний при королівському дворі: саме Гурлебуш мав честь скласти і виконати кантату "Feste Musicale" для свята 10річчя короля Фрідріха у Стокгольмі, іншу кантату "Festeggiamente Musicale", присвячену королеві, виконав на її день народження. Ці кантати – єдині, написані у Швеції.



Гурлебуш повернувся до Німеччини, де відновив нестабільний спосіб життя. Намагаючись влаштуватися, повернувся до Гамбурга, де пробув 10 років і заробляв на життя вчителем музики. Бл.1735 відвідав у Лейпцігу Й.С.Баха, який сприяв поширенню його творів. 1742 він поїхав в Амстердам, де нарешті отримав пост органіста у знаменитій Старій церкві\Oude Kerk і зберіг цей пост до смерті; брав активну участь у музичному житті Амстердама, разом з скрипалем П.А. Локателлі\Pietro Antonio Locatelli. Гурлебуш 1743 став громадянином Нідерландів, і отримав 1746 привілей друкувати музику. Він дедалі більше ізолювався і залишився самотнім, хоча жив разом із дружиною. З часом він занедужав і помер 1765, його поховали в Ауде Керк.

Спадщину Гурлебуша складають кантати, опери (загублені), оди, псалми, клавірні концерти і сонати, багато втрачено. Інструментальна музика: сольні концерти, концерто-гросо; клавірні твори: клавесинні сонати, "Opere scelte per il clavicembalo", "Composizioni per il cembalo"; твори для органу. В Амстердамі 1766 опубліковані 150 псалмів. "Збірка різних і вишуканих од\Sammlung verschiedener und auserlesener Oden" за Й.Ф.Грефе\Johann Friedrich von Gräfe (1711-1787) містить 72 оди. Багато п'єс і сонат для фортепіано.

Композитор і скрипаль **Йоганн Мельхіор Мольтер**\Johann Melchior Molter (1696-1765) народився в Тіфенорті\Tiefenort, поблизу Айзенаха в сім'ї вчителя-кантора Валентина Мольтера, який дав йому перші уроки музики. Йоганн Мельхіор вчився в гімназії Айзенаха, де викладав знаменитий педагог Й.К.Гайстгірт\Johann Konrad Geisthirt (1672-1737); грав у придворному оркестрі Chorus Symphonicas; познайомився з музикою Телемана, який 4 роки був тут придворним капелмейстером. Після Айзенаха Мольтер 1717 працював скрипалем у Карлсруе, одружився з Марі Саломе Рольваген\Rollwagen, вони мали вісім дітей. Маркграф Карл Вільгельм Baden-Durlach 1719 послав Мольтера на 2 роки до Італії навчатися теорії і композиції, у Римі і Венеції він вивчав музику Тартіні, Альбіноні, Вівальді, Скарлатті.

Повернувшись, Мольтер став наступником органіста Й.Ф. Кефера\Johann Philipp Käfer, з 1717 був членом придворної капели, 1722 – на посаді диригента, обіймав її до розпуску оркестру 1733 через війну за польську спадщину (Франція-Австрія); призначений капелмейстером 1734 при дворі Саксен-Айзенах як наступник Й.А.Біркенштока\Johann Adam Birkenstock. Тоді Мольтер написав багато світських і духовних творів, що зберіглися. Дружина Марія померла 1737, і герцог зробив Мольтеру II поїздку до Італії для вивчення музичних новацій Неаполя, Венеції, Болонь, Анкони, Риму, Мілану. Мольтер повернувся у Карлсруе на свій пост капелмейстера 1742, крім діяльності при дворі, викладав у гімназії і багато писав. Знову одружився. 1747 граф Карл Фрідріх Баден-Дурлах запросив Мольтера відтворити Баденську придворну капелу, якою він і керував до самої смерті.

Мольтер написав 11 церковних кантат і багато світських; 14 увертюр; Ораторію; 20 Orchestermenuette, 21 сонату і 8 концертів для оркестру; 170 симфоній; більше 40 концертів для соло-інструментів у супроводі струнних; бл.100 творів для концертуючих інструментів\konzertierendem. 1722 опубліковані його 6 "Esercizio studioso" для

скрипки і клавесина. Він – автор понад 600 творів: 3 опери, кантати, симфонії, численні концерти, серед яких концерти для труби і 4 концерти для малого кларнета, що вважаються першими сольними творами для цього інструменту; концерт для блокфлейти; концерт для віолончелі; концерт для кларнета, 2х скрипок, альту і basso continuo; "Концерти для 4х": труба, два гобої і фагот. Для Мольтера важливим є кларнет: його кларнетові концерти грають сьогодні, найранші твори, інші переважно забуті. Його ранні композиції під впливом італійської музики з включенням елементів французької, а коли в Айзенах приїздили Г.Ф.Телеман і Й.С.Бах, став помітним німецький вплив на Мольтера; після Італії він – під впливом неаполітанця А.Скарлатті.

Кларнетові концерти Мольтер присвятив солістові капелі Й. Ройше\Johann Roische, віртуозу кларнета, який грав на малому кларнеті in D. Композитори тих часів дуже обережно використовували можливості ранніх кларнетів. У концертах Мольтера зустрічається верхній регістр, великі інтервальні скачки, зіставлення штрихів і якості звучання інструменту (живого, яскравого і приглушеного, меланхолійного образів). Грунтуючись на віртуозних якостях Й.Ройше і особливостях його художнього смаку, Мольтер задовго до Гайдна і Моцарта йшов до винаходу нового жанру сольного концерту, створюючи прообраз німецької школи кларнетового виконавства.

В кларнетових концертах проявляється ранньокласичний стиль композицій Мольтера: по-перше, поділ на періоди (чого не було в бароковій музиці, де мелодика представляється як тема-ядро і довгий шлейф імпровізацій); по-друге, поділ на оркестрову і сольну експозиції (подвійна експозиція концерту віденських класиків) та ясний розподіл її на головну і побічну партії. Самі теми короткі, енергетично насичені, передбачають головні партії Гайдна. Тональний план: T – D – S – T.

Творчий період Мольтера проходив між пізнім Бароко і початком класичного стилю. В творах сильні барочні ознаки, але є особливості "нового часу": створення партитури і позначення штрихів, чого немає в уртекстах Й.С.Баха. Велику роль відіграють розроблювальні методи тематизму, домінує варіаційність, багата і майстерна, розробка як розділ-епізод. Переважає експозиційність, властива concerto grosso, домінантова тональність побічних партій (тональні співвідношення запозичені з структури фуги). Експозиції короткі як одна цілісна будова, розділена цезурами відповідно партіям сонати. Бароко відчувається в частій відсутності сполучної партії, яка є показником розвиненої сонатно-симфонічної форми. Це зіставлення старомодних барокових традицій та елементів віденського класицизму, що народжується. Інструментальні партії елегантні. Лінгвістичні та формальні точки поєднання між мадригальними текстами та віршами Готфріда Лоса\Gottfried Loos (1686-1741), поета Айзенаха, який писав для Мольтера.

Органіст-композитор **Йоганн Каспар Фоглер**\Johann Caspar Vogler (1696-1763) був учнем Й.С.Баха, він народився в Хаузені \Hausen (Арнштадт); з 1706 навчався у Баха, органіста Нової Церкви в Арнштадті, також вчився в Рудольштадті у капельмейстера Ф.Г. Ерлебаха\Philipp Heinrich Erlebach, у органіста А.Н.Феттера\Andreas

Nicolaus Vetter. Згодом Фоглер переїхав у Ваймар вчитися у Баха далі 1710-15, де скопіював 2 органні книги французького органіста Ж.Буавена\Jacques Boyvin. Фоглер працював органістом Штадтільма\Stadtilm 1715-21, залишивши пост заради колишньої посади Баха як придворного органіста Ваймара. Фоглер 1729 зазнав поразки у двох пропозиціях поста органіста: в Лейпцігу Nikolaikirche і у StsPeter Paul Герлиця\Görlitz, їх зайняли інші учні Баха, органіст і скрипаль Й. Шнайдер\Johann Schneider і Д.Ніколаї\David Nicolai, батько знаного органіста цієї ж церкви Д.Т.Ніколаї\David Traugott Nicolai. У Лейпцігу журі відмітило, що Фоглер "грав дуже швидко, плував педалі і збентежив громаду"; це не зупинило його від іронії вихвалянь своєї "надзвичайної швидкості рук і ніг" в іншій пропозиції. Він був обраний 1735 на пост органіста Marktkirche Ганноверу, але герцог Ернст Август заборонив йому покидати Ваймар, таку ж заборону ввів раніше Баху герцог Вільгельм Ернст. Як компенсацію герцог зробив його віце-мером і за два роки мером Ваймара, де він лишався до кінця життя.

Для Маркткірхе Фоглер створив Passions (втрачені) і 3 органні хорали, відомі сьогодні; обробки "Jesu Leiden", "Pein und Tod" є одними з найпишніших хоралів, де мелодії і короткі мотиви оздоблені hemi-demi- semi- прикрасами. Опубліковані 2 хорали 1737 в Incognita organo XXXVI, написані у стилі "Арнштадт"-хоралів Баха з імпровізаціями-прелюдіями гармонії хоралу; інші в стилі "Лейпціг"-хоралів Баха.

Відома копія Й.С.Баха "Anonymous-18" зараз визнана як копія Й.К.Фоглера, копія Прелюдії і фугети C dur важлива для практики виконавців, т.я. містить повний набір позначення аплікатури (!).

Композитор, органіст, теоретик **Корнеліус Генріх Дретцель** \Cornelius Heinrich Dretzel (1697-1775) народився в Нюрнбергу \Nuremberg, де провів все життя на різних посадах органістів з 1715. Можливо, вчився в Й.С.Баха: його твори-композиції подібні до Баха: концерт для клавесина-соло, що раніше вважався бахівським на зразок Італійського концерту. Корнеліус Генріх – найважливіший член кількох поколінь сім'ї музикантів: син органіста Нюрнберга Генріха Дретцеля\Georg Heinrich Dretzel, онук Георга Дретцеля\Georg Dretzel, органіста StMichael залу Швєбіша\Hall Schwäbisch, племінник Валентина, найважливішого члена сім'ї. Імовірно, Дретцель вчився 1716-17 у старшого сина Й.Пахельбея і у Й.С.Баха. Він прожив життя у Нюрнбергу, працюючи органістом і клавесиністом різних соборів: Frauenkirche, StSebald, StEgidien, StLorenz (з 1743). Дретцель вважався віртуозом-клавіристом, а також чудовим вчителем.

Найкращими у Дретцеля є клавірні твори, фути і контрапункти, що досконально представлені під впливом Й.С.Баха. Славу Дретцеля, віртуозного клавіриста-контрапунктиста підтримує сольний Концерт для клавесина "Гармонійне насолодження\Harmonische Ergötzung" у стилі Баха (Італійський концерт). Раніше зазначилося, що Баху належить "Harmonische Ergötzung", рання версія повільної частини, занесена до каталогу Schmieder в BWV897 за №1. "Дивертисменти" Дретцеля вважалися втраченими, поки не були знайдені в колекції Гайдна. Гімнологічне значення\hymnological importance має збірка "Музична гармонія Євангельського Сіона\Des evangelischen Zions

musicalische Harmonie"(1731), містить 907 мелодій на basso continuo у місцевих версіях. Передмові та коментарі збірки розповідають про походження та розвиток хоралу і хорового мистецтва.

Корнеліус Генріх Дретцель вперше згадується як учень Й.С.Баха. Органіст-композитор, поет і письменник К.Ф.Д.Шубарт\Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1779) вже після його смерті писав більш докладно: "Drexel, ein Schüler des großen Sebastian Bachs, und zwar einer seiner besten. Er spielte die Orgel mit vieler Gewalt, verstand besonders die Register ausnehmend, und setzte mit Geist für dieses sein Instrument.\ \Дрексель, учень великого Себастьяна Баха, один з його найкращих. Він грав на органі з великою силою, особливо розумівся на регістрах і...налаштував на них свій інструмент". Джерела не вказують, коли Й.С.Бах міг давати уроки.

Лютніст, клавесиніст, композитор **Адам Фалькенгаген**\Adam Falckenhagen (1697-1754) писав мелодійну музику, яку сьогодні грають на лютні і гітарі; більша частина її збережена у Баварській державній бібліотеці Мюнхену. Він є одним з останніх великих лютністів; його стиль поєднує елементи високого Бароко з характерними рисами галантного стилю "Чутливості\Empfindsamkeit".

Адам народився в Грос-Дельцігу\Groß-Dölzig біля Лейпціга, останню частину життя провів в Байройті. Музичну освіту починав у Й.К.Вайрауха\Johann Christian Weyrauch в селі Кнаутхайн\Knauthain, де вчився на клавесині, згодом на лютні; Вайраух був учнем Й.С.Баха, твори якого переписував для лютні. Фалькенгаген згадується 1713 як "талант в галузі літератури і музики", а 1715 як "музикант і слуга молодого пана Діскау". Для сім'ї Діскау\Dieskau Бах в Мерзебургу написав "Селянську кантату\Bauernkantate". Фалькенгаген вчився у Лейпцігському університеті 1719-20 і залишався в Мерзебургу з Діскау, поки не виграв у Й.Я.Графа\Johann Jakob Graf 1719 пост придворного лютніста. Він навчався на лютні у Графа, учня Вайса, а пізніше в Дрездені – у самого С.Л.Вайса найкращого лютніста тих часів.

Як і багато сучасників, Фалькенгаген велику частину життя подорожував: Вайсенфельс 1720-27; Йена і Веймар 1729-32. В Байройті грав маркграфині Вільгельміні сестрі Фрідріха Великого, яка була лютністка, вона пропонує Фалькенгагену 1734 пост придворного лютніста Байройту, який він прийняв і обіймав до своєї смерті.

Музика Фалькенгагена являє закінчення мистецтва лютні в Німеччині ХУІІІстю, його лютневі композиції – одні з останніх. Він вважається останнім великим композитором лютні барочної традиції, схильним до стилю Galant, писав в жанрах сонати, концерту, партити.

Композитор, флейтист, флейтовий майстер, педагог **Йоганн Йоахим Кванц** \Johann Joachim або Hans Jochim Quantz (1697-1773) написав для флейти сотні сонат і концертів, також трактат про флейтове виконання "Гра на флейті\Beim Flötenspielen". Його твори знали і цінували Бах, Гайдн і Моцарт. Кванц народився в селі Обершеден\Oberscheden неподалік Геттінгену і був п'ятою дитиною в сім'ї коваля Андреаса Кванца. Ім'ям Кванца насправді було Ганс Юхим, згодом він назвав себе Йоганном Йоахімом. Після смерті батьків (1702 і 1707) дядько Юстус\Justus Quantz, міський музикант, узяв його до

себе в Мерзебург. Першими вчителями був дядько та його зять Й.А. Фляйшгак\Johann Adolf Fleischhack: Йоганн Йоахима вчили скрипки, валторні, гобою, тромбону, цинку, фаготу, віолончелі, контрабасу та трубі. Він брав уроки клавiру у родича, органіста Й.Ф.Кізеветтера\Johann Friedrich Kiseewetter, а коли той помер, навчався у його наступника Фляйшгака. 1713 Кванц приїхав як "підмайстер" в Радеберг, 1714 він у Штадтпфайфері і Пірну. Закінчивши навчання, Кванц працював у Радебергу та Пірні міським музикантом, а 1716 він стає членом Дрезденської міської групи; брав уроки контрапункту 1717 у Я.Д.Зеленки\Jan Dismas Zelenka у Відні під час поїздки. Після 2х років служби міським музикантом він – гобоїст польської капели Августа II, курфюрста Саксонії та короля Польщі. Завершилося його навчання здобуттям роботи на гобої та флейті 1716 в міській Капелі Дрездена. Кванц вчився 1717 у Д.Зеленки і Й.Й.Фукса\Johann Joseph Fux у Відні; за рік брав уроки флейти у француза П.Г.Бюффардена\ Pierre Gabriel Buffardin, соліста Королівського оркестру в Дрездені. Кванц почав писати музику і подружився з концертмейстером оркестру, скрипалем Й.Г.Пізенделем, який вплинув на його композиції.

1724-27 Кванц здійснив "Гранд-тур\Grand Tour" по Європі. З навчальною поїздкою він поїхав до Італії 1724-6: в Римі вчився композиції у Ф.Гаспаріні, контрапункту в Неаполі у А.Скарлатті, в Венеції слухав і наслідував Вівальді, дружив з кастратом Фарінелі. 1726-7 він жив у Парижі і Лондоні; подружився в Парижі з флейтистом Мішелем Блаве\Michel Blavet, в Лондоні Гендель заохочував його працювати в Англії. Ці поїздки призвели до появи в творчості Кванца тенденції класицизму. Гастролюючи різними країнами, Кванц став відомий як кращий флейтист Європи: грав в Італії, Франції, Голландії, Англії, контактував з відомими музикантами. Кванц супроводжував Августа з візитом до Берліна. Королева Пруссії, вражена грою Кванца, хотіла найняти його, хоча Август відмовив, але дозволив Кванцу їздити до Берліна, як треба. Тоді ж кронпринц Фрідріх Пруський (майбутній Фрідріх Великий), почав вивчати флейту, і Кванц став його вчителем.

З 1728 він був флейтистом польської і саксонської королівської капели в Дрездені, давав уроки флейти пруському принцу Фрідріху, хоча солдатам короля це було заборонено: Кванц розповідав Ф.Ніколаї\Friedrich Nicolai, як ховався в шафі, коли приходили управлінці короля, батька Фрідріха. Кванц одружився з Анне Розіне Кароліною Шиндлер\Schindler 1737 – брак не був щасливим. 1741 Фрідріх став королем і запропонував сприятливі умови композитора і камерного музиканта, які Кванц прийняв: при дворі в Берліні і Потсдамі давав щоденні уроки, диригував концертами і писав музику. Кванц мав привілей критикувати гру короля і їздив з ним в табір, давав уроки композиції, організовував та керував приватною вечірньою музикою, регулярно писав нові концерти та сонати та будував нові флейти. У цьому привілейованому становищі Кванц був відданий королю.

Крім того, він будував флейти, які поліпшував шляхом додавання другого клапана (поперечна флейта traversière у французькому стилі). У 1752 вийшов підручник "Спроба грати на флейті traversière\ Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen", що перекладений

кількома європейськими мовами. Кванц залишався до смерті при дворі Фрідріха, помер від інсульту у 74 роки. Король мав встановити йому пам'ятник на перед Науенер Тор\Nauener Tor, на старому цвинтарі в Потсдамі (сьогодні є копія). "Некролог" в Berlinische Nachrichten von Staats und Gelehrten Dinge відзначив композитора як "одного з найбільш запальних і піднесених інструментальних композиторів сучасності і, безперечно, найбільшого виконавця на флейті всіх часів". 1755 з'явилася його біографія у Ф.В. Марпурга\Friedrich Wilhelm Marpurg "Історико-критичний внесок у запис музики\Historisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik". Онучатий племінник Кванца Альберт \Albert Quantz, опублікував його біографію 1877. Могила Кванца в Потсдамі прикрасили скульптурами брати Ранц\Rantz. Спочатку його поховали у передмісті, перепоховали 1865 на старому цвинтарі Heinrichmann-allee в передмісті Teltow, його гробниця була відремонтована і реставрована 1994.

Композиції Кванца передусім флейтові: більше 200 сонат для флейти соло, близько 300 флейтових концертів, 9 Hornkonzerte, 45 тріо-сонат. Флейтові дуети, тріо і квартети дійшли з мелодіями церковних співів (хоральні мелодії 22 од Геллерта). Більшість п'єс – в рукописах, мало було надруковано за життя. Більшість музики для поперечної флейти (понад 200 сонат, бл. 300 концертів, кілька для 2х флейт); тріо-сонати переважно для 2 флейт або флейти і скрипки з континуо; 6 квартетів для флейти, скрипки, альту та continuo; різноманітні флейтові дуети і тріо; каприси та фантазії для флейти.

На картині А.Менцеля\Adolph Friedrich Erdmann von Menzel (1815-1905) "Концерт в Сан-Сусі" (1852) Фрідріх II грає на флейті концерт Кванца, К.Ф.Е. Бах за фортепіано, сам Й.Й.Кванц з флейтою спирається на стіну праворуч.

Кванц найвідоміший як автор трактату "Спроби інструкції грати на флейті...\ Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen" (1752), що являє інтерес як джерело інформації з практики і техніки флейтової гри ХУІІІст. У трактаті поширює "змішаний смак флейти", – термін Кванц придумав сам: злиття кращого з італійської, французької і німецької стилістики. Кванц визначив його у Versuch як "The Best": італійська музики приваблює відчуттям розкошів, живого вираження, бадьорості; французька захоплює красномовством, чистотою, ясністю, природним потоком мелодії, багатством приємних ідей, що чудово змішуються на шляхах піднесених італійських смаків. Його Підручник флейти (1752) значно більший, ніж школа гри на флейті Traversière, бо пропонує повну картину майстрування, навчання і практики гри в естетиці пізнього Бароко (I видання Берлін 1752; III видання Breslau 1789; перевидання Bärenreiter 1953, Munich 1992). Підручник має примітки для виховання смаку практикою музики з прикладами, де барокові твори контрапунктами поєднуються з виразною мелодією. Концерти Кванца Зчастинні, у схемі італійського концерту Вівальді.

Кванц підняв флейту як популярний сольний інструмент; його ранні флейтові композиції є одними з перших творів для цього інструменту; спроби винайти методичну школу флейти, надати вказівки, як грати, визначили розвиток флейтового виконавства ще в

XIXст. Харизма Кванца була величезною, і його підручник став зразком для інструментальних шкіл XVIIIст: "Спроба справжнього способу гри на фортепіано" Карла Філіпа Емануеля Баха \ "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" von Carl Philipp Emanuel Bach (Т.1, 1753, Т.2, 1762) і "Спроба ретельної школи скрипки" Леопольда Моцарта \ "Versuch einer gründlichen Violinschule" von Leopold Mozart (1756).

Кванц є представником берлінської школи, як Йоганн Готліб, Карл Філіпп Еммануїл Бах, Карл Генріх Граун, Джордж Антон, Франц Бенда, Кристоф Шаффрач \ Schaffrath, Йоганн Готліб Янітч \ Janitsch.

У рідному Scheden'і проводяться регулярні концерти музики Кванца. 1973 у Берліні надруковано марку до 200річчя з дати смерті.

Композитор, співак, педагог **Йоганн Адольф Гассе** \ Johann Adolph Hasse (1699-1783), одним з перших композиторів звернувся до стилю Рококо, яскравий представник сентименталізму. Здобув популярність як автор опер (італійською) і духовної музики, зробив внесок у розвиток опери як один із зачинателів комічного жанру до Перголезі. Гассе – друг поета П. Метастазіо \ Metastasio (Pietro Antonio Domenico Trapassi), писав опери на його сюжети. Гассе є ключовою фігурою розвитку opera-seria XVIIIст. і писав багато духовної музики. Він родом з династії знаменитих німецьких музикантів: його прадід Петер \ Petrus Hasse (1585-1640), знаний органіст, учень Свелінка, стояв у витоків північнонімецької органної школи; дід Ніколаус \ Nicolaus Hasse (1617-1672), органіст, розвивав ідеї батька і здобув загальнонімецьку популярність. На відміну від своїх предків-органістів Гассе найбільшу популярність отримав саме як оперний композитор.

Гассе народився у Бергедорфі \ Bergedorf біля Гамбургу в сім'ї церковних органістів, почав кар'єру 1718 тенором гамбурзької опери. У 1719 він отримав пост придворного співця Брунсвіків \ Brunswick, де 1721 поставив першу оперу "Antiosco" і співав на прем'єрі. 1722 Гассе поїхав до Італії, в Неаполі навчався у Ніколи Порпори \ Nicola Antonio Giacinto Porpora і у А.Скарлатті \ Pietro Alessandro Gaspare Scarlatti. Тут виконана 1725 серенада Гассе "Antonio e Cleopatra", де головні партії співали Карло Броскі \ Broschi, відомий як Фарінееллі, і Вікторія Тезі \ Tesi. Успіх не лише приніс Гассе багато комісій з оперних театрів Неаполя, але і привів до контакту з А.Скарлатті, що став його вчителем і другом, під впливом якого Гассе змінив свій стиль. Популярність Гассе росла, він писав opera-buffa "Сестра-кохана \ La Sorella Amante", інтермедії, серенади. 1730 на карнавалі Венеції опера "Artaserse" поставлена у театрі StGiovanni Crisostomo на вірші Метастазіо, і Фарінееллі співав провідну партію; 2 арії з опери щоночі протягом 10 років (!) виконувались для Філіпа V Іспанського. Гассе одружився з оперною співачкою Фаустиною Бордоні \ Faustina Bordoni, і 1730 отримав запрошення у Дрезден на пост капельмейстера при дворі, хоча в Дрездені його не було до 1731: він ставив у Відні для Габсбургів ораторію "Daniello". Прибувши у Дрезден, Фаустіна співає при дворі, а Гассе ставить прем'єру "Cleofide". Можливо, присутній був Й.С.Бах; К.Ф.Е.Бах стверджував, що Гассе і батько були друзями. Гассе їздив на прем'єри своїх опер в Турин і Рим, писав музику для венеційських

театрів: пишна постановка "Siroe". Паралельно керував Дрезденською капелюю, яка тоді отримала славу кращого оркестру Європи.

1733 помер Август Сильний, покровитель Гассе. При дворі почався траур, Хассе лишався за кордоном, де багато пише для церков Венеції. 1734 він у Дрездені, а 1735-7 переважно в Неаполі. Фаустина співала прем'єру "Tito Vespasiano" (лібрето Метастазіо) в Пезаро. Повернувшись у Дрезден 1737, Гассе пише 5 нових опер, але коли двір 1738 переїхав до Польщі, сім'я поїхала у Венецію, де обидва були дуже популярні. 1740-4 в Дрездені. Хассе унікав комічної опери, мабуть через Фаустину, яка боялася, що спів в опері-буфа зашкодить голосу. 1744-5 Гассе провів в Італії, повернувся у Дрезден 1745 і відвідав двір Фрідріха; можливо, сонати і концерти для флейти Гассе написані для нього. Пруський король був присутній на виконанні Те Деум Гассе і замовив виконання опери "Arminio". Далі Гассе у Венеції і Мюнхені; повернувся до Дрездену 1747 ставити оперу "La spartana generosa" на свята королівських весіль. Тоді сталася реорганізація: Н.Порпора – капелмейстер в Дрездені, а Гассе підвищений до Oberkapellmeister'a.

1748 Гассе поставив дві опери в Байройті. Брак принцеси Марії Жозефи Саксонії і дофіна Франції надав йому подорож 1750 у Париж, де поставлена його "Didone abbandonata". Карнавал в Дрездені 1751 проводив Фаустину на пенсію, а Гассе ставить оперу "Король-пастух\Il re pastore" (лібрето Метастазіо), на нього ж напише оперу Моцарт. Семирічна війна змусила двір Дрездена переїхати 1756 до Варшави, хоча Гассе жив в Італії, подорожуючи до Польщі на постановки опер. 1760-2 він у Відні; у Дрездені 1763, він знайшов зруйнованим будинок і весь музичний апарат опери. Король Август III незабаром помер, його наступник також помер, і музичні події при дворі стали зайвими. Гассе і Фаустина отримали платню за два роки, "але без пенсії". 1764 Гассе поїхав до Відня, де на коронації Йосифа II виконана "Egeria" на festa teatrale. Гассе залишався у Відні до 1773. Моцарт присутній 1767 на його "Partenope"; нові опери успішні у Неаполі. Гассе, улюбленець Марії Терезії, взяв на себе роль капелмейстера при дворі de facto. Прем'єрою "Piramo e Tisbe" (1768) Хассе хотів піти з оперної роботи, але Марія Терезія змусила його поставити ще "Ruggiero" (1771) на лібрето Метастазіо. Слухаючи 1771 оперу 15річного Моцарта "Ascanio in Alba", Гассе пророче зауважив: "Цей хлопчик змусить забути нас усіх!".

В цей час оперний стиль зазнає значних змін, і модель опери-серія Гассе і Метастазіо опинилася під загрозою реформ опери "Орфей і Еврідіка" Крістоф Віллібальда Глюка, лібрето Р.Кальцабіджі\ Ranieri de'Calzabigi. 1773 Ч.Барні\Charles Burney повідомив про дебати у Відні: поети, музиканти та їх однодумці "розділились на партії, на чолі однієї були Metastasio і Hasse, а іншої Calsabigi і Gluck. Перші, всі новини називали шарлатанством, дотримуючись старих форм музичної драми, де поезія і музика стверджують рівну увагу аудиторії; речитативи і розповідальні частини виписані як арії, дуети, хори. Друга партія залежить від театральних ефектів, декларує коректність характерів, простоту дикції і музичного виконання для більшого драматичного ефекту, у партіях співців відмовившись від розквічених



фіоритур-рулад, пропонують морально-повчальні сентенції, з одного боку, і довгі симфонічні епізоди, що майже стомлюють, з іншого боку". --"Музей Йоганна Адольфа Гасце".Komponisten Quartier. цитовано 28.XI.2019..http:// [www.komponistenquartier.de/komponistenquartier/die-museen/johann-adolf-hasse-museum/](http://www.komponistenquartier.de/komponistenquartier/die-museen/johann-adolf-hasse-museum/)

Сплеск нових напрямків музики змусив Гасце покинути Відень 1773, останні 10 років провів у Венеції як викладач і автор духовних творів. Фаустіна в 1781 померла, сам Гасце помер за два роки після страждань артриту. По смерті він був забутий, поки австрійський письменник, теоретик, фундатор австрійського музикознавства Ф.С. Кандлер\Franz Sales Kandler (1792-1831) не видав 1820 біографію Гасце і відремонтував його надгробок у Венеції.

Дружба Гасце з Метастазіо дала високий рівень художньої форми лібрето, що з часом кращав. Король Фрідріх Великий та найбільший XVIIIст. авторитет мистецтва Франческо Альгаротті\Francesco Algarotti (1712-1764), італійський письменник, учений, політик – впливали обидва на Гасце відносно Метастазіо, ранні тексти якого значно змінені для цього; у 1740х Гасце почав пристосовувати Metastasian-лібрето для своїх опер, тоді ж значно покращали і їхні особисті стосунки. В листі 1744 Метастазіо писав: "Ніколи до цих пір мені не доводилося бачити його [Гасце] у всій славі, відірваним так від своїх багаточисельних особистих стосунків, щоб він як арія без інструментів, але тепер я бачу його як батька, мужа і друга, якості, які роблять чудовим союз з ним на тих твердих засадах таланту і хорошої поведінки, що я берегтиму багато років..." Згодом Гасце переробив ранні твори на тексти Метастазіо, приділяючи увагу первинному наміру поета; протягом 1760х Метастазіо написав нові тексти, і Гасце був першим, що освоїв їх. Ч.Барні залишив запис: "ці поет і музикант є двома половинами, як платонівський андрогін\androgune, що колись складав ціле, бо вони в рівній мірі володіли якостями, характерними для справжнього генія: талант, оцінка і смак, нерозлучні супутники яких – логіка, послідовність, чіткість і точність".

Італійський викладач співу, автор книг про навчання співу, знаний сопрано-кастрат Дж.Б.Манчині\Giovanni Battista Mancini (1714-1800) стверджував, що "Гасце був батьком музики\padre della musica". Але не дивлячись на популярність композитора як фігури авангарду італійської опери-серія ХVIIIст., після смерті Гасце репутація знизилася, музику не виконували, за винятком духовних творів, які відроджені, і звучать у світі. Його опери пропали, їх відродження почалося лише у ХХст.: реформи Глюка повели оперу від стилю Гасце-Метастазіо в напрямку, з якого не повернутися, а в стилі Гасце відмічені ліризм і чуття мелодії. Барні писав: Гасце вищий лірично за всіх інших музикантів, як Метастазіо за всіх інших ліриків. Поки кар'єра Гасце піднялася, арії зростали, ліричний сенс – їх головна мета".

У Гамбургу відкрито Музей життя і творчості Йоганн Адольфа Гасце\Johann Adolph Hasse Museum. Гасце – автор понад 60 опер (2 на рік), написав кілька ораторій, безліч серенад, кантат і духовних творів. Він використовував лібрето для своїх опер відомих сучасників: П'єтро Метастазіо, Апостола Дзено, Стефано Паллавічینی, Джованні Пасквіні.

Написав багато камерно-інструментальних творів: 80 концертів для флейти, сонати, симфонії. Значна частина загублена в ході Семирічної війни і бомбардування Дрездена під час II Світової війни ХХ.

Віртуоз скрипки і віоли да гамба **Йоганн Крістіан Гертель** \ Johann Christian Hertel (1699-1754) був сином Якоб Крістіана Гертеля (1667-1726), капельмейстера Еттінгену і Мерзебургу. Він вчився на скрипці і клавирі у придворного органіста Мерзебургу Г.Ф. Кауфмана \ Georg Friedrich Kauffmann. Вступив до університету Галле \ Halle (Saale), вивчав теологію, однак не закінчив. Отримавши стипендію від герцога Вільгельма Моріца Merseburgischen, поїхав у Дармштадт вчитися гри на віолі да гамба у Е.К.Гессе \ Ernst Christian Hesse. 1718-41 Гертель – концертмейстер при дворі Айзенаху, з 1742 – концертмейстер у Нойштреліці оркестру Hofkapelle князя Мекленбург-Штреліц \ Mecklenburg-Strelitz до розпуску в 1753. Тут же працює як придворний композитор, музик-директор, педагог. З концертами їздив у Дрезден, Кассель, Веймар, Брауншвейг, Майнінген, Готту, Берлін.

Був знайомий з Й.Кунау, К.Граупнером і Й.С.Бахом.

Гертель був плідним композитором, написав: симфонії, тріо, увертюри, концерти і сонати для скрипки і віоли. Його музика включає скрипкові і клавирні концерти, сюїт-увертюри та тріо-сонат. За життя опублікував дуже мало, значна частина спадщини втрачена.

Йоганн Крістіан Гертель був батьком **Йоганн Вільгельма Гертеля** \ Johann Wilhelm Hertel (1727-1789), відомого композитора-піаніста. У юнацькому віці Йоганн Вільгельм супроводжував на клавесині батька, видатного гамбіста, в гастрольних поїздках: Дрезден, Кассель, Веймар, Брунсвік, Майнінген, Гота, Берлін і т.д. Йоганн Вільгельм писав симфонії, пісні, гімни, кантати і ораторії; велику кількість концертів і сонат для клавиру та інших інструментів.

Композитором був і зять Гертеля, Маркус Генріх Грауель \ Markus Heinrich Grauel (17??-1799), композитор і віолончеліст класичного періоду. Батько і син Гертелі були важливими авторами німецького "сентиментального стилю \ Empfindsamkeit" передкласичної епохи.

### **Йоганн Себастьян Бах, його сини та учні**

Видатний музикант, органіст, клавесиніст, композитор **Йоганн Себастьян Бах** \ Johann Sebastian Bach (1685-1750) у своїх священних і світських творах для хору, оркестру та соло інструментів довів музику епохи Бароко до кульмінації. Він не вводив нові форми, але збагатив німецький стиль віртуозною технікою контрапункту, неперевершеною гармонічною і мотивною організацією, ритмами, формами, фактурою країн Італії і Франції. Викликає захоплення інтелектуальна глибина, технічна досконалість і художня краса творів Баха: Бранденбурзькі концерти, Гольдберг-варіації, токати, партити, Добре темперований клавир, Меса h moll, Страсті за Матфієм, Страсті за Іоанном, Магніфікат, Музичне приношення, Мистецтво фуги, Англійські та Французькі сюїти, сонати і партити для скрипки соло, Suites для віолончелі, 200 кантат і 200 органних робіт, знаменита Токата і фуга d moll, Пасакалія і фуга c moll, хоральні прелюдії і органні меси.Талант

Баха-органіста користувався великою повагою протягом життя, хоча він не був широко визнаний як композитор, поки не відродився інтерес до його творів у ХІХст. Він є одним з головних композиторів Бароко і одним з найбільших композиторів усіх часів і народів.

Йоганн Себастьян народився в Айзенаху. Він був наймолодшою дитиною в сім'ї Йоганна Амброзіуса Баха, голови міських музикантів, і Марії Єлизавети Леммергірт \Lämmerhirt. Професійні музиканти – його діди і дядьки, чії посади варіювалися від церковних органістів до придворних композиторів. Його дядько Йоганн Крістоф Бах (1645-93) познайомив Й.С. з мистецтвом органної гри. Бах, гордий музичними досягненнями сім'ї, 1735 підготував генеалогію "Походження музичної родини Бахів". Мати Йоганн Себастьяна померла 1694, а батько – за 8 місяців по тому. 10річний сирота переїхав до свого старшого брата Йоганн Крістофа (1671-1721), органіста Michaeliskirche Ордруфу в Саксен-Гота-Альтенбург. У брата він навчився грати на клавикорді, виконував різну музику, копіював ноти. Й.С. вивчав твори великого Я.П.Свелінка, композиторів півночі Німеччини; південно-німецьких музикантів Й.Пахельбеля і Й.Я.Фробергера; французів Ж.Б.Люлі і Л. Маршана; видатного італійця Дж.Фрескобальді. Юний Бах, мабуть, був помічником брата на церковній службі, копіював ноти з репертуару Йоганн Крістофа, але брат, імовірно, заборонив це йому. Найранші органні твори належать 10річному Й.С., коли він переїхав до брата в Ордруф і почав відвідувати гімназію. Хлопчик робить перші спроби наслідувати твори Пахельбеля, Фробергера, Керля. Тоді з'явилися його ранні обробки хоралів, де опанування зразків минулого поєднується з дивовижною майстерністю і зрілістю музичної думки, що навіть виникали сумніви в достовірності авторства п'єс. Але збережені 8 хоральних обробок належать саме юному Йоганн Себастьяну.

Розвиток молодого музиканта йде швидкими темпами. Поїздки у Целле і Гамбург дають багато музичних вражень: французька інструментальна музика у придворній капелі герцога Брауншвейга, гамбурзька опера, гра уславленого 80річного органіста Й.А.Райнкена на великому органі гамбурзької церкви StKatharine, навіть тимчасова робота у придворній капелі Ваймару скрипалем і органістом – 3 роки напруженого самостійного навчання "музичному ремеслу" закінчилися отриманням у 1703 "штатного" місця органіста в Арнштадті. Тут Бах, маючи непоганий "власний" орган, пише перші прелюдії і фуґи під впливом Свелінка і Букстехуде. Паралельно створює клавірну музику, кантати і численні органні п'єси. З 1708 Бах – придворний і камерний органіст капели герцога. Починається насичений період композитора: у Ваймарі він пише багато органних і клавірних творів, кантати. Тоді виникли шедеври: Токата і фуґа d moll, Токата, адажіо і фуґа C dur.

У 14 років Бах разом зі старшим шкільним другом Георгом Ердманом був нагороджений хоровою стипендією для навчання в престижній школі СМіхаеля \StMichael's Люнебургу. Цей довгий шлях друзі йшли частково пішки, іноді під'їжджаючи. На додаток до співу в хорі а саррелла Бах грав у школі на органі і клавесині. Він, напевно, вивчив французьку та італійську, основи латини, історії, богослов'я, географії та фізики. В школі контактував з майбутньою елітою країни:

синами дворян, які готувалися до кар'єри в армії, дипломатії, уряді. Молодий Бах, імовірно, відвідував Johanniskirche Люнебургу і чув (можливо, грав) на знаменитому органі церкви. Орган будували 1549-53 німецький майстер Джаспер Йогансен\Jasper Johansen та майстер трубних органів з Голландії Гендрік Нігофф\Hendrik Niehoff; цей інструмент "Бьом-орган" названо ім'ям видатного Георга Бьома\Georg Böhm, майстра-органіста 1698-1733 церкви Сіоанна Хрестителя, відомого своїм внеском у розвиток хоральної партити, для музики його був характерний стиль фантазійної імпровізації "stylus phantasticus". Бах, мабуть, мав контакти з органістом Johanniskirche Бьомом і музикантами Гамбурга, передусім, з органістом Райнкеном\Johann Adam Reinken, який справив значний вплив на юного Баха. Існує легенда, що після прослуховування, на якому молодий Бах імпровізував на тему хоралу "На ріках Вавилону\An den Wasserflüssen Babylon", Райнкен зауважив: "Я думав, це мистецтво вже померло, але зараз я бачу, що воно ще живе в Вас".[--Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Band 3, Leipzig 1972, S. 84.]. Із відомого твору Райнкена "Музичний сад\Hortus musicus" Бах брав теми для своїх композицій.

Сучасний музикознавець Дж.Б.Штауффер повідомляє про відкриття у 2005 органних творів, які Бах писав підлітком під впливом Букстехуде і Райнкена, показує "дисциплінованого, методичного, добре навченого підлітка, глибоко відданого вивченню свого ремесла". [--Stauffer, George B. "Why Bach Moves Us". The New York Review of Books. Archived from the original on 9 April 2014. Retrieved 10 April 2014.]

Після закінчення школи StMichael і вдалого прослуховування на пост органіста Зангергаузену\Sangerhausen Бах 1703 призначений до капели герцога Йоганн Ернста у Ваймарі придворним музикантом. Його служба включала і немюзичні "чорні" обов'язки. Під час 7місячної праці у Ваймарі його репутація зростає: він запрошений на перевірку нового органу і перший концерт у церкві СБоніфація Арнштадту. Сім'я Бахів мала тісні зв'язки в місті, і Бах отримав посаду органіста церкви, що було легким обов'язком з досить щедрою платнею і чудовим новим органом. Бах створює органні прелюдії віртуозно-імпровізаційної традиції, з мотивним контролем, де одна коротка музична ідея закріплює всі частини, демонструючи техніки контрапункту.

Але сімейні зв'язки і захоплене ставлення роботодавця не змогли запобігти напруженості між молодим органістом і владою після кількох років роботи. Бах був незадоволений рутинною стандартністю співаків хору, і що більш важливо, його несанкціонована відсутність кілька місяців 1705-6 в Арнштадті, коли він пішки ходив у Любек слухати великого Дітріха Букстехуде на його Музичні вечори\Abendmusiken у Marienkirche (подорож пішки більше 420 кілометрів !). Поїздка затвердила Баха, що стиль Букстехуде має бути основою для його робіт. Бах прострочив повернення на кілька місяців, припускаючи, що спілкування з великим майстром має величезне значення. Бах хотів стати секретарем, помічником і наступником Букстехуде, але не хотів одружуватися з його дочкою (умова призначення !).

Згідно запису консисторії в Арнштадті від 1705 Бах брав участь у бійці: Йоганн Себастьян Бах, органіст Нової церкви, з'явився і заявив,

що, як він йшов додому вчора, досить пізно вночі, 6 студентів сиділи на "Langenstein" і, йдучи повз ратушу, студент Geysersbach пішов за ним з палицею, закликаючи до відповіді: чому Бах зробив образливі зауваження про нього? Він [Бах] відповів, що не робив образливих зауважень, і що ніхто не може довести це, тому що він йшов шляхом дуже тихо. Geysersbach парирував, що в той час як він [Бах], можливо, не обмовлений його словами, але зводив наклепи на його фагот, і той, хто образив його речі образив і його, а [Geysersbach] викреслив на нього відразу. Оскільки він не був готовий до цього, він збирається взяти свій кинджал, але Geysersbach впав в його обійми, і два з них впали на інших студентів..., кинувся і розділив їх".

У 1706 Бах запрошений на посаду органіста церкви StBlasius Мюльгаузена і розпочав уже наступного року: тут була значно вища платня, кращі умови, професійніші хори. За 4 місяці Бах одружився тут з своєю кузиною Марією Барбарою Бах. Вони мали сімох дітей, четверо вижили, а Вільгельм Фрідеман і Карл Філіпп Емануель стали музикантами. Міська Рада зробила в StBlasius дорогий ремонт органу, і Бах написав святкову кантату "Gott ist mein König" 1708; Магістрат був у захваті, щедро заплатив і двічі опублікував її. За рік Бах повернувся у Ваймар як органіст і концертмейстер двору. Велика зарплата від герцога Йоганн Ернста і перспектива роботи з добре фінансованим загалом професійних музикантів спонукали рухатися: Бах з родиною переїхав у житло біля палацу. Наступного року народилася перша дитина, і до них переїхала сестра Барбара, допомагати у домашньому господарстві. Становище Баха у Ваймарі було початком тривалого періоду створення клавірних і оркестрових творів, в яких він досяг впевненого технічного рівня у масштабних структурах синтезуючи іноземні впливи. Вівальді, Кореллі, Тартіні навчили драматизувати музику, і Бах прийняв їх динамічну моторику ритмів і рішучість гармонічних схем; він поглинає їх стилістику, перекладаючи концерти Вівальді для клавіру та для різних комбінацій струнних і духових; ці роботи транскрибуються в концерти улюблених клавірних. Баха приваблює італійський стиль, де один або кілька сольних інструментів протиставлені оркестру: solo – tutti.

У Ваймарі він продовжував грати і писати для органу, виконувати концерти з ансамблем герцога; почав прелюдії і фуги, що згодом об'єднає у монументальну працю: "Добре темперований клавір\Das Wohltemperierte Clavier"\Clavier meaning clavichord or harpischord" (1722 і 1744) у всіх можливих тональностях. Також Бах почав роботу над "Маленькою органною книжечкою" для сина Вільгельма Фрідемана, де традиційні хорали лютеран (гімн-мелодії\hymn tunes) вплетені у складну фактуру підготовки органістів. Тут проявились 2 головні ідеї Баха: відданість викладанню і любов до форми хоралу.

Зрештою Бах потрапив в опалу і у Веймарі; за словами секретаря суду, був у в'язниці майже місяць, перш ніж несприятливо звільнений: "6.XI.1717, Бах, колишній органіст і концертмейстер, прикутий до місця судді графства під вартою протягом.., занадто завзято піднімаючи питання про звільнення і, нарешті, 2 грудня був звільнений з-під арешту з повідомленням про несприятливий розряд".

Князь Леопольд Ангальт-Кьотен найняв Баха капелмейстером. Леопольд, сам музикант, цінував Баха, добре платив, дав значну свободу в композиції і виконанні. Князь, кальвініст, не використовував музику в церковних службах, тому більшість робіт Баха світські: сюїти для оркестру, 6 сюїт для віолончелі-соло, сонати і партити для скрипки-соло; Бранденбурзькі концерти, придворні кантати. Коли Бах перебував за кордоном з принцом Леопольдом, Марія Барбара, його дружина і мати його сімох дітей 7.УІІ.1720 раптово померла.

Наступного року удівець зустрівся з Анною Магдаленою Вільке \Wilcke, молодого сопрано на 17 років молодшою за нього, що співала при дворі; вони одружилися 1721 і мали ще 13 дітей; шестеро вижили: Готфрід Генріх, Йоганн Крістоф Фрідріх і Йоганн Крістіан стали музикантами; Елізабет Юліана Фредеріка вийшла заміж за органіста-композитора Йоганн Крістофа Альтніколя \Johann Christoph Altnikol, учня Баха; а також Йоганна Кароліна та Регіна Сусанна.

1723 Бах призначений кантором Thomasschule у Thomaskirche Лейпцигу, музик-директором Nikolaikirche, головної церкви міста і Paulinerkirche, церкви Лейпцигського університету. Це були престижні посади у торговому місті Саксонії, які він займав протягом 27 років, до смерті. Вони привели його до контакту з політичними махінаціями в Раді Лейпцига. Рада складалася з 2 фракцій: 1)абсолютизму, лояльна до саксонського монарха Дрездену Августа Сильного, 2)міста-садиб, представлена інтересами торгового класу, гільдій, дрібних дворян. Бах – номінант монархістів, зокрема, мера Готліба Ланге, адвоката, що раніше служив при дворі Дрездена. В обмін на згоду призначення Баха фракція місто-садиб отримала контроль у школах, і Бах зобов'язаний був іти на компроміси щодо умов праці. Ніхто в Раді не мав сумніву в музичних талантах Баха, але зросло напруження між Кантором, який вважав себе лідером церковної музики, і фракцією місто-садиб, які вбачали в ньому лише вчителя і хотіли зменшити акцент музики у школі і церкві. Рада не виконувала обіцянку Ланге щодо платні 1000 талерів, забезпечивши Баха з сім'єю доходом та хорошою квартирою в кінці шкільної будівлі, що відремонтована 1732 за великі гроші. Від Баха жадали, щоб він доручив учням Thomasschule спів церковної музики в головних соборах Лейпцига. Бах був зобов'язаний вчити латину, з дозволом використовувати заступника. Кантати недільних богослужінь і додаткові твори під час літургій склалися, здебільшого, з його власних творів. Більшість кантат написані в перші 3 роки, Бах зібрав їх у річні цикли; вони викладали Євангеліє читанням щонеділі і на свята. Бах почав II щорічний цикл на Трійцю 1724.

Для репетицій і виконання музики у Thomaskirche Бах сидів за клавесином або стояв перед хором на нижній галереї в західному кінці, між віттарем, спиною до присутніх. Він дивився вгору на орган, який виріс з горища на 4 метри вище, праворуч від органу в галереї були духові та літаври, ліворуч струнні. Рада надавала лише 8 постійних інструменталістів, джерело негараздів з Кантором, який вербував інших 20 ! з університету, школи, деінде... На органі (клавесині) грав сам Бах або один з його старших синів, Вільгельм Фрідеман чи Карл Філіпп Емануель. Бах набирал співчих сопрано і альтів у школі, а

тенорів і басів у школі та інших місцях (умовою додаткового доходу були їх виступи на весіллях і похоронах). Бах створив б'єс подвійного хору, для регулярної роботи в церкві виконував піснеспіви з Смарко і з Шютца, мотети якого стали моделями для Баха.

1729 Бах зайняв пост директора Collegium Musicum, ансамблю, створеного Телеманом, він хотів розширити склад і виконання музики поза літургією Це було одне з багатьох приватних товариств німецьких міст, гуртки музики, засновані студентами університетів. Ці гуртки відігравали важливу роль у суспільному житті, ними керували, здебільшого, найвідоміші музиканти країни. За словами сучасного музиколога Крістофа Вольфа\Christoph Wolff (нар.1940), керівництво – крок, який "консолідував Баха в музичних установах Лейпцига" [-- Wolff, Christoph, ed. (1983). The New Grove Bach Family. London: Macmillan Publishers. ISBN 0-333-34350-6] Протягом року Collegium Musicum виступав 2 години двічі на тиждень у Кав'ярні біля ринкової площі\Zimmermannsches Caffeehaus. Бах, 1729-39 керуючи Collegium Musicum, виконав багато своїх кантат та інструментальних композицій. Багато творів написані для колегиї, серед них – клавірний ДТК, концерти для клавесина і скрипки. 1737-39 органіст К.Г.Герлах\Carl Gotthelf Gerlach (1704-61), учень Баха, керував Collegium Musicum. Бах представив 1733 Kyrie і Gloria Меси h moll рукопис королю Польщі курфюрсту Саксонії Августу для конкурсу на композитора Королівського двору. Бах закінчив повну Месу, майже повністю взяту з найкращих номерів кантат. Хоча повна меса не виконувалася за життя автора, вона вважається найбільшим хоровим твором усіх часів (!). А концерти є попередниками Гевандхауз\Gewandhausorchester музичної спілки Гроссес\musikalischen Gesellschaft Großes Concert. Призначення придворним композитором стало частиною боротьби Баха за досягнення влади в Раді Лейпцига.

Бах готував 1735 першу публікацію органної музики, яка надрукована III ч. "Клавірних Вправ\Clavier Übung" в 1739, тоді ж він почав складати 1740-48 збірку клавірних прелюдій і фуг у II том "Добре темперованого клавіру\Well Tempered Clavier". Він робив транскрипції, копіював і розширював старі поліфонічні твори (stile antico) Палестрини\Palestrina, Керля\Kerll, Гаспаріні\Gasparini, Кальдари\Caldara, Бассані\Bassani, Торрі\Torri. Власний стиль Баха змінився, демонструючи посилену інтеграцію поліфонічних структур і канонів строгого письма. Його останній IУт. Clavier Übung'a для клавесина "Гольдберг Варіації\GoldbergVariations" містив 9 канонів, опубліковано 1741. Весь час Бах продовжував грати і адаптувати п'єси сучасників Генделя\Handel та Штільцеля\Stölzel; переробляв власні композиції: Matthäus-Passion, Johannes-Passion, "18 Великих Органних Хоралів\Die Achtzehn Grossen Orgelchoräle". Виконував та адаптував твори молодих Перголезі\Giovanni Battista Pergolesi та власного учня Гольдберга\Johann Gottlieb Goldberg.

Бах готувався вступити у 1746 до Товариства музичних наук\Korrespondierenden Sozietät der Musicalischen Wissenschaften Л.К. Міцлера\Lorenz Christoph Mizler. Для прийняття у Товариство Бах мав подати п'єсу – свої канонічні варіації "Я приходжу з неба там, нагорі\Vom Himmel hoch da komm 'ich her"; знаний портрет Е.Г.Гауссмана

[Османа]\Elias Gottlob Haussmann, художника Лейпцигу показує Баха і цей канон на 6 голосів\Canon triplex á 6 Voc BWV 1076. [--Musikalische Bibliothek, IV.1 [1754], 108 and Tab. IV, fig. 16 (Source online); letter of Mizler to Spieß, 29 June 1748, in: Hans Rudolf Jung und Hans-Eberhard Dentler: Briefe von Lorenz Mizler und Zeitgenossen an Meinrad Spieß, in: Studi musicali 2003, Nr. 32, 115].

1747 Бах відвідав двір прусського короля в Потсдамі, король загравав тему Баха і покликав його імпровізувати фуґи на цю тему. Бах імпровізував 3 нові частини фуґи на клавесині Фрідріха, а пізніше подарував королю "Музичне приношення\Das Musikalische Opfer" – фуґа, канон, тріо на "королівські теми". Його бчастинна фуґа включає злегка змінену тему і підходить для великих розробок. Бах закінчив "Мистецтво фуґи\Die Kunst der Fuge", що складається з комплексів 18 фуґ і канонів, опубліковане посмертно. Бах завершив останню хоральну прелюдію для органу, продиктувавши її своєму зятю Йоганну Альтніколю на смертному одрі: "Цим я стою перед твоїм престолом\К Твоєму престолу я постаю\Vor deinen Thron tret ich hiermit" ("Перед твоїм тронем я зараз з'являюся\Before thy throne I now appear").

Здоров'я Баха погіршилося, і 1749 саксонський прем'єр-міністр Г. Брюль\Heinrich von Brühl, колекціонер мистецтва, писав бургомістру Лейпцига прохання, щоб кантор Й.Г.Гаррер\Johann Gottlob Harrer заповнив пост Thomascantor мюзик-директора "за можливої ...кончини пана Баха". Бах сліпнув, британський офтальмолог-хірург Дж.Тейлор\John Taylor, невдало оперував його у Лейпцигу, і 28 липня 1750 Бах помер. Тогочасна газета повідомила, що причиною смерті були "нещасні наслідки невдалої операції ока". Сучасні історики припускають, що причиною став інсульт, ускладнений пневмонією. Некролог написали син Карл Філіп Емануель\Carl Philipp Emanuel і учень Йоганн Фрідріх Аґрікола\Johann Friedrich Agricola, він був опублікований у "Musikalische Bibliothek" Міцлера 1754.

[--Bach, Carl Philipp Emanuel & Agricola, Johann Friedrich (1754). "Nekrolog". Musikalische Bibliothek (in German). Leipzig: Mizlerischer Bucherverlag. IV.1:158-173. Printed in translation in David, Mendel & Wolff (1998), p. 299.]

Нерухомість Баха, оцінена в 1159 талерів, включала 5 Clavecins, 2 лютневих клавесина, 3 скрипки, 3 альти, 2 віолончелі, віолу да гамба, лютні і піаніно, 52 "священних книги", в т.ч. Мартіна Лютера та Йосифа Флавія. Спочатку Баха поховали на цвинтарі Сіоанна Лейпцига, його могила не мала розпізнавальних знаків майже 150 років. 1894 його труну виявили і перепоховали у крипторії церкви Сіоанна, будівля зруйнована бомбардуваннями II Світової війни, і 1950 останки Й.С.Баха поховані у нинішньому місці Thomaskirche. Після смерті Баха його наступником як Томаскантор\Thomaskantor і мюзик-директор\Director musices у Лейпцигу став Й.Г.Гаррер\Johann Gottlob Harrer (1703-1755), залишаючись на посаді до власної смерті 1755.

1754 в музичному журналі Musikalische Bibliothek Л.К.Міцлер (без авторства) опублікував всеохоплюючий некролог Баха, що є раннім "найбагатшим і найнадійнішим" документом. Після смерті репутація Баха-композитора знизилася: його твори вважалися старомодними на фоні класичного стилю, його самого пам'ятали як виконавця і вчителя, батька знаних дітей, серед яких Йоганн Крістіан і Карл Філіп Емануель.



В ансамблях тих часів були інструменти орган, альт, клавесин, де basso continuo виконує супровід гармонічної та ритмічної основи твору, з 1720х Бах грав на органі Концерти як соліст і з оркестром кантати. За 10 років до Генделя Бах публікує свої органні концерти.

[--André Isoir (organ) and Le Parlement de Musique conducted by Martin Gester. Johann Sebastian Bach: L'oeuvre pour orgue et orchestre. Calliope 1993. Liner notes by Gilles Cantagrel],

Окрім У Бранденбурзького концерту та Потрійного концерту, в яких уже були солісти на клавесині в 1720х, Бах писав і виконував концерти на клавесині в 1730х [--Peter Wollny "Harpsichord Concertos" Archived 22.IX.2015 at the Wayback Machine booklet notes for Andreas Staier's 2015 recording of the concertos, Harmonia mundi НМС 902181.82], а в його сонатах для альта да гамба і клавесина жоден інструмент не грає continuo: їх розглядають як рівних солістів, далеко за рамками фігурованого басу. Бах зіграв ключову роль у розвитку таких жанрів, як концерти для клавирів. [Аудіо- та відеозаписи 2020 Д.Шуленберга (нар. 1955)\David Schulenberg. Підручник. Музика Бароко. III видання Music of the Baroque, 3d edition (Oxford University Press, 2013)].

На поч. XIX Бах широко визнаний за клавирні роботи: Моцарт, Бетховен, Шопен, Ліст були найвідомішими шанувальниками."Urvater der Harmonie\Батько гармонії" назвав його Бетховен. Моцарт, Бетховен, Мендельсон і Шуман писали поліфонії під впливом Баха.

Репутацію композитора Баха підняв "Біографією 1802" Й.Н. Форкель\Johann Nikolaus Forkel (1749-1818). Значний внесок у відродження Баха зробив Мендельсон, виконавши Matthäus-Passion у Берліні 1829. Товариство Bach Gesellschaft\Bach Society, створене 1850, опублікувало твори Баха 1899 з негативним підходом до втручання редакторів – передусім для фортепіано\Hammerklavier.

Основоположними для наукової історії музики є праці Форкеля "Про теорію музики\Über die Theorie der Musik" (1777), "Загальна історія музики\Allgemeine Geschichte der Musik" (1788). Форкель написав біографію Йоганна Себастьяна Баха (1802), цінність якої підкреслена листуванням в ході роботи Форкеля з синами Баха Вільгельмом Фрідеманом і Карлом Філіпом Еммануелем. У ХХст. процес визнання музичного і педагогічного значення спадщини Баха продовжився виконанням Сюїт\Suites для віолончелі Пабло Казальса. Подією стало автентичне виконання музики, "як автор призначав", наскільки можливо: відтворення клавирних п'єс на клавесині, а не на роялі, використання малих хорів або одного голосу, а не великих сил.

З усіма своїми дітьми Йоганн Себастьян сам займався музикою: для них писав Інвенції, Французькі сюїти, 48 прелюдій і фуг ДТК. У Баха було безліч учнів – у Лейпцигу до обов'язків кантора Thomaskirche входило викладання у Thomasschule; крім шкільних, у Баха було учні, що згодом отримали популярність. Бах, будучи практиком, не дуже любляв сухі штудії-теорії. Учень Баха, композитор, педагог, теоретик **Йоганн Філіпп Кірнбергер**\Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) казав: "його метод навчання найкращий: крок за кроком послідовно він просувався від найлегшого до найважчого; навіть перехід до фуги виявився не важчим, ніж будь-який інший крок. Тому метод Й.С. вважаю найкращим і єдиним. Шкода, що ця велика людина не писав

про музику в теоретичному плані; вчення його дійшло до нащадків лише через учнів". За теоретиком Ф.В.Марпургом\Friedrich Wilhelm Marpurg, Кірнбергер навчався у Лейпцигу в Й.С.Баха, якого вважав найбільшим музикантом. Він домагався публікації хоральних обробок Баха, про які в листі видавцеві Брайткопфу\Breitkopf & Härtel, писав: "З приводу хоралів Баха, числом більше 400, які зібрав К.Ф.Е.Бах і багато з яких переписані його рукою, мені дуже важливо, щоб ці хорали, які нині перебувають в моєму розпорядженні, збереглися для майбутніх музикантів, композиторів і цінителів музики". Публікація хоралів у 4х томах редакції Кірнбергера (з передмовою К.Ф.Е.Баха) здійснена 1784-87. Кірнбергер – автор 8 наукових та музично-педагогічних трактатів, музичних статей, про якого пише філософ, просвітитель, педагог Й.Г.Зульцер\Johann Georg Sulzer (1720-79) в енциклопедичній "Загальній теорії мистецтв\Allgemeine Theorie der schönen Künste". Основна праця Кірнбергера 2 томи "Мистецтво чистого руху в музиці\Kunst des reinen Satzes in der Musik", присвячена композиції. В центрі уваги гармонія і контрапункт, види фактури, типи розгортання мелодії, основи музичного метра, проблеми ладу і темперації. Кірнбергер також розробив 3 темперації, найпопулярніша третя – так звана "кірнбергерова".

Перші систематичні відомості про дітей і учнів Баха зібрані в біографії композитора, написаній Й.Н.Форкелем (видана 1802) "Про життя, мистецтво та твори Йоганна Себастьяна Баха". Характеристики Форкеля дуже влучні: "...сини Баха найсильніше виділялися з його учнів. Старший Вільгельм Фрідеман за оригінальністю думок стояв найближче до батька. Всі його мелодії повернені інакше, ніж мелодії інших композиторів, і не тільки у вищій мірі природно, але одночасно виключно виразно і витончено. Вишукано виконані твори Вільгельма Фрідемана неминуче приводили в захоплення кожного знавця музики. Шкода, що він здебільшого фантазував, мало записував, і, лише вільно імпровізуючи, винаходив вишукані музичні фігури. Тому кількість його чудових композицій невелика". Багато чого у творчості **Вільгельма Фрідемана**\Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784) стоїть дуже близько до стилю батька, цикл з 8 клавірних фуг можна простежити безпосередні інтонаційні зв'язки між фугами В.Ф. і 48 Й.С., особливо в одній тональності: прелюдія В dur Іт. ДТК і fuga №7 В.Ф., обидві використовують споріднені ритмічні структури, що робить подібність п'єс разуючою; яскрава цитата фути h moll Іт. ДТК і фути №3 В.Ф., де fuga D dur епізоду середини п'єси, що звучить у h moll. Сам Й.С. процитував цей мотив ще раз – fuga з Іт., показуючи синові, як слід розуміти жарти; і ось тепер привіт батькові шле син. Доля В.Ф. склалася сумно: він почав пити і майже кинув музику. До батька дійшла скандальна історія, коли син використав музику його "Passions", приладнавши новий текст. Ця витівка виявилася в Галле, коли серед слухачів був кантор з Лейпцига, який знав музику Й.С.

За Вільгельмом Фрідеманном йде **Карл Філіпп Емануель**\Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), що досить рано увійшов у великий світ, щоб зрозуміти, як потрібно писати для широкої публіки. Ясність і легка доступність його мелодій стають популярними, залишаючись

шляхетними. Обидва старші сини щиросердно зізнавалися: "їм необхідно було обрати власний стиль, бо вони ніколи не зуміли б опанувати стилем батька". У музичній долі Емануеля найважливішу роль зіграло запрошення 1738 на службу до Фрідріха II, тоді ще кронпринца, 1740 він призначає К.Ф.Е. довічно своїм акомпаніатором на клавирі. Сьогодні в Потсдамі в палаці Сан-Сусі зберігається клавесин роботи Готфріда Зільбермана, на якому К.Ф.Е. акомпанував Фрідріху, що грав на флейті. Знаменита картина "Концерт в Сан-Сусі" ("Флейтовий концерт") Адольфа Менцеля, який ілюстрував "Життя Фрідріха Великого", достовірно зображає самого короля і придворне товариство, К.Ф.Е. акомпанує Фрідріху саме на цьому клавирі. За життя при дворі Фрідріха К.Ф.Е.Бах отримав прізвисько "Берлінський Бах". Після смерті Телемана, що очолював музичне життя Гамбурга 40 років, К.Ф.Е., його хрещеник, запрошений на його місце, переселяється у Гамбург та іменується "Гамбурзьким Бахом".

**Йоганн Крістоф Фрідріх** \Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795) працював концертмейстером у Бюккебургу, мав спокійний характер, наслідував манері Емануеля, але не міг зрівнятися з братом. Він, можливо, був найсильнішим клавіристом серед братів і краще за всіх виконував клавирні твори батька. Ще за життя батька він став придворним камерним музикантом графа Ліппе в Бюккебургу і на цій посаді лишився до смерті. Форкель: "Йоганн Крістіан, т.зв. Міланський, згодом Лондонський Бах, будучи молодшим сином від другого шлюбу Й.С., не мав щастя навчатися у батька. В жодному його творі не відчувається оригінального бахівського духу. Навпаки, він був автором популярної музики, що користувалася великим попитом". "Велика популярність" м'яко сказано! Сам Й.С.Бах не міг припустити, що слава молодшого сина незабаром повністю затьмарить його власну. Форкель помилявся, коли стверджував, що Й.К. не вчився у батька, навпаки, старий Бах так любив його, що за життя подарував йому 3 своїх кращих клавирі; сини від першого шлюбу були розгнівані цим подарунком і хотіли навіть опротестувати його. 15річний Йоганн Крістіан по смерті батька прямує у Берлін до Емануеля, але незабаром, захоплений Італією, їде туди. У Мілані він завершує освіту з падре Мартіні, знаменитим теоретиком, який пізніше навчав Моцарта. Після переходу в католицтво стає органістом Міланського собору і користується славою досвідченого музиканта. У 1762 Й.К. переїжджає до Лондона, де отримує звання маестро королеви, набуває репутації музичного педагога у лондонської аристократії. 1764-5 його учнем був юний Моцарт, що на все життя зберіг теплі спогади про вчителя. 1779 Й.К. замовили оперу для паризької сцени. "Чи міг мріяти скромний кантор, - запитує А. Швейцер, - про таку запаморочливу кар'єру малого сина, коли навчав в лейпцігській школі? Чи передчував він, що життя дасть цій щасливій дитині ті блага, в яких йому було відмовлено?"

Учень Баха **Йоганн Людвіг Кребс** \Johann-Ludwig Krebs (1713-1780) не був стороннім для вчителя. Ще під час роботи Баха у Ваймарі у нього вчився Йоганн Тобіас Кребс, батько Йоганна Людвіга, і до молодшого обдарованого Кребса Бах ставився дуже тепло. "Органіст з Альтенбургу Кребс, - пише Форкель, - був не тільки гарним органістом,

він багато писав для органу і клавіру, світську і церковну музику, протягом 9 років навчався у Баха". Підкреслюючи якості чудового музиканта, любителі музики жартували: "У струмку був спійманий лише один рак" (Бах "струмок", Кребс "рак"). Назва збірки Кребса "Клавірні вправи\Clavierübung" говорить про вплив Й.С., який видав велику антологію органної та клавесинної музики під такою ж назвою. Збірка Кребса складається з обробок хоралів, кожна має 3 розділи: преамбула, хоральна обробка і власне хорал. Дві прелюдії і фути Кребса збірки "8 маленьких прелюдій і фуг" довгий час атрибутовували самому Й.С.Баху. Досьогодні багато музикантів не хочуть, щоб ці фути були вилучені із бахівської спадщини. Видавці останнього академічного зібрання творів Баха опублікували цикл в одному з додаткових томів, зазначивши: "Йоганн Себастьян Бах (раніше приписувалося)"!

Вклад Й.С.Баха в музику, користуючись терміном Л.К.Міцлера, в "музичну науку" – як В.Шекспіра в англійську літературу, І.Ньютона у фізику. У Німеччині ХХст. названі вулиці і встановлені статуї Й.С.Баха. Три золотих записи Баха відправлені в космос на борту Voyager "представляти нашу надію, нашу рішучість, нашу добру волю". Іменем Баха названо кратер на Меркурії.

За життя Бах був відомий як органіст, консультант органів і композитор, що працював у традиційних вільних жанрах (прелюдії, фантазії і токати) і у строгих формах (хоральні прелюдії і фути). В молодості він зарекомендував себе великим творчим потенціалом, здатністю інтегрувати іноземні стилі у власні органі п'єси. Великий вплив на нього мали: Георг Бьом, з яким Бах контактував у Люнебургу, Дітріх Букстехуде, якого відвідав 1704 у Любеку. Бах копіював твори французьких та італійських авторів, щоб зрозуміти мову композиції, перекладав скрипкові концерти Вівальді для органу та клавесину. За 1708-14 написав: прелюдії і фути, токати і фути, Orgelbüchlein \Маленька органна книга, незавершена з 45 хоральних прелюдій. У Ваймарі менше пише для органу, хоча найвідоміші роботи (German Organ Mass in Clavier-Übung III і 6 тріо-сонат) написані після цього.

Бах був активно задіяний як консультант проектування органів, тестував їх будови і перевіряв органи у день концерту. Він написав багато творів для клавесину і клавикорду, які складають клавірну енциклопедичну антологію охопленням всіх теоретичних систем того часу. "Добре темперований клавір" I і II томи: прелюдії і фути 24 тональностей мажору і мінору півтонової хроматики; колекцію часто називають "48". "ДТК" у назві вказує на темперацию; настройки клавірів не були гнучкими для тональностей з великою кількістю знаків, і Бах показав що будь-яка тональність може звучати гарно.

15 Inventions\Винаходів і 15 Sinfonias – короткі 2-Зчастинні п'єси-контрапункти, розташовані в порядку ДТК, опускаючи деякі менш використовувані клавіші. Призначені для навчальних цілей.

Три колекції танцювальних сюїт: Англійські Suites, Французькі Suites, партити. Кожна з 6 сюїт, збудованих за стандартом моделі: Алеманда – Куранта – Сарабанда – вставні танці – Жига. Англійські сюїти у традиційній моделі, додаючи, прелюдію до алеманди і номер між Сарабандою і Жигою. Французькі без прелюдій, але додають п'єси

між Сарабандою і Жигою. Партити розвивають традицію сюїти вступними номерами і вставними п'єсами між головними. "Гольдберг-варіації", "Арія з 30 варіаціями" складної нетрадиційної структури: варіації спираються на басову партію арії, а не на мелодію, і музичні канони інтерполюються відповідно грандіозного плану. У ХХст. і зараз (XXI) дуже популярні на концертній естраді "Увертюра у французькому стилі" \ "Французька увертюра", "Італійський концерт", "Хроматична фантазія і фуга". Менш відомі, але граються: 7 токат, 4 дуети, клавірні сонати, 6 маленьких прелюдій, "Aria variata alla maniera italiana".

Бах писав дуети та малі ансамблі, музику для окремих інструментів. Твори для сольних інструментів: 6 сонат і партит для скрипки, 6 сюїт для віолончелі, партити для флейти соло (найглибші п'єси в репертуарі). Бах склав сюїту і кілька творів для лютні соло. Він писав тріо-сонати; сольні сонати у супроводі continuo для флейти та viola da gamba, також канони і ричеркари довольного складу поліфонічного письма "Мистецтво фуги" і "Музичне приношення".

Найвідомішим оркестровим твором Баха є його Бранденбурзькі концерти, названі в надії отримати роботу 1721 у маркграфа Людвіга Крістіана Brandenburg-Schwedt жанру concerto grosso. Концерти: 2 скрипкові; 1 для двох скрипок d moll ("подвійний"). Концерти для 1, 2х, 3х і 4х клавесинів, багато з них – транскрипції. Є реконструйовані скрипкові, гобойні, флейтові концерти; інші втрачені.

Окрім концертів Бах написав 4 оркестрові сюїти, стилізовані танці для оркестру, перед кожним французьку увертюру. Є твір "Air G String//Аір на басовій струні", його перекладення для віолончелі з фортепіано – І запис Баха (1902) віолончеліста О.Вержбіловича.

Бах складав церковну кантату щонеділі в Thomaskirche на тему відповідної проповіді, як це визначено лютеранським календарем. Він не писав кантат під час Великого посту і Адвентів. Хоча грав кантати інших авторів, мав у репертуарі не менше 3х наборів кантат, по одній кожної неділі і свята в Лейпцигу на додаток до написаних у Мюльгаузені і Ваймарі. Всього понад 300 кантат, 195 зберіглося. Його кантати розрізняються за інструментовкою та формою: деякі для солоспіву, деякі для хору, для великих оркестрів або для кількох інструментів. Форма складу: великий хор вступу, один або кілька речитативів-арій для солістів (дуетів), заключний хорал. Речитатив є частиною читання Біблії, арія відображення його співом. Мелодія заключного хоралу є як Cantus Firmus першої теми. Світські кантати на громадські заходи: інавгураційна, весільні, "Селянська", гуморна "Кавова", весільні Кводлібет/Quodlibet (лат."як заманеться"), твір-жарт, де мелодії звучать контрапунктом одночасно. Масштабні оркестрово-хорові грандіозні StMatthew Passion і StJohann Passion для вечірні Страсної п'ятниці у СТомас і СНіколаус; Різдвяна ораторія (6 кантат літургії Різдва); 2 варіанти Magnificat; Ораторії Великодня і Вознесіння; Ораторія Різдва; Меса сі мінор, зібрана з частин написаного раніше, ніколи не була виконана за життя, а після смерті тільки в кінці ХІХст. Ці твори і 6 мотетів мають розвинені сольні партії та хори.

Стиль Баха демонструє надзвичайно майстерне володіння винаходів поліфонії контрапункту, талант імпровізації на клавіатурі,

засвоєння принципів композиції Нідерландів, Італії, Франції. В юності Бах мав доступ до партитур, що в поєднанні зі здібностями у щільній музичній фактурі потужних звучностей, привело до розробки власного стилю, енергійного і всеосяжного, де комплекс іноземних впливів поєднується з посиленою версією музичної мови Німеччини. Він замолоду вдосконалив майстерність масштабної організації музичних ідей, розвивав Вухтеhudian-модель прелюдії-імпровізації і фуги складного контрапункту. У 1713-14, коли італійський репертуар став доступним при дворі Ваймару, відбувся поворотний момент: Бах вибирає стиль пафосної промови італійців, ясний контур мелодики, обриси басових ліній, ритмічну і рухову лаконічність, мотивний розвиток, схеми модуляцій. Лінія мелодики Бароко припускає, що автор виписує лише основні рамки мотивів, а виконавці їх прикрашають, розробляючи і вставляючи декоративні оздоблення.

Ця практика існувала у всіх європейських школах, Бах, однак, нотуючи всі (!) аж до деталей мелодичні лінії, особливо швидких рухів, майже не залишав свободи виконавцю !! Можливо, це допомагало контролювати щільність фактури і лишало менше простору для змін музичної лінії спонтанно. Тому контрапунктична фактура Баха має тенденцію бути більш складною і кумулятивною, ніж у Генделя. Однак, Бах, на відміну від подальших композиторів, залишив великі цикли, включаючи Мистецтво фуги і Музичне приношення. Ретельні позначки (непопулярні у виконавців) були відповіддю на виконавство ХУІст., де межа між грою виконавця і текстом автора досить невизначена.

Мабуть, благочестивий Бах просто вирішував особисті стосунки з Богом у лютеранській традиції і високим попитом на релігійну музику, неминуче розміщуючи духовну музику в центрі репертуару; лютеранський хорал як гімн мелодії і головний аспект служби лїг в основу його творчості. Він вклав у хоральну прелюдію стандарти форми з переконливою архітектонікою, інтервальну модель і контури мелодики в щільному вирішенні контрапунктів проти повільних заяв всеосяжної мелодики. Бах надав теології композиційну структуру: "Sei Gegrüßet" \ "Будь благословен" – кращий приклад: тема з 11 варіаціями (12 номерів) дає 2 набори по 6 номерів як принцип повторення лютеранської проповіді. Богословське осмислення господаря \ теми та 11 учнів \ варіацій не втрачене для сучасної аудиторії, і фактичне ставлення кожної варіації до іншої (підготовка та очікувані змін) показує здатність проповідувати через музику, використовуючи всі можливі і доступні музичні форми, що тоді існували.

Глибокі знання Баха та інтерес до літургії призвели до розробки складних взаємин музики і тексту, що очевидно від найменших до найбільших рівнів його композиційної техніки. На найнижчому рівні, духовні твори містять короткі мотиви, повтори, які є символізмом образотворчості у складі літургійних понять. На найвищому рівні великомасштабні структури церковних творів свідчать про тонку розробку планування: загальна форма StMatthew Passion драматично ілюструє літургійну історію Великодня різних рівнів одночасно. Крім цих конкретних музичних функцій релігійності Бах складав музику регулярних традиційних богослужінь. Винахідливість генія була майже

повністю спрямована на роботу в успадкованих структурах. Його талант надихав існуючі форми, а не проводив музичні іновації.

Бах проявив найочевидніші музичні досягнення передусім своїми успіхами віртуоза та імпровізатора на органі. Клавірна музика займала центральне місце в його творчості все життя; він вперше підняв клавір від continuo до сольного інструменту клавірних концертів і камерних п'єс з облігатним клавіром, де сам грав сольну партію. Багато прелюдій – вільна віртуозна імпровізація в німецькій традиції. Віртуозність є ключовим елементом багатьох творів, де є швидкі проходи інструмента соло, де пасажі віртуоза чергуються з усім оркестром solo – tutti.

Ставлячись сумлінно до ролі вчителя, Бах прагнув охопити всі жанри, створював колекції творів, які ретельно досліджували весь спектр художніх і технічних можливостей клавіру. Найвідоміші: 2 томи ДТК (прелюдія і fuga усіх тональностей мажору і мінору), Англійські та Французькі сюїти, партити, трокати – всі п'єси для систематичного навчання майбутнього віртуоза-клавіриста. Так він вчив усе життя: Гольдберг-варіації мають канони на збільшення інтервалів (унісон, секунда, терція etc), а Мистецтво фуги взагалі збірка fugal-техніки.

Сучасні виконавці творів Баха зазвичай ідуть однією з традицій: "автентична" з використанням історичних методів і "альтернативна" – із застосуванням сучасних інструментів і технік гри з тенденцією до великих ансамблів. У часи Баха оркестри і хори були меншими, ніж у Брамса, навіть найбільші твори Баха (Меса у moll, Страсті) у скромних силах. Деякі камерні п'єси, свобода ансамблю, не вказують склад.

Одним з перших учнів Баха був Йоганн Каспар Фоглер. Також Бах навчав Йоганн Мартіна Шуберта, свого наступника у Ваймарі 1717, Йоганн Тобіаса Кребса; Йоганн Готфріда Циглера і Бернхарда Баха, сина старшого брата. Серед учнів у Лейпцигу: Ніколаус Генріх Гербер, Йоганн Людвіг Кребс, Йоганн Фрідріх Агрікола, Готфрід Август Гоміліус, Йоганн Філіп Кірнбергер, Крістоф Траншель, Йоганн Феофіл Гольдберг, зять Йоганн Крістоф Альтніколь і Йоганн Крістіан Кіттель.

Легка музика сьогодні виконує Баха і використовує в рекламі, вносячи великий вклад у популяризацію: "Swingle Singers" версії п'єс Баха, добре відомі (Air на G-струні або Wacht Auf) і "Венді Карлос" запису Switched-On Bach, використовує синтезатор. Джаз-музиканти чимало грають Баха: Жак Лусьє, Ян Андерсон, Урі Кейн і сучасний квартет джазових версій Баха.

### **Особливості школи німецьких клавіристів**

Музична культура Німеччини епохи Відродження втілила ренесансні ідеали гуманізму і антропоцентризму, спираючись на рух Реформації. У музиці це відбилося у близькості до народних танців, пісень і богослужбової церковної музики рідною мовою (на противагу поліфонічному мистецтву латиною католицької церкви), а також і в бурхливому розвитку світських пісенних жанрів. В результаті синтезу ідей Ренесансу і Реформації в Німеччині виникає новий музично-поетичний жанр – протестантський хорал. Він дуже відрізнявся від григоріанського, який втратив актуальність. Протестантський хорал

був багатоголосним, в його мелодику влилися фольклорні мотиви, інтонації церковних хоралів і світських шансонів.

Певними зразками жанру стали "500 духовних пісень і псалмів для 4х голосів". Цю збірку видано 1586 Лукою Озіандером (Lucas Osiander der Ältere (1534-1604), пастором з Вюртембургу. Ці хорали – невеликі хорові твори німецькою, акордового складу, з ясною, чіткою ритмікою і пісенними інтонаціями, розраховані на виконання всією громадою.

Барочна музика з'явилася в кінці епохи Відродження як реакція на її переускладнені поліфонічні контрапункти і передувала музиці Класицизму. Витоки барокового стилю припадають на кінець XVIст., коли оптимістичний гуманізм Ренесансу змінюється трагічним почуттям світосприйняття, з усвідомленням економічних і політичних проблем, що призвели до революцій XVIIст. З виникненням стилю Бароко музика продемонструвала можливості багатостороннього заглибленого втілення світу душевних переживань людини, хоча в музично-теоретичних працях ще переважають погляди попередньої епохи. Композиційні і виконавські прийоми Бароко стали невід'ємною частиною музичного канону. За часів Бароко народилися опера і балет, клавірні твори Г.Перселла, Ф.Куперена, Ж.Ф.Рамо, "Messiah" Генделя, фуґи Й.С.Баха, "Пори року" Вівальді, сонати Д.Скарлатті. Змінилася музична нотація і способи гри на інструментах, музична орнаментация стала витонченою; розширилися рамки жанрів. Багато термінів і концепцій Бароко використовуються досі у навчанні музикантів.

Умовно музикою Бароко називають композиторські стилі Європи, що існували протягом 150 років: 1600-1750. Стосовно музики слово "Бароко" виникає в 1730і з іронічної полеміки навколо опер Ж.Ф.Рамо.

Провідне місце в бароковій музиці посідають музично театральні жанри, передусім опера з прагненням до синтезу мистецтв і виразної драматизації музики, її автори: К.Монтеверді (1567-1643), А.Скарлатті (1660-1725), Г.Ф.Гендель (1685-1759). Перші опери писали переважно на міфологічні, героїчні чи легендарно-історичні сюжети з розподілом сценічної дії і музики. Італійська опера захопила й інші країни Європи: німецька опера Р.Кайзера, французькі опера і балет Ж.Б.Люлі.

Серед монументальних жанрів – ораторії, їх найбільший розвиток у Баха і Генделя. Опера і ораторія використовує знану форму арії da saro. У церковній музиці зберігались меси і пасіони, стали популярні кантати. Одночасно з'являється тенденція відділення музики від слова, виникають чисто інструментальні циклічні форми: концерти, сонати, сюїти. Концерти для соло-інструмента з оркестром і concerto grosso, де соло-група інструментів контрастує з повним оркестром; сонати та сюїти для окремих інструментів і камерних ансамблів, в сюїтах чергуються танцювальні п'єси, театральні номери, фуґи, імпровізації.

Клавірні твори автори часто створювали для власної розваги і для навчання (Вівальді, Гендель, Бах, Скарлатті). Барочна музика взяла від ренесансної поліфонічну практику контрапункту, але застосувала ці техніки інакше. За часів Ренесансу гармонія будувалася на тому, що в м'якому і спокійному русі поліфонії другорядно і начебто випадково з'являлися консонанси. У бароковій музиці порядок появи консонансів більш важливий, проявлявся шляхом акордів, побудованих за схемою



ієрархії тональної функціональності. Ще у 1600і поняття тональності досить неточне, трохи суб'єктивне: у кадансах мадригалів вбачають певний тональний розвиток, але у ранніх монодіях тональність ще дуже невизначена. Теорії рівномірно-темперованого ладу не розвинуті. Згідно М.С.Шермана, вперше систему рівномірної температії запропонував і ввів до органно-клавірної практики 1533 італієць Дж. М.Ланфранко. Ладова енгармонічність пошириться значно пізніше: Іт. ДТК Баха з'являється 1722. Відмінність між гармонією Ренесансу і Бароко в тому, що раніше зміщення тоніки відбувалося здебільшого по терціях, а пізніше домінувала модуляція по квартах-квінтах (з функціями тональності). Барокові твори реалізують протяжні лінії мелосу і строгі ритми, тема розвивається або сама, або, за допомогою супроводу басса контінуо, проходить в інших голосах; згодом тема виражається і через basso continuo без допомоги основних голосів.

Стилістичні відмінності визначили перехід від ричеркарів, фантазій і канцон Ренесансу до фуг, однієї з головних форм поліфонії Бароко. Цей новий вільний стиль Монтеверді назвав "seconda pratica // друга форма", на відміну від prima pratica // першої форми, що характеризує мотети та інші жанри музики Ренесансу (Палестрини). Монтеверді використовує обидва стилі: меса "У той час \In illo tempore" в старому стилі, а "Вечірня Пресвятої Діви" в новій стилістиці.

Були й інші відмінності стилістики Бароко і Ренесансу. Барокова музика прагнула до вищого рівня емоційної наповненості і напруги, ніж ренесансна. Твори Бароко часто виражали якусь одну, конкретну і сильну емоцію: радість, смуток, екстаз ("Теорія афектів"). Барокові автори писали передусім для фахівців, віртуозних музикантів, співаків і зазвичай ця музика була значно складніша для виконання, ніж ренесансна, однак, точний нотний запис (!) партій є одним з найголовніших нововведень Бароко. Обов'язковим стає використання музичних прикрас, що музиканти часто виконували як імпровізації. Музичні прийоми "notes inégales \ нерівних нот" стають загально вживаними, оздобленнями користуються більшість музикантів, часто з відвертою великою свободою виконання.

Через це Бароко захоплюється інструментальною музикою, яка перевершує застосування співів: вокальні п'єси (шансони, мадригали, арії) частіше навіть виконують на інструментах, ніж голосом. У спогадах сучасників, кількість рукописів інструментальних п'єс перевищує число вокальних творів (!). [-М. Вайнрот, «Английская консортная музыка XVII века». Стаття на грампластинке "Английская консортная музыка XVII века", Мелодия, 1983 Искусство Нового времени]. Поступова поява чисто інструментального стилю, відмінного від вокальної поліфонії XVIст., – один з найважливіших щаблів у переході від музики Ренесансу до Бароко, коли з'явилися і нові жанри, синтетичні та інструментальні.

До XVIст. інструментальна музика майже не відрізнялася від вокальної, це, передусім, обробки популярних пісень і мадригалів (переважно, для клавішних і лютні), поліфонічні п'єси (мотети, канцони, мадригали без поетичного тексту), танцювальні мелодії. Різні варіаційні обробки, токати, фантазії, прелюдії для лютні і клавірів відомі давно, однак, ансамблева музика ще не мала незалежного

існування. Стрімкий розвиток світських вокальних композицій в Італії стає поштовхом для створення камерної інструментальної музики. В Англії – гра на різних струнних віолах, віоліністи, приєднуючись до співців, замінюють відсутні голоси, що стає загальноприйнятою практикою; на багатьох виданнях є написи "Придатно для голосів або віол". Часто вокальні арії і мадригали виконували як інструментальні твори: мадригал "Срібний лебідь" О.Гіббонса в багатьох збірках представлений як п'єса для інструментів! [--М.Вайнрот, «Английская консортная музыка XVII». Стаття на грампластинке "Английская консортная музыка XVII в", Мелодия, 1983 Искусство Нового времени].

Епоху Бароко в музиці умовно розділяють на 3 періоди. Ранній починається з появою опери і поступового переходу від модальної гармонії до тональної. Зрілий розгалужує жанри музики, а пізній – затверджує тональну систему за кварто-квінтовым колом.

Перехід від Ренесансу до Бароко в музиці починається створенням речитативного стилю К.Монтеверді\Claudio Giovanni Antonio Monteverdi (1567-1643), а також послідовним розвитком італійської опери. Оперні вистави у Флоренції і Римі, а особливо у Венеції і Неаполі є поширенням нового жанру. [--Ливанова Т.Н. «История западноевропейской музыки до 1789г (XVIIв)», учебник в 2х тт. Т.1. М.,1983.].

Значну роль у розповсюдженні барокової музики відіграв католицизм: в епоху боротьби з Реформацією католицька церква приділяла увагу мистецькому впливу: пишнота і велич, складність емоцій, що віддзеркалені в архітектурі, живопису, музиці, немов сперечалися з аскезою протестантизму. Головна вимога церкви до музичної служби – вокальні тексти мають бути розбірливі. Казуїстика складнощів голосів ренесансної поліфонії відходить, надаючи перевагу змістовній точності слова. Вокал стає багато оздобленим і складним, потребує відповідного супроводу інструментів. Саме тоді почалася гомофонія, і тому великого впливу в церкві отримує орган, і органіст привертає пильну увагу. Визначна фігура клавірної музики раннього Бароко – органіст собору СМарко Дж.Габріелі\Giovanni Gabrieli (1555-1612), один із засновників стилю кончертато\concertato.

У Німеччині за період 1600-1750 в інструментальній музиці відбулося багато цікавого. З'являються перші оркестрові (варіаційні) сюїти: П.Пейерль "Neue Paduan, Intrada, Dantz und Galliarda" на 4 голоси для струнних (1611), Г.Шейн "Banchetto musicale" (1617) варіації на теми різних танців. В сер.ХУІІст. йде реформа введення в сюїту вступної частини під назвою "соната", "симфонія", "прелюдія" etc. Це зближує і навіть з'єднує ідею німецької сюїти та італійської камерної сонати: 11 sonate da camera а 5 stromenti Й.Розенмюллера (1667), що складаються з окремих сюїт і починаються вступною симфонією на багато частин. Саме Розенмюллер став посередником між німецькою та італійською музикою: 1655 змушений тікати з Німеччини до Італії, де жив 20 років, і повернувся на батьківщину. Він був не першим, хто ввів "симфонію" у німецьку сюїту, але здійснив це найвиразніше і заслужив шану. Італійський вплив на німецьку музику дуже сильний.

Близьким до сонати є інструментальний концерт – змагання соло-інструменту або групи інструментів з масою оркестру. В 1680-90х

виконавство оркестрових груп має характер т.зв. "concerto grosso", де протиставляється, з одного боку, "concertino\концертіно", невелика група інструментів (3 смичкові), що "прикрашає" голоси: певна свобода імпровізації контрапунктів і гармоній; а з іншого боку, оркестр "Concerto grosso" – великий концерт, де голоси називаються "ripieni\фарш" протилежно сольним голосам. Назва частини "Concerto grosso" перенесена на всю форму. Як і сонати, concerti grossi підрозділялися на церковні\da chiesa і камерні\da camera, обидва поняття збігалися з терміном соната "церковна" і "камерна". Concertino у складі має тріо: 2 скрипки і віолончель (орган чи чембало); grosso збільшує інструменти, додає віоли. У Німеччині concerti grossi йшли з духовими concertino або комбінації струнних і духових (Бранденбурзькі концерти Баха).

Введення вступу-симфонії у німецьку оркестрову сюїту зумовило появу світських сонат, що відповідали італійській sonata da chiesa: Й.Розенмюллер опублікував Sonate на 2, 3, 4 і 5 stromenti 1682 у Венеції. Його Соната складалася з коротких частин в різних темпах: allegro, adagio, adagio-allegro, adagio-allegro, adagio, allegro-allegro. 12 сонат Г.Бібера "Fidicinium Sacro Profanum\Святе Причастя" синтезує камерний і церковний стилі. Тоді ж з'явилися 2 чудові збірки сонат Й.Ф.Крігера і Д.Букстехуде. Кореллі скоротив кількість частин сонати до 4х, що було гарно для німецьких музикантів: збірка "Цитра Орфея\Cithara Orphei" Й.Р.Пауха (1697). Багато сонат виникає у ХУІІІ: технічна майстерність Баха і Генделя готує коло видатних віртуозів.

Орган і клавір не розмежовуються до кінця ХУІІст.; клавесин не має самостійної літератури, підкоряючись органу: І самостійний твір для клавесина "Harmonia organica" Е.Кіндермана вийде 1645. Розвиток органної гри, блискуче розпочатий в Італії, переходить на північ, і після Фрескобальді не дає жодного великого клавіриста аж до Д.Скарлатті. Самостійна північна школа органістів-клавесиністів розцвітає, маючи вихідну італійську. Розквіту мистецтва органної гри ХУІІІст. сприяло введення системи генерал-баса, звільняючи органістів від необхідності виписувати всі вокальні голоси. В органній грі позначився вплив концертів, що розвинув регістри, розділяючи solo і tutti. Поступово посилюються вимоги до техніки виконання, поруч з уславленими органістами Меруло, Габріелі, Фрескобальді приходять покоління їх учнів, що розповсюдили це мистецтво на північ від Альп – Свелінк!

Стиль уславленого Я.П.Свелінка, Орфея Амстердама/Orpheus von Amsterdam, розвивав обробками хоралів органіст з Люнебургу Георг Бьом; яскраві, талановиті п'єси створювали Франц Тундер, Йоганн Адам Райнкен, Дітріх Букстехуде, Вінцент Любек, Ніколаус Брунс.

У ХVІІ-ХVІІІст. розцвіло органобудування. Завершується розвиток усіх язичкових регістрів, що збагачують звучність органу, дає повне, ясне звучання, яке дозволяє робити чітке ведення поліфонічних голосів, і є істотною ознакою органів "високого Бароко". Зіставлення клавіатур не силою звуку, а різницею тембрів, де кожна клавіатура самостійний werk; покращується механічна частина, посилюються хутра. Будівники органів прагнули створювати інструменти, які б відповідали новим художнім запитам виконавців. С.Шейдт вимагав у кожного органа в педалі 4футовий регістр "...щоб завжди можна було

середній голос грати ногами" [--Швейцер. Бах, с.32], і орган збагачувався новими регістрами. Майстри, у свою чергу, пропонували музикантам використовувати їх художньо цінні винаходи.

Одним з творців інструментів є північнонімецький майстер Арп Шнітгер\Arp Schnitger (1648-1719). Його диспозиція включала, разом з основними тембрами принципалів і флейт, ряд штучних обертонів і мікстів: "звукову піраміду", що дозволяло отримати багаті тембри, надавати блиск звучанню, створювати звукову корону. Таким є орган, побудований Шнітгером 1707-9 в церкві Сніколаї Фрайбурга. Ці органи за асоціацією з епохою називають барочними: "високого" або "пізнього" Бароко. Органи раннього Бароко будували майстри XVI і XVIIст.: Ганс Шерер Старший\Hans Scherer (1535-1611), Ганс Шерер Молодший (1570-1631), Йоганн Генріх Компеній\Johann Heinrich Compenius (1597-1642) і багато інших. Ранні органи мали виражений "хор" регістрів, флейтові тембри, "звукову корону", але їм бракувало компактності повного звучання через наявність барвистих тембрів, що виділяються, а мензура труб і відсутність аліквот призводили до неясного звучання. Кількість регістрів була значно меншою.

Творчість Букстехуде, Пахельбеля, Брунса, Бьома, раннього Й.С. Баха, пов'язані з органами Шнітгера. Багато органів збереглися досьогодні, що дозволяє відтворити звучання музики тієї епохи.

Важливою і дуже складною була проблема настройки органу. В музичних творах вже використовувалася модуляційна техніка, тому від клавіра з фіксованим ладом потрібна наявність інтервалів, що темперовані в октаві, визнання енгармонізму як ототожнення звуків, що мають різні назви і майже однакову висоту (до діез\ре бемоль etc). Процес формування принципів темперації налаштування клавішних тривав довго. Співдружність учених і музикантів-практиків спочатку привела до часткової темперації інтервалів, а завершилась системою рівномірної темперації [-Детально про темперацію див.: Шерман Н. Формування рівномірно-темперованого ладу. М., 1964].

Починаючи з XVIст. музиканти бажали грати на інструментах нового строю. Фрескобальді визнав його чи не першим, у контакті з ним працював органний майстер Констанцо Антен'яті\Costanzo Antegnati (1549-1624). Темперований лад пішов з Італії на північ: "Хроматична фантазія" Свелінка – його яскравий приклад, де складний тональний план неможливий за нерівномірної темперації.

Історичне значення будівників органів в органній культурі Європи точно і лаконічно формулює Швейцер: "Відтепер органістам і, можливо, ще більше важливо, органним майстрам вказано шлях: вони мали лише просуватися далі. Ніби стрибком, мистецтво Середньої і Північної Німеччини обганяє романське та італійське. Справедливо говорить Шпітта: те, що на Півдні було пробним каменем вищої віртуозності, при порівнянні з творами північних майстрів, здається майже елементарною вправою" [--Швейцер. Бах, с.32]. Настає золоте століття органної музики, епоха Й.С.Баха і його сучасників. Йоганн Себастьян Бах рівновеликий в усіх жанрах музики. Його органна спадщина велика – бл. 250 творів. Кількість музичних творів, що збереглися, визначена 1080, за даними систематичного каталогу В.

Шмідера [--Wolfgang Schmieder. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischer Werke von Johann Sebastian Bach. Leipzig. 1966]. Під багатьма номерами позначені великі багаточастинні твори: кантат – 224, мотетів – 6, мес – 5, пасіонів і ораторій – 5, etc. Найранні з органних творів Баха, що дійшли до нас, належать, ще до тих часів, коли у 10 років, втративши батьків, він переїхав в Ордруф до старшого брата Йоганна Кристофа і почав відвідувати гімназію. Допитливий хлопчик знайомиться з творами Пахельбеля, Фробергера, Керля, робить перші спроби наслідувати їм. В ці роки з'явилися обробки хоралів, в яких наслідування високих зразків минулого поєднується з такою дивовижною зрілістю і глибиною музичного мислення, що у дослідників виникали сумніви в достовірності авторства п'єс.

Бах цікавиться проблемами будівництва інструментів, працює над удосконаленням ладу, вражаючи сучасників майстерністю швидкої і точної настройки клавесинів. Внаслідок слабкого натягнення струн клавесин швидко спускав стрій і настройка була потрібна перед кожною грою і навіть в середині концерту. Паралельно у своїх п'єсах, що написані в різних тональностях, Бах стверджує необхідність рівномірної температури, реконструює лад інструмента. За його вказівками побудовані клавесин-лютня і віола-помпоза (5струнний інструмент, середній між віолончеллю і альтом). Особливий інтерес викликала у Баха побудова клавішних інструментів. У 1709 флорентієць Бартоломео Кристофорі\Bartolomeo Cristofori(1655-1731) зробив молоточкове фортепіано; 1717 органіст і теоретик з Нордхаузена Готліб Шретер\Christoph Gottlieb Schröter (1699-1782), незалежно винайшов принцип дії фортепіано. Майстер з Фрайбурга, що виготовляв клавіри, Готфрід Зільберман\Johann Gottfried Silbermann (1683-1753) звертається до винаходів Кристофорі і Шретера та ділиться пошуками з Бахом. Зберіглася цікава розповідь про це Й.Ф.Агріколи, учня Баха\Примітка Й.Агріколи у листі до Н. Адлунга [--Швейцер. Бах, с. 146].

Але якщо клавішні струнні інструменти проходили лише ранню стадію становлення і вдосконалення механізмів, то німецьке органне будівництво в часи Баха переживало небувалий розквіт і залишилося класичним зразком для подальшого. Видатними особистостями в німецькому органобудівництві після Шнітгера та його учнів, були брати Андреас (1673-1734) і Готфрід Зільберман, особливо його відомий учень Захарія Гільдебранд\Zacharia Hildebrand.

Звукові якості барочних органів братів Зільберманів відповідають зрілому і пізньому періоду органної творчості Баха. Зільберманівських кілька органів збереглися до наших часів, є цікава серія платівок "Eterna", які відтворюють органні п'єси Баха на інструментах Зільбермана, на великому органі собору Фрайберга. Цей орган Готфрід Зільберман будував 4 роки, його урочисто відкрив органіст Еліас Лінднер\Elias Lindner 20 серпня 1714. Орган має 45 звучних голосів (2674 труби), світлий сріблястий звук, високий "хоровий" лад (на 7/8 тонів вище за сучасний камертон), відповідно пом'якшене інтонування, що добре передає пошуки майстра. Бах брав участь у реконструкції старих інструментів, проводив численні експертизи з їх

перебудови. Хороший відгук Баха про новий орган означав багато, його авторитет органіста-виконавця і допитливого винахідника був дуже високим. Знання законів акустики дозволяло робити тонкі і вірні спостереження та надавати точні судження з питань органобудування.

Фундатором багатьох жанрів німецької музики Бароко став Генріх Шютц\Heinrich Schütz, йому належить і I німецька опера "Дафна" (музика загублена). Він написав багато вокальної духовної музики: ораторії, кантати, пасіони, хорові концерти, мотети, Магніфікат латиною і німецькою ("Німецький магніфікат"). Стилістика Шютца, застосовуючи "старий стиль" поліфонії нідерландської школи ("Священні піснеспіви" 1625), поєднує його з новими модними композиційними техніками і прийомами італійської музики монодії з basso continuo і принципом concertato; збірка "Маленькі духовні концерти" (2 томи 1636, 1639) є прикладом поєднання обох.

Зріле Бароко відрізняється від раннього повсюдним поширенням нової музичної стилістики, можливістю потокового друку музичних творів, що приводить до розширення слухацької аудиторії, а також посиленого обміну музичними творами і виконавцями між різними культурними центрами. В теорії музики зріле Бароко фокусується на гармонії та спробах систематизувати музичне навчання, що призвело до появи безлічі теоретичних праць, у період пізнього Бароко опубліковано "Gradus ad Parnassum" (1725) Й.Й. Фукса\Johann Joseph Fux, австрійського композитора-теоретика. Систематизувавши теорії контрапункту, цей твір, став практично до кінця XIXст. важливим посібником для вивчення різновидів контрапунктичної стилістики.

Найяскравішою фігурою зрілого Бароко німецької музики був видатний клавірист, композитор-органіст Д.Букстехуде\Dieterich Buxtehude, автор масштабних органних творів, багатства і свободи фантазії, драматизму і ораторського пафосу інтонації, що справили значний вплив на молодих Г.Ф.Телемана, Г.Ф.Генделя, Й.С.Баха. [-- Ливанова Тамара Николаевна, «История западноевропейской музыки до 1789 г (XVII век)», учебник в 2-х тт. Т. 1. М., 1983]

Важливою віхою пізнього Бароко (1680-1725) є панування тональності як структуроутворюючого принципу музичної композиції. З появою робіт Фукса ренесансна поліфонія стає базовою для вивчення контрапункту, що комбінує модальний контрапункт з тональною логікою у співіснуванні обох стилів, гомофонного і поліфонічного. Нові барокові жанри і форми різноманітні, їх розквіт багатоваріативний. Характерною особливістю є стирання кордонів між національними творчими школами, які набувають єдиного стилістичного напрямку – загальноєвропейського: жанри концерт, соната, сюїта, concerto grosso, ораторія, опера та балет народилися і почали розвиток саме в епоху Бароко, вони вже не мають виражених національних рис. Особливо це стосується інструментальних, передусім, клавірних композицій, де загальноприйнятними стають схеми, що утворюють форми: репризну двочастинну (ААВА), просту тричастинну (АВС), рондо.

Найбільші німецькі музиканти пізнього Бароко – Г.Ф.Гендель і Й.С.Бах. Стиль Генделя вважається навіть перехідним від барокового до класичного, він розвинув жанр ораторії у драматургічній компактній

ціальності, практикував інструментальні концерти на відкритому повітрі, що сьогодні вважаються зародками "популярної музики – попси". Найвидатніший поліфоніст епохи Бах узагальнив досягнення поліфонії Ренесансу та Бароко, піднявши її до недосяжних висот професійної майстерності. Перехідна фаза між пізнім Бароко і раннім Класицизмом, сповнена ідеями суперечності, спробами об'єднати непоєднувальні погляди, її ще називають стиль "рококо", "галантний", "передкласичний" або "ранній класичний". У ці часи автори, що продовжують писати в стилі Бароко, залишаються успішними, але вже належать скоріше минулому: майстри володіли чудовою технікою, але публіка жадала нових ідей. Працюють митці барокового стилю Ж.Ф. Рамо, Г.Ф. Гендель, Й.С. Бах, Д. Скарлатті, А. Солер і майстри класичного – К.В. Глюк, Й. Гайдн, Л. Боккеріні, Д. Чімароза, нарешті М. Клементі і В.А. Моцарт. Перехідне положення займає творчість синів Й.С. Баха, зокрема Карл Філіпп Емануель бездоганно володів старим стилем, але багато працював над оновленням: його клавірні сонати прекрасної будови, сміливої структури, чудової доступної гармонічної мови.

У перехідний час збільшується поділ (навіть розрив) між музикою церковною і світською. Духовні твори залишалися в стилістиці Бароко, а світські тяжіли до нового. В католицьких країнах бароковий стиль присутній у церковній музиці до кінця ХУІІІст. (ренесансний *stile antico* зберігся до початку ХУІІ). Меси і ораторії Гайдна, Сальєрі, Моцарта, класичні у своєму тематизмі та оркестровці, містили барокові прийоми контрапункту і гармонічної техніки. Протягом ХУІІІст. вільно співіснують старі і нові техніки композиції, у Німеччині барокова практика виконання існувала до 1790х (Лейпциг Й.С. Баха). Але в кінці ХУІІІст. цей стиль вже вважається старомодним; володіння ним було потрібно лише для творів церковної музики та для педагогічних цілей у навчанні контрапункту в закладах музичної освіти. Багато музики Бароко стало основою навчальної практики, і тому вплив барокового стилю зберігся і після відходу Бароко як у композиції, так і у виконавстві. Наприклад, практика генерал-басу вийшла з ужитку, але залишилася частиною музичної нотації. У ХІХст. партитури майстрів Бароко друкувалися повними виданнями, що призвело до відновлення контрапункту строгого письма: С.І. Танєєв на межі ХІХ-ХХст. написав роботу "Рухомий контрапункт строгого письма". [--Сергей Иванович Танєєв. Подвижной контрапункт строгого письма. М.П.Беляев. Лейпциг, 1909. 416 с.]

У ХХст. почалося системне вивчення музики Бароко. Барокові форми і стилі вплинули на багатьох композиторів: Арнольд Шенберг\Arnold Schönberg, Макс Регер\Johann Baptist Joseph Maximilian Reger, Бела Барток\Béla Viktor János Bartók, Ігор Стравінський\Игорь Федорович Стравинский, Артюр Онеггер\Arthur Honegger, Олів'є Мессіан\Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen, Бенджамін Бріттен\Benjamin Britten. На початку ХХ відродився інтерес до майстрів Бароко Генрі Перселла\Henry Purcell та Антоніо Вівальді\Antonio Lucio Vivaldi. Певні п'єси композиторів ХХ, що опубліковані як "загублені і знов знайдені" твори Бароко, підсилювали інтерес до барокової музики. Так, Концерт для віоли знаний скрипаль Анрі Казадезюс\Henri

Gustave Casadesus приписав Генделю; Фріц Крейслер\Fritz Kreisler кілька своїх творів приписав до барокових майстрів Гаetano Пуньяні \Gaetano Pugnani (1731-1798) і падре Мартіні\Padre Giovanni Battista Martini (1706-1784). Вже у ХХІст. є композитори, що пишуть майже виключно у бароковому стилі – Джорджо Паккіоні\Giorgio Paschioni (нар.1947) виконавець, композитор, музиколог, професор болонської консерваторії\GB Martini (Conservatorio Giovanni Battista Martini).

У ХХст. безліч музики складено в стилі необароко, сфокусованого на імітації поліфонії: твори чеського скрипаля Богуслав Мартіну\Bohuslav Martinů (1890-1959), що вчився в Парижі у А.Русселя\Albert Charles Paul Marie Roussel, захоплювався джазом, пройшов від імпресіонізму через неокласицизм до власного стилю; п'єси німецького композитора, альтиста, теоретика Пауля Хіндемита\Paul Hindemith (1895-1963), лідера музичного модернізму 1920х; твори італійця Джачінто Счельсі графа Айяла Вальва\Giacinto Scelsi Conte di Ayala Valva (1905-1988), композитора-піаніста, що одним з перших (у 1930і) ввів до італійської музики додекафонію Шьонберга, пошуки Берга і Скрябіна; твори знаного американського теоретика, викладача Пола Крестона\Paul Creston (1906-1985), одного з найбільш виконуваних і популярних композиторів Америки у середині ХХст.

Музикознавці роблять спроби дописати незавершені п'єси авторів Бароко (найвідоміше "Мистецтво фуги" Й.С.Баха). Музичне Бароко є прикметою цілої епохи, тому сучасні твори, написані "a la Бароко", часто з'являються на ТБ і в кіно. Американський композитор і музичний педагог Пітер Шікеле\Peter Schickele (нар.1935) пародіює класичний і барочний стилі під псевдонімом "П.Д.К. Бах\P.D.Q. Bach", 1990-93 записи Шікеле принесли йому 4 перемоги поспіль на премії Греммі, він також вів тривалу щотижневу радіо програму: Schickele Mix. - [https://ru.qaz.wiki/wiki/Peter\\_Schickele](https://ru.qaz.wiki/wiki/Peter_Schickele) .

Певні точки дотику мають барокова і джазова музика, які обидві написані для оркестрових ансамблів: на той час не існувало можливості зібрати оркестр з сотні музикантів, а сьогодні Jazz Band і big band – це джазові оркестри. Також, барокові твори залишають широке поле для імпровізації: ці п'єси містять дві частини: І програється, як вказано автором, а потім повторюється солістом з імпровізаційним оздобленням основної теми трелями, грейсами, прикрасами. Але барочна імпровізація лише доповнює, нічого не змінюючи, на відміну від джазу, що змінює мотив теми і навіть її ритм.

У рамках стилю кул-джаз\cool jazz в 1950ті з'явилася тенденція проведення паралелей у джазових композиціях з музикою Бароко. Виявивши загальні гармонічні і мелодичні принципи в таких віддалених музично і естетично періодах, музиканти виказали інтерес до інструментальних творів Й.С.Баха. Ряд ансамблів та музикантів-солістів пішли шляхом розробки цих ідей, серед них: джазовий піаніст Дейв Брубек\Dave Brubeck\David Warren Brubeck (1920-2012); видатний класичний і джазовий піаніст-імпровізатор Білл Еванс\Bill Evans\William John Evans (1929-1980), про якого американський джазовий піаніст-композитор Чик Корія\Armando Anthony "Chick" Corea (нар.1941) пише: "Цінність Білла Еванса неможливо виміряти ні



за однією шкалою. Він один з найбільших, повторюся, найбільших, піаністів ХХ століття...". Чудові імпровізації "в стилі" створювали саксофоніст Джеррі Малліган\Gerry Mulligan (1927-1996), піаніст Жак Лусьє\Jacques Loussier (1934-2019); а також це можна сказати про "Модерн Джаз Квартет \Modern Jazz Quartet", який очолював піаніст Джон Льюїс\John Aaron Lewis (1920-2001).

--Михаил Митропольский. Краткая история джаза для начинающих, М., 2004.

--Николаус Арнонкур. Музыка барокко. Путь к новому пониманию. М., 2009. Рипол Классик. 247 с.

Представник автентичного руху у виконавстві диригент Ніколаус Арнонкур\Nikolaus Harnoncourt (1929-2016), повне ім'я граф Йоганн Ніколаус де ла Фонтен д'Арнонкур-Унферцагт\Johann Nicolaus Graf de la Fontaine und d'Harnoncourt-Unverzagt, він і його дружина Аліса Гоффельнер\Alice Hoffelner, скрипалька, створили бароковий ансамбль "Concentus Musicus Wien \Концерти Музики Відня", з яким провели численні концертні турне і записали платівки. Крім керівництва і диригування Арнонкур грав у ньому на віолончелі і віолі да гамбі.

Традиції інтерпретації клавірних творів продовжують жити в сучасному виконавстві, щоб простота виразної гри піаністів та клавесиністів була одухотвореною, заснованою на тонкому виявленні інтонаційної природи музики. Про це тим більше треба турбуватися, що небезпека підміни природної простоти інтонаційною безликістю, а то й сухістю, надуманістю або жеманною манірністю виконання цілком реальна і ці негативні явища, на жаль, спостерігаються в наш час навіть у концертуючих піаністів.

Сучасним виконавцям майже не доводиться займатися коригуванням нотного тексту композиторів епохи Бароко і щось у ньому доповнювати, оскільки цю роботу вже здебільшого зроблено досвідченими редакторами і з нею можна ознайомитися в існуючих нотних виданнях. Однак є проблема, що викликає необхідність пильного вникнення інтерпретатора в Urtext'бі старих майстрів з метою уточнення авторського задуму. Це проблема відтворення численних мелізмів, які є важливим складовим елементом музичної тканини творів на той час. Рішенню її, щоправда, певною мірою можуть допомогти розшифрування мелізмів, зроблені редакторами. Але для справді художнього виконання необхідно, щоб інтерпретатори клавірних творів самі були достатньо обізнані про особливості цих видів умовного нотного запису.

\*\*\*\*\*

В кінці XVI – початку XVIIвв. в галузі європейської органної культури найбільшими діячами були троє: нідерландець Ян Пітерсон Свелінк, італієць Джироламо Фрескобальді і німець Самуїл Шейдт, вплив на формування органного стилю справляв також Генріх Шютц.

Я.П.Свелінк (1562-1621) з'явився у своїй галузі спадкоємцем нідерландської поліфонічної школи, яка стверджувала з XVст. панування вокально-хорового стилю. Творча і виконавська діяльність церковного органіста проходила в Амстердамі, де він складав духовну музику. Як блискучий виконавець Свелінк індивідуалізує партію органу, вносячи елементи віртуозності. У Старій церкві Амстердама

він влаштовує органні концерти, перетворюючи церковну будівлю в зал для пропаганди нових форм музикування. Свелінк виконує токати, капричо, знамениту "Хроматичну фантазію", на маленькому органі-позитиві та клавесині він грає варіації на народні мелодії та обробки побутових пісень і танців. У Свелінка вчилися відомі німецькі органісти: Мельхіор Шільд, Генріх Шейдеман, Якоб Преториус, серед його учнів і найбільший майстер-органніст Самуель Шейдт, що став фундатором середньонімецької органної школи, до якої належали Йоганн Пахельбель, Йоганн Крістоф Бах та ін. Шейдт працював у Галле придворним і церковним органістом, педагогом, капельмейстером, виконував обов'язки міського музик-директора. Його найбільшим твором є тритомна "Нова табулатура" (1614-53) для органу і клавіру, в яку входили токати, фуґи, фантазії, варіації на мелодії хоралів та народних пісень і т.п. Особливо славився Шейдт як майстер варіаційної форми і автор різноманітних хоральних обробок.

У той час як Шейдт закладав основи німецького органного мистецтва, в Італії користувався великою популярністю органіст собору СПетра у Римі Джироламо Фрескобальді (1583-1644). Його віртуозна гра привертала до собору тисячі слухачів, особливо популярними були токати. Суворі і пластична поліфонія його органних творів, живлена італійським пісенним мелосом, знаменує новий етап у розвитку італійського інструментального стилю. Видатний органіст мав численних учнів з різних країн Європи. У нього вчилися відомі німецькі органісти, Йоганн Каспар Керль і Йоганн Якоб Фробергер.

Поряд з концертним органним стилем і формуванням відповідних йому жанрів творчості, протягом XVIIст. розвивається особливий тип гри на органі та інших клавійних – виконання партії continuo (генерал-бас, цифрований бас. Останнє найбільш точно). Причиною цифрувати баса було те, що в музиці кінця XVI все сильніше ставала роль функціональної гармонії, ясно виражений мажор-мінор вимагав виявлення головних функцій – тоніки, доміанти, субдомінанти, повинні прослуховуватися головні та побічні ступені, особливо, коли виникали складні дисонуючі акорди. Разом з тим, в інструментальних жанрах (сонати, концерти) мелодичні (струнні, духові) інструменти утворювали поліфонічне сплетіння голосів, звичайно з імітаційною технікою. В інструментальному ансамблі органу або клавесину доручали акордові гармонічні послідовності, що об'єднували поліфонічну "тканину": канцона "La Strada" органіста Тарквініо Мерули\Tarquinio Merula (1595-1665) венеційської школи.

Іншим важливим чинником став розвиток вокальної музики нового роду "Мелодії з супроводом", коли сольний спів протистояв поліфонічній хоровій музиці, він стає основою опери та кантати, де під акомпанемент клавіру співаки виконували речитативи, арії, монологи. Цей принцип використано Генріхом Шютцем (1585-1672) в "Маленьких духовних концертах", написаних для голосу і органу .

Основні правила цифрування баса зводилися до такого: вся партія органа (клавесина) написана у вигляді басового голосу, акорди виконуються від цифри басового голосу, які є орієнтиром щодо необхідних функцій. Наприклад, відсутність цифри над нотою

басового голосу означала наявність в акорді терції і квінти, тобто тризвука, відповідного тональності, цифра 6 – наявність сексти при збереженні терції, цифра 4 виключала терцію, замінену квартою, при наявності квінти. Знаки альтерації виставляли перед цифрою, позначаючи змінювану щабель, знак без цифри ставився до терції. У складних випадках було одночасно кілька цифр, з'являлися цифри 7, 9 etc., що позначали відповідні інтервали (септима, нона etc.) Всі інтервали вираховували від ноти басового голосу, а не від основного тону акорду. Подробиці виставлення цифровки залежали від бажання автора і практичної необхідності. За відсутності цифр виконавець мав покладатися на свою винахідливість і досвід. Цифрування басу було також засобом практичного вивчення гармонії. Граючи цифрований бас, музикант відчував значення кожного акорду і їх взаємозв'язки.

В Італії, де раніше розвинулися нові форми інструментальної та музики, теоретик Адріано Банк'єрі (1565-1634), мабуть, першим застосував цифрований бас для виконання на клавесині або органі. У 1602 Людовіко Гроссі Віадана (1564-1645) пише 100 еkkлезіастичних (духовних) концертів для голосів з цифрованим басом, і вживання цифрованого басу стає загальноприйнятим. Тому природно, що 1607 Агостіно Аггацарі (1578-1640) пише "Керівництво до гри по цифрованому басу"; на основі живої виконавської практики створені були теоретичні праці про акорди і закономірності гармонії.

Велику увагу принципам цифрованого баса приділяв Бах. За свідченням його біографа Й.Н.Форкеля, Бах, починаючи навчання техніки композиції, відразу приступав до 4голосного генерал-басу і стежив за проведенням кожного голосу; так наочно створювалося уявлення про розвиток гармонії, потім – хорали. Бах неодноразово формулював правила цифрування басу. До нас дійшов докладний рукопис, виконаний під його диктовку: "Припис і основоположення чотириголосної гри генерал-басу для учнів, що вивчають музику" (А. Швейцер. І.С. Бах. М., 1964, с.159). Записані рукою Баха основи гри цифрованого баса є у "Нотному зошиті" Анни Магдалени.

Практика цифрованого баса відбилася на звуковому образі органів. В Італії (де органи здебільшого були акомпанементом для струнних в сольних творах, а також як партії continuo в кантатах і ораторіях) у складі органних регістрів переважали звучні м'які голоси.

З кінця XVIIст. (початку XVIII) головна роль в розвитку органної музики переходить до німецьких композиторів. Специфіка органу стає основою нового концертного стилю, що досяг розквіту в творчості Й.С.Баха, Г.Ф.Генделя, Д.Скарлатті, де характерна риса – народження "концертуючого інструменталізму" яскраво проявилася і в розвитку струнно-смичкового (скрипкового) мистецтва: Бьяджо Маріні, Йоганн Розенмюллер, Доменіко Габріелі, Алессандро Страделла, Франц Бібер, Арканджело Кореллі, Томмазо Віталі, Джузеппе Тореллі, Антоніо Вівальді, Еварісто Феліче даль Абако, Жан Марі Леклер, Джузеппе Тартіні та ін. Не залишилася осторонь і клавірна музика: Йоганн Фробергер, Генрі Перселл, Жак Шамбоньєр, Франсуа Куперен Великий, Жан Філіп Рамо. У галузі вокалу затверджується віртуозний стиль бельканто: Антоніо Лоті, Алессандро Скарлатті, Антоніо Кальдара.

Нові форми музикування складаються в органній сфері, що знаменують такі явища, як публічних концертів (з 1668) "Колегіуму музикум" гамбурзького органіста Маттіаса Векмана. Згодом, 1701, Г.Ф. Телеман організує під такою ж назвою студентський музичний гурток в Лейпцігу. Особливий інтерес представляють знамениті "Музичні вечори", які впродовж багатьох років влаштовував в церкві св.Марії м.Любека Дитріх Букстехуде. Вперше вони згадані в протоколах церковних книг 1673: "Всякий, хто в майбутньому буде прийнятий в коло міських музикантів, повинен взяти участь в п'яти музичних вечорах з органом без будь-якої винагороди". Додаткових виконавців оплачував сам органіст. Він же послав "високим панам" віддруковану програму Музичних вечорів: зберігся екземпляр 1700 від Букстехуде.

[--Швейцер. Бах, с.56].

Активний вплив на формування концертного стилю органу спричинили все ж явища творчого порядку, де надзвичайно велика роль попередників Баха: окрім Букстехуде, також Йоганна Пахельбеля, Георга Бьома та інших. Спадщину Дитріха Букстехуде (1637-1707) складають, головним чином, прелюдії, фуги, хоральні обробки, в них імпровізаційні епізоди чергуються з речитативами, фугами, часто дві їх, надають творам певну свободу форми. Тонкою лірикою, що поєднана з драматизмом контрастів, пройняті пасакалії і чакони. Обробки хоралів тяжіють до жанру фантазії, особливо, коли автор використовує більші масштаби у будові п'єси. Дуже динамічні токати.

Йоганн Пахельбель (1653-1706), один з кращих органістів добахівської пори, творець певного типу хоральних обробок, в яких панує поліфонічне начало: прелюдія трактується як fuga, великі прелюдії являють послідовність фуг на окремі частини хорального наспіву, що об'єднує усю послідовність в єдине музичне ціле. Вплив Пахельбеля був дуже великий: брати батька І.С.Баха – Йоганн Крістоф (органіст Эйзенаху) і Йоганн Міхаель (органіст Герену), веймарський колега Баха Йоганн Готфрід Вальтер, Фрідріх Вільгельм Цахау (органіст Галле), учитель Генделя, і глава чеської органної школи Богуслав Черногорський, вчитель Глюка і Тартіні, – усі вони розвивали композиційні принципи саме Пахельбеля, хоча Богуслав отримав прізвисько "чеський Бах", справедливіше було б назвати його "чеським Пахельбелем", як це зробив Й.Маттесон у відношенні до Вальтера.

Стиль Свелінка в обробках хоральних мелодій розвивав органіст з Люнебургу Георг Бьом (1661-1733); яскраві, талановиті твори для органу створювали: Франц Тундер (1614-1667), Ніколаус Брунс (1665-1697), Вінцент Любек (1654-1740), Йоганн Адам Райнкен (1623-1722).

XVII-XVIIIвв. розквітло органобудування, завершується розвиток усіх язичкових регістрів, що збагачують звучність органу. Мензура труб робиться змінною, вводяться аліквоти (обертонів регістри) і гучні мікстури. Усе це дає повне, ясне звучання, що дозволяє здійснювати чітке ведення поліфонічних голосів, і є ознакою органів "високого Бароко". Зіставлення клаватур різницею тембрового звучання покращує механічна частина, що вдосконалена посиленними хутрами.

Одним з творців таких інструментів є північнонімецький майстер Арп Шнітгер (1648-1719). Органи його за асоціацією з епохою,

називають органами "високого" або "пізнього" Бароко. Творчість Букстехуде, Пахельбеля, Брунса, Бьома і раннього Й.С.Баха пов'язані з органами Шнітгера і сучасних майстрів, їх органи збереглися досьогодні, що дозволяє відтворити справжнє звучання епохи.

Важливою і дуже складною була проблема настройки органу. В музичній практиці цього часу використовувалася модуляційна техніка, тому від клавійного інструменту з його фіксованим ладом була потрібна наявність інтервалів, що вирівнювалися, темперованих в октаві, визнання енгармонізму як ототожнення звуків, що мають різні назви і майже однакову висоту (до-дієз\ре-бемоль, ля-дієз\сі-бемоль). Процес формування принципів темперації у настройці клавійних був тривалим, спільна праця теоретиків і виконавців спочатку частково темперувала інтервали, а згодом вони нарешті створили єдину систему рівномірно темперованого півтонового ладу з енгармонізмом нот. З кінця XVIст. музиканти воліли грати на інструментах у новому строї.

Клавійні струнні (клавикорд, клавесин, вірджинал etc) проходили стадію становлення і вдосконалювали механіку аж до винайдення нового інструменту фортепіано, то органне будівництво в епоху Баха пережило величезний розквіт і залишилося класичним зразком для подальшого. Знання законів акустики і практичне застосування їх у будові оргнів дозволяло вірні спостерігати, давати точні судження і робити прекрасні звучні інструменти неперевершені органи.

Історія інтерпретації клавірних творів Бароко свідчить, що багато піаністів у пошуках стильної трактовки прагнули відтворювати атмосферу музикування на тих інструментах, для яких вони були написані, переважно на клавесині. Деякі виконавці вважали за необхідне орієнтуватися також на виразні можливості органу, який значною мірою визначав характер мислення клавірних композиторів.

Наслідком цього стало поширення тенденції використання площинної, терасоподібної динаміки, чергування динамічних контрастів (ефекти ехо-луни) у повторенні, імітація тембрів органних та клавесинних регістрів. Така піаністична практика була природною на певному етапі, вона сприяла збагаченню мистецької звукової палітри, але часто супроводжувалася явищами механічного застосування прийомів клавесинного і органного виконавства у фортепіанній грі. Негативну роль відіграло також достеменне дотримання традицій і правил клавесинного та органного виконання у піаністичних інтерпретаціях. Але ж самі ці традиційні норми ще в епоху пізнього Бароко почали помітно оновлюватися у творах Г.Перселла Ф.Куперена, Ж.Ф.Рамо, Г.Ф.Генделя, Г.Ф.Телемана, Й.С.Баха, Д.Скарлатті, проявляючись стильовими тенденціями сентименталізму та класицизму кінця XVIII – початку XIXвв.

Багато чого в клавірних творах сприймається і як сміливі прозріння у сфері виразних властивостей нового інструменту, що почав свій шлях у музичному мистецтві, – фортепіано. Природно, що сучасний виконавець не має проходити повз ці новаторські тенденції творів старих майстрів, він буде виходити не з нормативних уявлень, що утворилися в традиціях інтерпретації, а з живого відчуття самої музики, її образного змісту і свого усвідомлення власних музичних

уявлень про нього. Слід зазначити, що під впливом естетичних поглядів просвітителів формувалися художні напрями епохи, і нові ідеали справили безперечний вплив на класиків кінця XVIIIст., які багато в чому з'явилися їх виразниками. В ці часи набула великого значення проблема передачі музикою людських почуттів, мали місце навіть перебільшення, проте велика робота у сфері передачі внутрішнього емоційного світу не пройшла безслідно. Можна стверджувати, що без цього підготовчого етапу сентиментальних заглиблень у "Теорію афектів" важко уявити появу психологічно настільки глибоких образів Моцарта і Бетховена. Класики подолали чуттєві перебільшення сентименталістів і відібрали із суб'єктивних переживань об'єктивно найцінніше та загальнозначуще, відбулася суворая селекція емоцій інтелектом вимогливого митця-музиканта.

В надрах Бароко народився новий стиль, в якому писали Карл Філіп Емануель і Йоганн Крістіан Бахи, а також Йозеф Гайдн, і особливо, Ян Вацлав Антонін Стамітц, виконавська творчість якого була стимулом для винаходу майбутнього фортепіано як інструмента, на якому можна робити безпосередньо *crescendo* і *diminuendo*. Народжувався симфонічний оркестр, що затулив собою орган. Настав час, прийшла епоха Класицизму, що змінила музику Бароко.

### **Сучасні тенденції виконання клавірних творів Й.С. Баха**

**В.В. Тітович**

Клавірна творчість Й.С. Баха, як і вся його музична спадщина, належить до числа найвеличніших досягнень людського духу. Кожна епоха по-своєму відчуває його музику, висуває власні ідеали, критерії її виконання, що відображається і в концертному житті бахівських творів, і в численних теоретичних працях, присвячених проблемам бахознавства, і в педагогічній практиці.

Як результат творчої діяльності генія, клавірна музика Баха художньо унікальна, що ставить її в один ряд з творчими доробками таких велетнів світового піанізму як Моцарт і Бетховен, Шопен і Ліст, Брамс і Рахманінов. Але існує кілька обставин, сукупність яких надає клавірним творам Баха особливе місце в світовій фортепіанній літературі.

По-перше, надзвичайно мала кількість авторських вказівок, що взагалі було характерно для тієї епохи. Композитор писав або для власного виконання, або для музикантів з найближчого оточення, добре обізнаних з його творчою манерою, або, нарешті, для учнів. Загальноновизнаною формою виконавства була прилюдна імпровізація. За таких умов запис твору слугував або матеріалом для подальшої розробки іншим композитором, або основою для чиеїсь імпровізації. Оскільки виконавців в сучасному розумінні цього слова тоді не існувало, то не було особливої потреби й у авторських вказівках виконавцю. Відсутністю інституту виконавства, мізерною кількістю прижиттєвих нотних видань пояснюється і той факт, що музика Баха після його смерті практично перестала існувати, бо була вилучена з суспільного культурного обігу, остаточно було втрачено традиції її виконання.

Честь відродження бахівської музики належить композиторам-романтикам. Бах, визнаний сучасниками як неперевершений імпровізатор на клавішних інструментах, через три чверті століття після смерті здобув, нарешті, визнання і як композитор. Але його музика поверталася до людства під могутнім впливом естетичних ідеалів романтизму, багато в чому відмінних від ідеалів бахівської епохи, навіть протилежних.

Крім того, змінився інструментарій: фортепіано остаточно витиснуло бахівські клавесин і клавикорд з музичного повсякдення й утвердилося на концертній естраді. Отже, бахівські твори, написані для одних інструментів, зазвучали начебто перекладені для іншого, хоч і спорідненого, інструменту.

Музикантам, вже звиклим до численних авторських вказівок, оригінальний бахівський текст (уртекст) видавався надто аскетичним. Наприкінці 30-х років XIX століття робляться перші спроби наблизити його до виконавського сприйняття: з'являються перші редакції. В них використовувалася система виконавських позначень, яка склалася на той час і відповідала особливостям гри на фортепіано. Кількість редакцій зростала з дивовижною швидкістю, рекомендації редакторів були настільки різними і навіть протилежними, що на початку XX століття А.Швейцер цілком справедливо зауважив: «Чи не пора сформулювати загальні принципи виконання бахівських клавірних творів?» [15, с.283] Видатний бахознавець тим самим вказав на необхідність переходу від фіксації емпіричних, часто дуже суб'єктивних знахідок до певних теоретичних узагальнень, які допомогли б сформулювати вихідну позицію виконавця. Слова Швейцера не втратили своєї актуальності й сьогодні, коли кількість редакцій бахівських клавірних творів ще збільшилася, а самі вони стали звичайним явищем на концертній естраді.

Одним з перших питань, яке необхідно вирішити піаністу, що вивчає музику Баха, є питання про ставлення до редакцій його творів. Часто навіть випускники дитячих музичних шкіл не знають, що численні вказівки, якими вони керуються, граючи Баха, в переважній більшості випадків належать зовсім не Баху. В педагогічних та виконавських колах дуже поширена думка, що перехід до оригінального бахівського тексту (уртексту) можливий тільки з набуттям певного досвіду. Ось що пише відомий російський піаніст Я.Зак: «Раджу... всім молодим піаністам вивчати прелюдії та фуґи з «Добре темперованого клавіру» Баха за редакцією Муджелліні... Уртекстом... можуть керуватися зрілі музиканти, для яких ретельний аналіз і порівняння редакцій залишилися позаду.» [8, с.57] До деякої міри компромісний варіант пропонує І.Браудо, який вважає, що авторський текст можна виділити з будь-якої доброякісної редакції, якщо відкинути всі редакторські вказівки, що в процесі роботи можна коригувати ці вказівки, якщо виникне така потреба [4, с. 6-7].

Розглянемо наведені рекомендації. Для того, щоб порівнювати редакції між собою, треба заздалегідь мати якісь критерії, на основі яких має відбуватися таке порівняння. Зрозуміло, що такими

критеріями не можуть бути якісь смакові преференції, тобто йдеться про серйозне теоретичне обґрунтування такого порівняння.

По-друге, уртекст можна виділити далеко не з кожної редакції. Наприклад, це неможливо зробити, якщо користуватися редакціями Ф.Бузоні, Е.Петрі. І навіть редакція, коли можна звернутися прямо до уртексту? Користуючись редакцією, виконавець, хоче він того чи ні, засвоює редакторський взірць виконання Баха, - отже, його сприйняття та відтворення бахівської музики будуть не тільки обмеженими, але й викривленими. Якщо, наприклад, піаніст грає прелюдію та фуґу з «Добре темперованого клавіру», керуючись відверто романтичною редакцією Б.Муджелліні, то годі й сподіватися на подолання романтичних тенденцій у його виконанні творів Баха.

По-третє, під впливом чого у виконавця може виникнути потреба в коригуванні редакторських вказівок? Якщо навіть припустити, що така потреба виникла, то наскільки свідомими, а головне, системними будуть подібні корективи?

І, нарешті, останнє. Процес редагування, як правило, прихований від виконавця, який отримує тільки остаточну рекомендацію. Це позбавляє виконавця будь-якої ініціативи, самостійності мислення.

Отже, починати вивчення клавірної музики Баха необхідно з оригінального авторського тексту, сам вигляд якого різко відрізняється від більш-менш детальних авторських записів XIX-XX століть: в переважній більшості випадків Бах фіксував лише звуковисотну та ритмічну сторони звучання. Редакції, знищуючи цю різницю, заважають виконавцю відчувати своєрідність бахівського запису. Не треба думати, що великий композитор чогось чомусь не дописав у своєму тексті, тому необхідно якось так чи інакше доповнювати його. Уртекст ставить перед виконавцем стільки запитань, що в пошуках відповідей на них він навчиться набагато більше, ніж сліпо виконуючи редакторські вказівки. Редакції ж повинні залишитися чимось на зразок історичних довідок, фактами фіксації певних поглядів на виконання бахівської клавірної музики.

Таким чином, треба йти не від редакцій до уртексту, а навпаки, від уртексту до редакцій, звертаючись до останніх, якщо виникне бажання або потреба «порадитися» з редакторами, серед яких були видатні музиканти. Тільки таким шляхом можна сформулювати власну позицію щодо виконання бахівської музики.

**Темп.** Лічені клавірні твори Й.С.Баха мають темпові вказівки. Так, в усьому «Добре темперованому клавірі» лише дев'ять темпових позначень. Часто можна спостерігати, як сучасні піаністи, темпові відчуття яких здебільшого ґрунтуються на музиці XIX-XX століть, з тією ж міркою підходять і до темпових позначень Й.С.Баха, трактуючи як надзвичайно швидкі його Allegro та Presto або як дуже повільні його Adagio та Largo. Темпова шкала Баха налічує 45 позначень темпу та афекту. В ній практично відсутні так звані помірні темпи. Andantino та Allegretto зовсім немає. Allegro moderato вперше з'являється в 1735 році в Сонаті Соль мажор для віоли да гамба та клавесину, Moderato – в St Matthew Passion (2-а редакція) в 1736 році. В суто клавірній бахівській музиці ці темпи не зустрічаються. Тобто процес введення в



музичну практику помірних темпів, який поступово призвів до поляризації швидких і повільних темпів, в творчості Баха тільки розпочинався. Ця обставина парадоксальним чином свідчить на користь відомого твердження А.Швейцера: «Коло можливих темпів у Баха порівняно вузьке.

**в нього є тільки різні ступені помірного темпу Moderato» [15, с.281].**

Бах часто записував меншими тривалостями повільні твори, а більшими – швидкі. Відомий дослідник західноєвропейської нотації В.Апель назвав цю ситуацію «більш ніж дивною, щоб не сказати «загадковою» [16, с.189]. І далі зазначив, що старовинні майстри (тобто ті, що творили років за 200 до Баха) користувалися більш натуральним способом, записуючи меншими тривалостями швидко музику, а більшими – повільну.

Багато прикладів «бахівського» запису можна знайти у композиторів післябахівської епохи: Моцарта, Бетховена, Шопена, Шумана, Брамса та ін.

Це свідчить про те, що існує певний зв'язок між темпом та вибором масштабу тривалостей для нотації твору. Щоб зрозуміти, в чому тут справа, проведемо невеличкий експеримент. Візьмемо, скажімо, I частину Сонати №7 **Ре мажор** А.Бетховена. Залишаючи незмінним темп звучання, вдвічі зменшимо масштаб тривалостей і в усій частині об'єднаємо кожні два такти в один. Очевидно, темпове позначення Presto треба змінити і поставити Allegro. Знову вдвічі зменшимо масштаб тривалостей з одночасним об'єднанням кожних двох тактів в один. І знову темповий показник «уповільниться» (приблизно Moderato). Послідовне повторення цієї операції врешті-решт призведе до того, що нотний запис I-ої частини являтиме собою один гігантський такт, до якого вже не можна поставити ніякого темпового позначення: це буде графічна картина, в якій кожна деталь співвідноситься з цілим. В даному випадку найменша тривалість авторського запису (вісімка) перетвориться на  $1/2752$ , тобто інформуватиме про тривалість усього твору, виражену в специфічній формі (знехтуємо відсутністю відповідних нотних позначень).

Результат експерименту підкреслює, унаочнює той факт, що принципова процесуальність музичного твору фіксується за допомогою статичного графічного зображення. Відтворення музики на основі нотного тексту відбувається в суворій послідовності. Вибираючи масштаб тривалостей, композитор отримує можливість деяким чином керувати процесом зорового сприйняття. Як відомо, швидкість (темп) залежить від часу та простору. Для автора час музичного твору є постійною величиною, яка не залежить від фізичного часу звучання. Нотні позначення тривалостей ґрунтуються на просторових співвідношеннях, що яскраво ілюструє таблиця для початківців, в якій ціла нота дорівнює двом половинним або чотирьом чвертям і так далі. Іншими словами, ціла нота займає стільки простору нотного аркуша, скільки, наприклад, 64 шістдесят четвертих, що стає очевидним тільки при вертикальному співставленні цих тривалостей. В реальному запису, звичайно, не відводять цілій ноті стільки місця,

якщо в цьому немає потреби, але відрізок нотоносія лишається умовно тим самим, фізичний простір знаходиться в умовному наче в згорнутій формі. Тому в нашому експерименті зменшення масштабу тривалостей викликало уповільнення темпу, адже за один і той же час проходило менше умовного простору. Усвідомлення просторових величин стало можливим завдяки переходу до так званої «вертикальної» поліфонії або партитурного способу викладення. Цей перехід почався десь наприкінці XVI століття, до того часу партії в поліфонічних творах записувалися кожна на окремій сторінці.

Отже, масштаб тривалостей, якими записаний твір, може слугувати орієнтиром при визначенні темпу в бахівській музиці. В межах такого підходу можуть бути знайдені виконавські рішення, відмінні від традиційних: жваво (*Allegro*) зазвучить Маленька прелюдія №2 До мажор, не елегійно, сумно-протяжливо, але навпаки, активно, енергійно – знаменита фуга ре-дієз мінор з I тому ДТК. Велично, урочисто звучатиме Прелюдія з Партіти №1 Сі-бемоль мажор: масштаб запису, пральтриллер на найменшій тривалості вказують на повільний темп.

Повчально простежити, як Бах сполучає масштаб запису з темповими позначеннями. В Симфонії з Партіти № 2 до мінор він диференціює перші два епізоди, записані практично рівномасштабними тривалостями в однаковому розмірі **C**, за допомогою позначень *Grave Adagio* та *Andante*. А фугований розділ, що йде далі, відрізняє, збільшуючи масштаб нотної величини і змінюючи розмір (3/4). Відсутність темпової вказівки пояснюється тим, що вісімка *Andante* дорівнює чверті наступного розділу, подрібнення одиниці пульсації викликає враження *Allegro*. Ці два епізоди в темповому відношенні взаємно визначають один одного.

Інколи Бах ставить темпові позначення в дусі старовинної системи пропорцій, що була своєрідним регулятором темпу в музиці XV-XVI ст.ст. Суть системи полягала в тому, що, використовуючи одні й ті ж позначення нотних величин, можна було надавати їм різного значення, ставлячи спеціальні знаки, які показували, в якій пропорції зменшувалися або збільшувалися ці величини. Основним було поняття *integer valor notarum* («незмінна нотна величина» – лат.), тобто вихідне позначення тривалості, відносно якого відбувалися подальші пропорційні зміни. Система вичерпала себе, коли почала перетворюватися на абстрактну гру чисел, оперування такими складними пропорціями, як, наприклад, зменшувальна пропорція 9:23. Зрозуміло, що перехід до словесних позначень, які вказували напрямок темпової зміни, набагато більше відповідав сутності музикування, залишаючи виконавцю можливість вибору. Тому бахівське *Presto* в Прелюдях до мінор і мі мінор з I тому ДТК слід сприймати не як вищу міру швидкості, а як деяке зрушення відносно попереднього темпу, що відображає схвильованість, стислість музичного висловлювання.

Помилково вважати темп тим фактором, який, додаючись до мертвого нотного тексту, «оживляє» його. Темп не привноситься ззовні, його не можна нав'язати виконавцю, тому дуже поширене запитання

відносно того, в якому темпі грати твір, взагалі позбавлене будь-якого смислу, бо вже сама постановка запитання передбачає якийсь «правильний», «вірний» темп, що існує незалежно від виконавця. Художньо переконливе виконання – це не арифметична сума «правильного» темпу, «правильної» артикуляції, «правильної» динаміки тощо, адже всі сторони звучання знаходяться в органічній єдності.

Визначеність підходу до прямих або опосередкованих авторських темпових вказівок, безперечно, допоможе виконавцю знайти шлях до власного розуміння бахівської музики.

**Динаміка.** Й.С.Бах позначив динаміку в лічених клавірних творах: Прелюдії соль-дієз мінор з II тому ДТК, Італійському концерті, Французькій увертюрі та Гольдберг-варіаціях. В перших трьох він використав звичні для нас італійські позначення **forte** і **piano**, а в варіаціях – вказівки «на одному мануалі», «на двох мануалах», «на одному або на двох мануалах». Ці способи рівнозначні: перший інформує про рівень гучності, другий – про дії клавесиніста, завдяки яким досягалася потрібна гучність. Кожен мануал (клаватура) мав свою звучність і набір регістрів, крім того існувало копулювання (поєднання) двох мануалів, що давало максимально збагачену звучність при грі на одному мануалі. Можливість якось впливати на звук в процесі гри була дуже обмежена, оскільки рівень звучності задавався механічно, шляхом переходу з одного мануала на інший, і практично не залежав від виконавця. Конструктивні особливості клавесина (як і органа) якнайкраще відповідали ідеалам музичної естетики бароко, в якій розвиток був пов'язаний не з набуттям нової якості, а з розкриттям ідеї в її статичному стані, з довгим перебуванням в якомусь одному афекті. Як вірно зазначає А.Швейцер, «Бах, на відміну від Бетховена та Вагнера, не передає емоційний зміст у вигляді драматичної дії. Розуміння цієї різниці має вирішальне значення для виконання бахівських творів» [15, с.389].

Бахівські динамічні позначення мають підкреслено архітектонічний характер. Великі епізоди твору об'єднуються однією звучністю, зміна її пов'язана з появою наступного розділу форми. Часто на одному рівні гучності виконуються цілі п'єси. Так, у Французькій увертюрі або Партиті сі мінор, як її ще називають, всі танці граються **forte**, за виключенням Гавота II, Пасп'є II, Бурре II, де вказано **piano**. Подібний принцип використання динаміки буде доцільним і в інших Партитах, Англійських та Французьких сюїтах. Якщо побудова твору не містить якихось логічних підстав для зміни звучності, то краще віддати перевагу **forte**, ніж довільно пожвавлювати музику, урізноманітнюючи звучання динамічно. Взагалі в епоху бароко **forte** явно переважає: гра обома руками на мануалі **piano** застосовувалася або для створення ефекту відлуння (Прелюдія *gis-moll* II том ДТК, тт.67-68 з I-ої частини Італійського концерту, Відлуння з Французької увертюри), або в інтермедійних, прохідних епізодах (III частина Італійського концерту – тт.76-92, 127-140, 155-166, I частина Французької увертюри – тт.47-59, 77-89, 104-123). **Piano** використовувалося також для супроводу (I частина Італійського концерту – тт. 30-52, вся його II частина), для

диференціації голосів (III частина Італійського концерту – тт. 25-53, 166-175).

Зміна звучності завжди чітко окреслена: каданс грається на динамічному рівні того розділу форми, який він завершує, саме тому бахівську динаміку часто називають терасоподібною.

Виконання бахівських клавірних творів на фортепіано пов'язане з урахуванням цілого ряду особливостей стильового, звукового, технічного характеру. Наскільки орган і клавесин були барочними інструментами, настільки фортепіано виявилось найпридатнішим для реалізації найсміливіших задумів композиторів-романтиків. Відродження музики Баха, становлення традицій її виконання відбувалося під неабияким впливом романтичних ідеалів. Саме в період романтизму були створені майже всі із скільки-небудь відомих редакцій клавірних творів Баха, в яких так чи інакше відобразилися найсуттєвіші риси романтичного виконавського стилю. На відміну від поліфонії, яка є сферою втілення об'єктивного, загальнозначущого, раціонального, романтики висувають на перший план суб'єктивне, особисте, навіть автобіографічне. Психологізація змісту породила хвилеподібну динаміку, змінами тембрового забарвлення виконавець намагався передати найтонкіші нюанси душевного життя.

Нав'язування музиці Баха невластивих їй стильових ознак призвело до згладжування переходів від однієї звучності до іншої, до перетворення ясно розчленованого музичного висловлювання на єдину, безперервну, монологічну лінію розвитку. Романтичні тенденції відчуваються і в існуванні досить поширеної думки, нібито бахівську фугу необхідно починати **pianissimo** і, поступово нарощуючи звучність, доводити її до **fortissimo** в кінці. Нарощування звучності начебто напрошується завдяки переходу від одноголосся на початку до багатоголосного викладення наприкінці, згущення або розрідження фактури створюють враження динамічної зміни. Але не треба в зв'язку з цим додатково збільшувати рівень гучності. Підвищення контрастності веде до зайвої афектації, яка руйнує цільність бахівських образів. А.Швейцер зауважує, що в такому виконанні тема фуги «нагадує кошеня, яке, пройшовши всі стадії розвитку, стає нарешті левом» [15, с.267].

Романтична ситуація спостерігається і в традиційному підкреслюванні теми фуги за рахунок інших голосів. В підсумку замість фуги виходить кілька проведень теми з якимсь невиразним супроводом. Ні в якому разі не принижуючи значення теми, її образних, метричних, ладотональних, формоутворюючих функцій, треба сказати, що найінформативнішим є її перше проведення. Особливий же інтерес становить подальше «обговорення» теми, мелодійне багатство оточуючих її голосів, їх контрапунктичне з'єднання. Тому тему бажано не стільки виділяти, скільки рееструвати її як «першу серед рівних». Дуже важливим з цієї точки зору є спостереження І.Шейбе, одного з тих відверто недобррозичливих сучасників Баха, чиї свідчення надають об'ємності, стереоскопічності нашим теперішнім уявленням про великого композитора. Шейбе

докоряв Баху-виконавцю, що в нього «...всі голоси звучать сукупно з однаковою силою, тому не чутний основний голос» [15, с.131].

Різниця між бахівськими **forte** і **piano** полягає не стільки в рівні гучності, скільки в тембральному забарвленні. Орієнтиром для піаніста можуть слугувати звучання по-різному реєстрованих мануалів клавесина, органна реєстровка, співставлення оркестрових **tutti** та **solo**. Виконавська практика свідчить, що навіть у видатних інтерпретаторів Баха переважає той чи інший тип звучання. Так, органна насиченість відчувається у Ф.Бузоні, чудово передає дзвінку атакваність клавесинного звуку Г.Гульд, оркестрово-хоровий колорит притаманний звучанню ріхтерівського рояля. Незважаючи на те, що в бахівських рукописах можна знайти позначення **mezo forte**, **m.f.**, **poco forte**, **poco piano** тощо, слід зауважити, що в суто клавірній музиці зустрічаються тільки **forte** і **piano**: конструктивні особливості інструментарія обмежували можливості виконавця.

Динамічна шкала фортепіано дозволяє наче поєднати силу та блиск клавесинної звучності з тонким нюансуванням, яке було можливе на клавикорді.

Завдання піаніста полягає в тому, щоб, не відмовляючись від жодної з можливостей фортепіано, досягти стилістично відповідного звучання, належним чином організувавши його.

**Орнаментика.** Питання, пов'язані з розшифровкою та виконанням бахівських орнаментальних позначень, становлять неабияку проблему для сучасного піаніста. Порівняно з іншими композиторами, скажімо, з французькими клавесиністами, Бах дуже помірно використовує мелізми: їх зовсім мало, наприклад, в ДТК, в Італійському концерті, Інвенціях та Симфоніях, більше в сюїтах. Він часто нотує те, що могло би бути позначене відповідними знаками. Ця особливість бахівського письма була досить незвичною для сучасників і викликала критичні зауваження: «Він ретельно виписує всі «манери» та дрібні оздоблення і цим не тільки віднімає у своїх творів гармонічну красоту, але сам спів робить нерозбірливим», – писав І.Шейбе в 1737 році [15, с.131]. Щось подібне піаніст, звиклий до авторського тексту, може відчути, познайомившись, наприклад, з Інвенціями та Симфоніями в редакції Ф.Бузоні, де всі мелізми виписані нотами просто в тексті, що переобтяжує його, утруднює шлях до розуміння імпровізаційної основи орнаментальних знаків.

Мелізматичні позначення з їх нечіткими ритмічними контурами в основному походять від стародавньої невменної нотації, яка дуже приблизно відображала звучання. Із закріпленням мелізмopodobних зворотів в музичній практиці відповідні позначення виявляли тенденцію стати своєрідними умовними скороченнями певних мелодичних фігур. Ритмічно точний запис мелізмів в нотному тексті призводив до того, що вони втрачали своє допоміжне значення, перетворюючись на рівноправний структурний елемент викладення. Так, наприклад, групеттоподібний початок Фуг **До-дієз мажор** і Соль мажор з I тому ДТК вже не можна вважати оздобленням. Різниця в тому, що авторське орнаментальне позначення передбачає досить

вільне його тлумачення аж до вилучення його з тексту, а ритмічно точний запис вимагає беззаперечного виконання.

Бах залишив таблицю розшифровок, яку власноруч вписав у «Клавірну книжечку Вільгельма Фрідемана Баха» (1720). Ця таблиця повністю запозичена з «Клавесинних п'єс» французького композитора Ж.Е.д'Англебера (1689). Вона не є ані оригінальною, ані вичерпною, тому що відсутні деякі орнаменти, що зустрічаються в творах Баха: шлейфер, арпеджіато, аччакатура. Таблиця свідчить, що Бах вважав нормою сустракцію (від лат. *substraho* – віднімання), тобто виконання мелізмів за рахунок тривалості основної ноти. Це, однак, не виключає використання в окремих випадках антиципації (від лат. *anticipatio* – випередження), тобто виконання за рахунок тривалості попередньої ноти.

Виконання бахівських клавірних творів, безперечно, потребує знання певних правил, особливостей запису музики, необхідно, однак, підкреслити, що численні правила, розмаїття редакторських думок не тільки не обмежують виконавця, а навпаки, надають йому досить широкий вибір можливостей. Вищим проявом вільної орієнтації в питаннях орнаментики має стати той момент, коли виконавець, керуючись почуттям стилю, виходячи з глибокого розуміння музичного змісту, відчує потребу внести в авторський текст власні мелізми, наближаючись до виконавських традицій бахівської епохи.

**Аплікатура.** З ім'ям Й.С.Баха пов'язані не тільки найвищі досягнення в музичному мистецтві, але й аплікатурні новації у клавірному виконавстві. Він одним з перших почав широко використовувати у грі великий палець. Це стало можливим завдяки конструктивним змінам в інструментарії. Якщо в сучасних фортепіано відстань від краю клавіатури до чорних клавіш становить 5 см, то в інструментах XVI і частково XVII століть вона дорівнювала 3-3,5 см, що змушувало виконавців або тримати середні пальці скоцюрбленими, або обмежувати використання крайніх пальців: всі пальці просто не могли розміститися на клавіатурі, особливо в тональностях з мінімальною кількістю знаків. В інструментах бахівської пори відстань до чорних клавіш збільшилася, що і розширило не тільки виконавські, але й композиторські можливості.

Аплікатура в бахівських клавірних творах, як і взагалі у фортепіанній музиці, визначається перш за все музичним змістом. Питання технічної зручності мають другорядне значення [12, 167]. Від вибору аплікатури багато в чому залежить реальне звучання твору. Деякі редактори (наприклад, А.Кройц), намагаючись, мабуть, звести своє втручання в бахівський текст до мінімуму, обмежуються тільки аплікатурними вказівками, наче не помічаючи того, що останні певним чином впливають на артикуляцію, акцентуацію, розуміння мотивної будови тощо.

Велику роль у виборі аплікатури відіграє артикуляція. Вже сама необхідність зв'язати або роз'єднати якісь звуки скеровує пошук аплікатурних варіантів (Італійський концерт, I ч., т.15-17):



Звичайно тут грають зручним варіантом аплікатури 5-4-2-1, хоча в цьому випадку дуже важко задовільно передати своєрідну бахівську артикуляцію. Е.Петрі, щоб якось виправдати таку аплікатуру, навіть «поправляє» Баха, подовжуючи лігу ще на одну ноту, з чим ніяк не можна погодитися. Адже тут тематична низхідна секста (*g-b*) з синкопованим першим звуком, шістнадцяті всередині ліги – її ритмічне заповнення, нота, позначена *staccato*, відокремлена зліва, тому що вона є другим звуком інтервалу, який інтонується *non legato*. Тому доцільно використовувати такий варіант аплікатури - 5-4-2-2, який хоч і дещо складніший, але майже автоматично відокремлює шістнадцяту *staccato* не тільки від попередніх, але й від наступних, зміщуючи позицію руки вліво, отже, збільшуючи відстань між відповідними клавішами.

Наявність артикуляційних позначень полегшує пошук відповідної аплікатури. Однак Бах, на жаль, дуже рідко позначав артикуляцію в своїх клавірних творах, тому вибір аплікатури значною мірою залежить від вихідної теоретичної позиції піаніста щодо виконання Баха. Так, визнавши, що основним штрихом в клавірних творах Баха є *non legato*, можна позбавитись значних аплікатурних труднощів, пов'язаних зі штучною легатизацією бахівських творів. Не треба зв'язувати те, що важко або зовсім не можна зв'язати, те, що не зв'язано у Баха. Безпідставними є поради використовувати в таких випадках педаль [4, с.66], адже у Баха такого засобу не було. Звучить тільки те, що утримується руками на клавіатурі.

Традиційні аплікатурні варіанти не завжди дозволяють досягти задовільного звукового результату. І тут піаністу може допомогти знайомство зі старовинними аплікатурними прийомами. Так, один з них полягав у перекладанні довгих пальців через короткі. Використання цього способу пересування по клавіатурі дозволяє успішно долати деякі виконавські труднощі (Симфонія №2 *c-moll*, т.14):



Традиційне підкладання першого пальця (верхній варіант) вимагає його завчасної позиційної підготовки, що змусить скоротити тривалість звуку в нижньому голосі майже наполовину. Якщо ж дотримуватися авторського запису, то підкладання першого пальця неодмінно порушить звукову і ритмічну рівність шістнадцятих.

Використовувалося і підкладання коротких пальців під довгі.

Цікаве поєднання динамічних, темпових, аплікатурних особливостей. можна спостерігати в III частині Італійського концерту (*Presto*, т.74-75):



Очевидно, що набагато зручніше зіграти октавний хід звичайною аплікатурою 5-1. Але зміна мануалу (перехід з однієї клавіатури на іншу), позначена Бахом, вимагає відповідних дій у грі на фортепіано, які в звуковому та ритмічному відношенні допоможуть виконавцю більш рельєфно відчувати і передати структуру лінії, грань форми. Крім того, стрибок 5-им пальцем (аплікатура Е.Петрі) накладає певні обмеження на темпову сторону виконання.

Вибір аплікатури в клавірних творах Й.С.Баха залежить від вихідної теоретичної позиції виконавця, вміння аналізувати авторський текст, артикуляції, знання характерних аплікатурних прийомів, індивідуальних особливостей апарату, технічної зручності.

**Артикуляція та акцентуація.** Артикуляція та акцентуація належать до найважливіших сторін звучання при виконанні клавірних творів Й.С.Баха. Саме вони багато в чому визначають зміст музичного висловлювання. Невелика кількість авторських артикуляційних позначень, повна відсутність акцентуаційних вказівок вимагають від виконавця певної вихідної позиції, яка б дозволила йому, по-перше, тлумачити авторські позначення, по-друге, самостійно оформити бахівський текст, по-третє, оцінити численні варіанти, представлені в різних редакціях.

Музиканти давно відчували необхідність системного викладення теоретичних положень, які б допомогли виконавцю в його пошуках. Одну з перших спроб такого роду здійснив А.Швейцер в своїй книзі про Баха, яка вийшла на початку ХХ ст.

На думку Швейцера, артикуляція визначається мелодійною структурою [15, с.275]. Legato використовується для об'єднання нот в групи, які виявляються в темі. Staccato виконуються теми, які рухаються широкими інтервалами.

Переходячи до акцентуації, Швейцер підкреслює, що, граючи Баха, «треба акцентувати не сильні долі такту, але ті, на які припадає наголос за змістом фразування», хоча це не виключає збігу тематичного акценту з метричним [15, с.276]. По-перше, акцентуються ноти в кінці лінії, що йде в певному напрямку. По-друге, акцентуються ноти, на яких мелодійний рух раптово переривається, в більшості випадків це пов'язано з незвичайним інтервалом або синкопою.

Формулюючи правила, Швейцер не прагнув дати якісь остаточні рекомендації. «Ми будемо вважати мету повністю досягнутою, якщо тільки наші спостереження і висновки приведуть до розмірковувань і творчих пошуків» [15, с.283].

Питання вимови мелодії розглядаються в фундаментальній праці І.Браудо «Артикуляція». За допомогою артикуляції [3, с.21-44] Браудо пропонує розрізняти, по-перше, тривалості (прийом «вісімки», як його називає автор): менші граються legato, більші – non legato, по-друге, інтервали (прийом «фанфари»): менші граються legato, більші – non legato. Логічне обґрунтування цих основних або «прямих» прийомів



полягає в тому, що менші тривалості (інтервали), які щільніше розташовані в часі (просторі), акустично сприймаються більш зв'язно.

В обернених прийомах артикуляція змінюється на протилежну: менші тривалості (інтервали) граються *non legato*, більші – *legato*. Дія обернених прийомів пояснюється за допомогою аналогії, яка у вільному переказі виглядає так: один і той же малюнок може бути виконаний або чорним олівцем на білому папері, або білою крейдою на чорній дошці. Відповідно до предмета розмови це означає, що функції артикуляційних засобів мають не абсолютний, а відносний характер. Як і у випадку з прямими прийомами Браудо для ілюстрації дії обернених прийомів звертається не до авторських вказівок, а до редакторських варіантів артикуляції однієї й тієї ж теми.

Браудо детально розглядає різні варіанти артикулювання мотиву в залежності від його положення відносно сильної долі, відштовхуючись від трьох найпростіших форм мотиву: двочленний мотив-ямб; двочленний мотив-хорей; тричленний мотив. Пряме вимовляння ямба визначається відокремленням затактової ноти (Фуга *E-dur* II т. ДТК). Пряме вимовляння хорей характеризується зв'язуванням опорної ноти з хорейним закінченням. Браудо зазначає, що у Баха подібне артикулювання зустрічається тільки у вигляді послідовності лігованих хорей (Фуга *h-moll* I т. ДТК). І, нарешті, тричленний мотив, в якому ямб і хорей об'єднуються навколо загального опорного моменту (тема Фуги з Партіти №6 *e-moll*). Що стосується обернених прийомів, то слід визнати, що переконливих прикладів для будь-яких узагальнень щодо цього не знайшлося.

Браудо намагається представити артикуляцію в її, так би мовити, «чистому» вигляді. Попереджаючи можливі зауваження, він підкреслює, що не розглядає питання про виконання клавірних творів Баха на фортепіано, маючи на увазі саме акцентуацію. Свою позицію дослідник пояснює тим, що бахівський інструментарій не дозволяв динамічно виділити якийсь звук, і на цій підставі робить висновок, що для вирішення проблем артикуляції динаміка (в даному випадку акцентуація) взагалі не потрібна [3, с.14]. Однак сьогодні клавірні твори Баха виконуються переважно на фортепіано, отже, перед піаністом обов'язково постане питання про взаємодію артикуляції та акцентуації. Треба відзначити, що і Браудо неявно звертається до акцентуації, коли говорить про організацію мотиву відносно сильної долі.

Артикуляція та акцентуація в музиці, як і в усній мові, полегшують сприйняття інформації. З'ясування того, яким чином вони здійснюють свою функцію, неможливе без урахування деяких загальних закономірностей музичного сприйняття. Для цього необхідно звернутися до результатів експерименту, який поставлений самим життям. Історія розвитку західноєвропейської нотації наочно свідчить, які параметри музичного звучання в першу чергу відзначає людина, оскільки сама ситуація відображення звучання в графічній формі передбачає ієрархічну послідовність цих параметрів.

Зародження нотації було пов'язане з невмами – особливими знаками, які нагадували співаку про напрямок мелодійного руху у

знайомих йому наспівах. Подальшим уточненням нотації, починаючи з IX ст., стало додавання до невм початкових літер слів, які уточнювали висоту звуків або інтервали між ними. Остаточно невизначеність невменних знаків була подолана лише з введенням нотних ліній (X-XI ст.). Тільки після цього музиканти зайнялися проблемами фіксації музичного часу. «Визначення місця є перше визначення розуму, яким тримається будь-яке подальше визначення.» [13, с.192] Таким чином, першочерговими для сприйняття є звуковисотні співвідношення музичного звучання: напрямок мелодійного руху та інтервальний склад мелодії.

Серед інтервалів, що складають мелодію, можна виділити більш і менш важливі. В сучасному музикознавстві налічують три позиції інтервалу в залежності від його значення в мелодії: активну, пасивну та нульову [14, с.197]. В активній позиції інтервал стає суттєвою ознакою всієї мелодійної побудови, в пасивній – є частиною множини, яка знеособлюється і діє, не виділяючись із загального руху, в нульовій – втрачає будь-яку мелодійну реальність, не відчувається на слух. В подальшому замість трьох позицій інтервалу доцільніше користуватися опозицією «інтонований-неінтонований», визначаючи тим самим крайні точки шкали активності або інтонованості інтервалу. Смысл такої заміни полягає в тому, що термін «позиція» асоціюється з чимось статичним, нерухомим, отже, більше підходить для аналізу нотного тексту. Процесуальність, органічно притаманну виконанню, краще відобразити терміном «інтонування».

Логічно припустити, що виявлення інтонованих інтервалів засобами артикуляції та акцентуації робить лінію більш інформативною, більш характерною, полегшує сприйняття її як цілісного об'єкта.

Початок інтонованого інтервалу маркірується динамічним акцентом. Саме слово «акцент» походить від латинського «*ac cantus*», що означає «до співу»: виникнення звучання після попередньої тиші сприймалося як певна подія, як точка відліку. Акцент привертає увагу слухача, змушує його слідкувати за подальшим розвитком лінії.

Ще на початку минулого тисячоліття Гвідо д'Ареццо помітив, що «...тривалість останнього звуку, якою б незначною не була у складі, в окремій частині повніша і у відділі дуже тривала...» [11, с.195] Інакше кажучи, чим більшою була якась частина мелодії, тим тривалішим повинен бути її останній звук. Ця особливість нашого сприйняття дуже часто використовується композиторами у заключному акорді твору. За аналогією з динамічним акцентом звук, що відрізняється від інших більшою тривалістю, можна умовно назвати артикуляційним акцентом. Саме такий акцент сигналізує про завершення інтонованого інтервалу.

Ясно, що артикуляційною основою лінії, складеної з таких інтервалів, буде *non legato*. Особливо це помітно в послідовності номінально рівних тривалостей: диференціюючи реальні тривалості, виконавець змушений вкорочувати перші звуки інтонованих інтервалів, щоб мати змогу створити ефект подовження інших.

Серед піаністів дуже поширена думка, що legato є необхідною умовою співучої гри. Часто слова Баха з коротенької передмови до Інвенцій і Симфоній («...головне ж – добитися співучої манери гри...») трактують як пряму вказівку на legato. Цікаве спостереження в зв'язку з цим наводить в своїй книзі Браудо, порівнюючи відношення скрипаля і піаніста до тексту з непозначеною артикуляцією [3, с.125]. Скрипаль буде грати détaché, поки не побачить позначену лігу. Піаніст буде грати legato (?), поки не зустрине позначення non legato (?). Слід визнати, що поведінка скрипаля набагато послідовніша, тим більше, що згідно з практикою XVIII століття non legato ніяк не позначалося, сама відсутність артикуляційних позначень вказувала на non legato, яке вважалося звичайним (!) способом гри на відміну від staccato або legato. Показовою в цьому відношенні є бетховенська оцінка гри Моцарта: «Тонка, але роздрібнена гра, ніякого legato» [2, с.74] Отже, Бах, говорячи про співучу манеру, навряд чи мав на увазі legato.

Співучість – це якість музичного мислення, яка виявляється в усій сукупності виражальних засобів, необхідних для втілення задуму, і відповідно впливає на інтонаційний апарат слухача.

Безперечно, людський голос є основою будь-якого музикування, але цей органічний зв'язок може проявлятися в різних формах в залежності від того чи іншого типу вокальності. В цьому можна переконатися, порівнюючи дві гілки європейської музики – італійську та німецьку.

В першій з них здавна існує культ голосу. Мистецтво бельканто базується перш за все на чуттєвій красі голосу як акустичного явища. Найповніше вокальні якості розкриваються на витриманих звуках, додержування кожного звуку мелодії, підкреслення його тривалості дає акустичну зв'язність, тобто, legato. Розвитку мистецтва бельканто надзвичайно сприяла італійська мова з її великою кількістю відкритих складів, які так зручно розспівувати. Показово, що видатні італійські композитори – це переважно автори опер і скрипалі (А.Кореллі, А.Вівальді, Д.Тартіні, Н.Паганіні), адже скрипка – найближчий аналог людського голосу («інструмент як голос»).

В німецькій музиці голос ніколи не займав такого домінуючого положення. Його статус можна визначити формулою «голос як інструмент». Як свідчить І.Шейбе, характеризуючи творчу манеру Баха: «...він вимагав від співаків і музикантів, щоб вони проробляли своїм голосом і на своїх інструментах те, що він виконує на клавирі.» [15, с.131] Роль, подібну до тієї, яка в італійській музиці відводилася голосу, в німецькій відігравали клавирні інструменти. Специфіку національного підходу до співвідношення «голос-інструмент» чітко відобразив відомий німецький піаніст, педагог і редактор К.-А. Мартінсен: «Німець, мабуть, ніколи не виграє в змаганні на красоту бельканто, вже сама мова, внутрішньо зв'язана з душею народу, перешкоджає цьому. Певно, і переважно одноголосні інструменти не є галуззю, в якій німецькі музиканти можуть добитися успіхів. Наше власне завдання – багатоголосся, багатоголосний спів на фортепіано...» [10, с.191] Навіть у такому специфічно вокальному жанрі як опери Р.Вагнера голос трактується як оркестровий інструмент, наділений

можливістю вимовляти слова. Великий німецький композитор так висловив загальну для німецької музики тенденцію: «Якщо в кожного мистецтва є жанр, в якому воно виявляється найбільш характерно і специфічно, то для музики це в будь-якому випадку жанр інструментальної музики!» [5, с.187-188] Теоретичне обґрунтування такої позиції дає теорія функціональних систем: «...компоненти, входячи в систему, втрачають свої надмірні ступені свободи, залишаються тільки ті з них, котрі сприяють отриманню саме даного корисного результату» [1, с.141] Вокальна музика майже необхідно зв'язана зі словом. Отже, слово і музика як компоненти функціональної системи обмежують одне одного, бо тільки таким чином вони можуть скласти систему. Звільнившись від давнього зв'язку зі словом, музика отримує той ступінь свободи, який дозволяє найбільш повно розкрити можливості цього виду мистецтва, виявити його специфіку.

Клавирні інструменти були опорою для німецького музичного мислення. Про це красномовно свідчить той факт, що переважна більшість німецьких композиторів зі світовим ім'ям були великими піаністами (клавіристами): Бах і Моцарт, Бетховен і Шуман, Мендельсон і Брамс.

Фортепіано з його можливістю тонкого динамічного нюансування дозволило наблизитися до звучання людського голосу. Оскільки взірцем співу традиційно був італійський спів з його акустичною зв'язністю, то legato стало вважатися неодмінною умовою співу на фортепіано, хоча специфіка фортепіанного legato полягає в тому, що воно «...виражає не стільки акустичну злитість, скільки ієрархію в сполученні звуків...», як зазначила відома піаністка і педагог Н.Голубовська [6, с.46], тобто особливості інтонування на фортепіано пов'язані перш за все з динамічними співвідношеннями звуків, що складають лінію. Відносно голосу або скрипки фортепіано завжди буде звучати non legato вже хоча б тому, що фортепіанний звук після виникнення невблаганно згасає. З іншого боку, необхідність відтворити ефект бельканто на фортепіано змусить піаніста використовувати максимально зв'язну гру, передаючи важливу ознаку стилю.

Однак музика не обмежується італійським співом. Сліпе перенесення прийомів гри, що імітують бельканто, на виконання музики, яка базується на інших принципах, породжує стилістичну невідповідність. Е.Курт вказував, що «...з усіх викривлень, яких воно [мистецтво Баха] зазнає, найбільш шкідливим є нав'язування йому особливостей більш доступної нам класичної та пісенноподібної мелодики.» [9, с.125] Крім того, слід враховувати, що легатне виконання на фортепіано великих відтинків мелодії, тобто їх артикуляційна єдність, стало можливим тільки завдяки надзвичайному діапазону динамічних градацій, використання яких дозволяє піаністу інтонувати мелодію. Саме з розвитком фортепіано з'являються величезні ліги, що об'єднують до 10 і більше тактів. Динамічна обмеженість бахівських інструментів вимагала неабиякої артикуляційної різноманітності. Найбільш сприятливим для

артикуляційного інтонування було *non legato*, адже його середня позиція на артикуляційній шкалі об'єднує усі можливі градації.

Варіюючи артикуляційне та динамічне співвідношення звуків, що складають інтонований інтервал, виконавець отримує безліч можливостей для його виявлення в залежності від його значення в лінії. Оскільки динамічний акцент необхідно пов'язаний з початком інтонованого інтервалу, він не може використовуватися для маркірування так званої «сильної» долі, як це звичайно робиться. В поліфонії горизонталь переважає над вертикаллю, тому бахівська метрика має не стільки динаміко-акцентну, скільки ладово-артикуляційну природу, метричні відчуття створюються за рахунок ритмічного (артикуляційного) подовження стійких шаблів ладу, часто «сильна» доля (тобто доля після тактової риси) у Баха динамічно найслабкіша. Її вірніше називати «довгою» долею, бо вона, як правило, являє собою артикуляційний акцент. Як справедливо зазначає Е.Курт: «...ритміка бахівської лінії прихована не в її тактових відношеннях, але в самій її пластиці» [9, с.146].

Переходячи від загальних міркувань до безпосереднього розгляду бахівських артикуляційних позначень, доцільно розділити бахівські ліги на короткі ( охоплюють дві ноти) і довгі ( охоплюють більше двох нот).

Оскільки артикуляційною основою бахівської лінії є *non legato*, то всі короткі ліги слід вважати роз'єднувальними, за винятком тих, що з'єднують форшлаг з основноюнотою. В роз'єднувальній лізі акцентується другий звук як початок інтонованого інтервалу, перший її звук – артикуляційний акцент – є закінченням попереднього інтонованого інтервалу, тобто ліга роз'єднує два інтонованих інтервали. В об'єднувальній лізі динамічний і артикуляційний акценти співпадають, отже, акцентується її перший звук. (До речі, у вокальній музиці можливі тільки об'єднувальні ліги, бо на першому звуці розташований склад слова, – це одне з тих обмежень, яке накладає на музику її зв'язок зі словом) Яскравою ілюстрацією цих положень може слугувати тема Фуґи *h-moll* з I тому ДТК, в якій поєднуються авторські артикуляція і початкове позначення темпу:



Стало вже хрестоматійним трактувати бахівські ліги в темі як хорейчні, тобто, з акцентом на першій з двох зв'язаних нот. Про це пишуть Ф.Бузоні, Я.Мільштейн, І.Браудо. А.Швейцер підкреслює, що «друга з двох зв'язаних нот повинна звучати як легкий видих після глибокого вдиху» [15, с.270]. Подібне тлумачення теми вважається само собою зрозумілим. Найчастіше зміст теми асоціюється зі стогонами, зітханнями, скаргами.

Однак з такою інтерпретацією важко погодитись. Позначення *Largo* (широко) – це вказівка не стільки на темп, скільки на характер музики. І перші три звуки начебто настроюють слухача на потрібний афект, але потім відбувається щось незрозуміле: тема починає «кульгати», просуваючись вперед найменшими можливими

інтервалами замість широкої ходи. Середня частина теми настільки контрастує з її початком і закінченням, настільки не відповідає авторському Largo, що тема не сприймається як цілісне явище.

Ідеальний порядок, непохитна логіка музичного розвитку в творах Баха нагадують красу математичних побудов. Якщо з цієї позиції перевірити традиційне тлумачення теми, то одразу виявляється його слабке місце – самотнє *his* на початку третього такту, яке не можна віднести ані до минулого, бо там закінчується ліга на низхідній секунді, ані до майбутнього, бо там починається хід по тонах тризвуку, подібний до початкового.

І останнє. Будь-яка зміна штриха перериває лінію. Тема починається *non legato*, отже, ліги – роз'єднувальні. Стає ясно, що тема складається з чотиризвукових мотивів, перший з них – широкий заспів, після якого йдуть пари різноспрямованих широких (ось чому Largo!) інтервалів. З'ясовується роль *his*: досягнувши вершини, тема намагається утриматися на ній, тому четвертий мотив завершується низхідною малою секундою, яка звучить дуже напружено. Показова відсутність ліги між *his* та наступним *cis*: саме тут розташована цезура між активно-поступальним рухом угору та завершальним ходом униз.

Отже, ніяких стогонів, скарг, зітхань в темі немає, навпаки, вона сповнена гордої, мужньої, трагедійної краси.

Акценти на початку інтонованих інтервалів являють собою невеличкі характерні опори на їх перші звуки, треба розрізнити ці акценти і підкреслене акцентування синкоп. Ось приклад з I частини Італійського концерту, т. 34-39:



І тут ліги роз'єднувальні, особливість лінії полягає, по-перше, в ритмічному подрібненні звуків, що складають інтоновані інтервали, по-друге, в тому, що друга половина прикладу є орнаментованим варіантом першої – між двох репетиційних нот вставлений виписаний форшлаг – і таким чином ліга на три ноти складається з двох: одна об'єднує форшлаг з основною нотою, друга – роз'єднує дві інтонованих прими. Схема інтонування виглядає так:



Бахівська синкопа пов'язана з порушенням усталеного порядку, переважно з появою наступного інтонованого інтервалу «раніше» свого часу, що і підкреслюється збільшеним акцентом на першому звуці другої низхідної секунди *b-a*. Але в наведеному прикладі є і дуже рідкісна синкопа-запізнення, з якої починається друга його половина.

Вирішальну роль у визначенні артикуляції та акцентуації відіграє аналіз мелодичної лінії. Тільки ретельно розібравшись, що повинно інтонуватися, можна розмірковувати над засобами виразності. Так, існує багато редакторських варіантів теми Фуги *c-moll* з I тому ДТК:



В першій половині теми очевидні два п'ятизвучних ізоритмічних мотиви, кожен складається з двох субмотивів, перші з яких – характерна мордентоподібна фігура – однакові за ритмом і звуковисотністю, другі – різноспрямовані інтервали – однакові тільки за ритмом. Здається, що і третій мотив подібний до попередніх, але такому припущенню начебто перешкоджає тривалість його останнього звуку. Щоб збагнути, що зробив Бах, відновимо «нормальний» розвиток подій:



Тепер ясно, що тема складається з чотирьох п'ятизвучних мотивів, три з яких ізоритмічні, а в останньому порушується усталений порядок субмотивів, відбувається їх інверсія. Бах підкреслює це порушення синкопуванням і ритмічним стисненням інтонованого інтервалу *g-as*. Відчуття завершеності виникає ще й тому, що 2-й субмотив початкового мотиву і 1-й субмотив останнього наче аркою охоплюють тему:



Конфлікт між остинатністю першого субмотиву і мінливістю другого завершується «перемогою» останнього: імперативність динамічного акценту залишає від першого тільки ритмічну складову.

Чудову можливість зазирнути у творчу лабораторію Баха надає виконавцю початок першої частини Італійського концерту. В 1695 році вийшла збірка п'єс Г.Муффата «Florilegium primum», в якій одна з симфоній починалася так:



Саме ця тема стала творчим поштовхом для Баха:



З усіх засобів, використаних Бахом для пожвавлення мелодійного розвитку, відзначимо ще один спосіб утворення синкопи. З трьох однакових низхідних вісімок у Муффата Бах вдвічі скорочує другу і третю, за рахунок чого вдвічі збільшує першу, отримуючи таким чином артикуляційний акцент, який в контексті сприймається не як закінчення, а як синкопований початок інтонованого інтервалу: артикуляційний та динамічний акценти співпадають. Відзначимо, що

зовнішньо синкопа «забирає» час у попереднього артикуляційного акценту, скорочуючи його.

Авторські артикуляційні акценти слугують певним орієнтиром у виконавських пошуках. Важливо визначати, виходячи з конкретних обставин, як вони утворені і, отже, з чим пов'язані: з початком чи з закінченням інтонованого інтервалу.

Бахівська ідея не завжди лежить на поверхні, тому слід прискіпливо ставитися до очевидних рішень. В цьому переконує аналіз теми Рондо з Партіти №2 c-moll:



Звичайно тему грають, більш-менш акцентуючи першу вісімку в такті, тобто, у верхньому голосі інтонуються низхідні септими, що надає темі жорсткості, гальмує її мелодійний розвиток. Але найважливіше те, що в такому випадку неможливо вказати, в чому полягає контрапунктичний зв'язок між голосами, якого вимагає канонічна імітація: низхідні септими верхнього голосу ніяк не корелюють з низхідними терціями нижнього. Відтворимо, так би мовити, «первинний» вигляд теми:

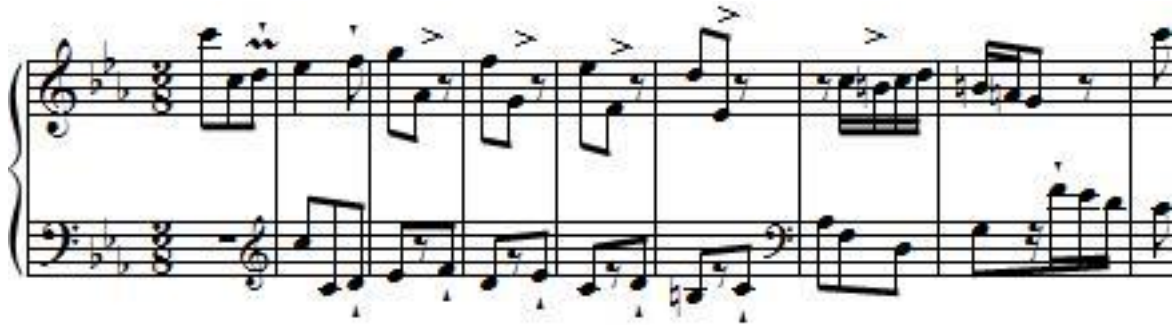


Ось «нормальне» розташування динамічних та артикуляційних акцентів, з якого видно, що низхідним терціям нижнього голосу відповідають висхідні сексти верхнього – саме взаємооберненість секст і терцій обумовлює наявність імітації в нижньому голосі. Єдине, що в трансформованій темі потребує пояснень, так це початкове с, яке начебто не зв'язане з темою, бо інтонований інтервал починається з її другого звуку. Подібне явище дуже характерне для музики Баха, тому доцільно дати йому якусь назву, щоб оперувати нею в подальших міркуваннях. Можна скористатися терміном І.Браудо «тон-мотив» (мотив з одного звуку), але з дещо іншим змістом. Якщо розглядати тему в контексті всього твору, то виявиться, що тон-мотив є кінцевим звуком попереднього структурного підрозділу лінії. Як правило, тон-мотив – це основний тон тонічного тризвуку, розташований одразу після тактової риси. Зрозуміло, що тон-мотив завжди пов'язаний з артикуляційним акцентом, навіть якщо за своєю тривалістю він не відрізняється від наступних нот.

Повертаючись до теми Рондо, зазначимо, що одним з основних принципів організації часу в поліфонічних творах був принцип комплементарної ритміки, за яким голоси мали ритмічно доповнювати один одного таким чином, щоб зберігався загальний безперервний рух



певними тривалостями. В нашому випадку такою тривалістю є вісімка. Щоб встановити рух вісімками з самого початку, Баху довелося роздробити тон-мотив. «Нормальний» ритм теми виявляється тільки в другому такті, в якому за безперервність руху відповідає нижній голос, що вступає з імітацією в нижню октаву. Але вже в третьому такті з'ясовується, що для того, щоб заповнити другу долю, якийсь з голосів повинен синкопуватися. Таким голосом міг бути тільки верхній: нижній голос імітує і тому позбавлений ініціативи. Отже:



один спосіб утворення синкопи можна знайти в темі Фуги d-moll з II тому ДТК (одразу подається в артикуляційному та динамічному оформленні):



Початкове *d* – тон-мотив, динамічні та артикуляційні акценти в шістнадцятих підкреслюють два музичних зображення хреста, подібні акценти у низхідному хроматичному ході підтверджуються партією тенора в т.11-12:



Як утворилася синкопа, яка, до речі, відзначена акцентом у деяких редакціях? В темі ясно простежуються три розділи: діатонічний розбіг шістнадцятих, повільний хроматичний спуск з вершини і діатонічне завершення. Синкопа виникла внаслідок заміщення інтонованого інтервалу його другим звуком: хроматичний хід рішуче переривається синкопою, яка повертає тему в річище діатоніки. Повторення *a* як першого звуку в інтонованому інтервалі *a-g* позбавило б тему динамічності, не тільки б пом'якшило контрастність між хроматикою та діатонікою, а навіть зв'язало б їх, утворивши плавний перехід між ними.

Синкопа – характерний для Баха прийом активізації мелодичної лінії. Можна налічити у нього шість способів утворення синкоп. П'ять з них пов'язані з випередженням звичайного розвитку подій:

- віднесення вліво інтонованого інтервалу (Італійський концерт, I ч., т.35);

- ритмічне стиснення інтонованого інтервалу з віднесенням його вліво (тема Фуги c-moll з I т. ДТК);

- віднесення вліво першого звуку інтонованого інтервалу з його ритмічним розширенням (тема Рондо з Партіти №2 c-moll);

- ритмічне скорочення та віднесення вправо другого звуку або заключних звуків інтонованого інтервалу (Італійський концерт, I ч., т.3);

- заміна інтонованого інтервалу його другим звуком з віднесенням останнього вліво (тема Фуґи d-moll з II т. ДТК).

Шостий спосіб – синкопа-запізнення – полягає у віднесенні вправо першого звуку інтонованого інтервалу з його ритмічним стисненням (Італійський концерт, I ч., т.36).

Бахівські довгі ліги поділяються на дві групи в залежності від того, який акцент – динамічний чи артикуляційний – вони подовжують.

Багато прикладів подовження динамічного акценту можна знайти в Італійському концерті (I ч., т.15-20):



Шістнадцяті усередині ліги – ритмічне заповнення синкопованої низхідної тематичної сексти, нота, позначена staccato, відокремлена зліва, тому що вона є другим звуком інтонованого інтервалу, ось чому не можна подовжувати лігу зліва, як це робить в своїй редакції Е.Петрі, і справа, тому що за нею йде синкопа, яка артикуляційно відокремлюється.

Дуже довгі ліги в III частині (т.59-63):



І тут не можна подовжувати лігу, як це пропонують Швейцер [15, с.271] і Петрі.

III частина (т.25-26):



До другої групи довгих ліг належать ті, що подовжують артикуляційний акцент (Італійський концерт, III ч., т.9-12):



Інтервальний склад лінії очевидний. Ліга показує, що об'єднані нею ноти не інтонуються, їхнє призначення – збереження руху вісімками.

Часто запис бахівської ідеї має менш очевидний характер, в таких випадках орієнтиром для виконавця слугує мелодійний рисунок (Французька увертюра, Бурре I, т.20-24):



Остання вісімка з кожних чотирьох, охоплених лігюю, є першою нотою інтонованого інтервалу. Про це свідчить характерна секвенційна будова лінії.

Подібна ліга складається з двох ліг: довгої, що подовжує артикуляційний акцент, і короткої роз'єднувальної.

Наведені приклади свідчать, що важливою функцією артикуляції та акцентуації в клавірних творах Баха є виявлення інтонованих інтервалів. Тож можна сподіватися, що запропонований підхід розширить коло можливих виконавських рішень.

**Особливості голосоведення.** В сучасній музичній теорії та виконавській практиці особливості голосоведення в клавірних творах Й.С.Баха найчастіше пов'язуються з так званим «прихованим» двоголоссям. «Приховане двоголосся утворюється при ходах мелодії на інтервали більші, ніж цілий тон (велика секунда)» [7, с.216] Інакше кажучи, в одноголосній лінії є щонайменше ще одна мелодія, яка утворюється окремими звуками цієї лінії, інтервально близькими один до одного. Уявлення про приховане двоголосся в бахівській музиці виникли порівняно недавно. В усякому разі А.Швейцер жодним словом не згадує про нього у своїй монографії «Йоганн Себастьян Бах», що вийшла на початку ХХ століття. А вже Е.Курт в книзі «Основи лінейного контрапункту», яка з'явилася в 1917 році, присвятив прихованому двоголосся цілий розділ. Основним музичним матеріалом для цього розділу послужили сольні скрипкові та віолончельні твори Баха. Ця обставина змушує вбачати одну з причин появи самої ідеї прихованого двоголосся в тому, що кожна струна скрипки або віолончелі має свій тембр, отже, темброве забарвлення тих звуків лінії, які видобуваються на одній і тій же струні, начебто об'єднує їх, надаючи їм рис певної послідовності, відокремлюючи від решти звуків.

З іншого боку, можна простежити намагання якось поліфонізувати переважно одноголосну фактуру сольних скрипкових та віолончельних творів Баха. Однак важко зрозуміти, навіщо відшукувати приховане двоголосся, скажімо, в темах клавірних фуг. Справа в тому, що в фугах кількість голосів суворо регламентована, голоси чітко окреслені, відокремлені один від одного. Поява якогось додаткового голосу або навіть натяку на нього безперечно дезорієнтує слухача, особливо в стретгах (Фуга з Токати e-moll):



Е.Курт вважає, що тут не тільки простежується додатковий голос *dis-d-cis-c-h*, але й верхні звуки утворюють ланцюжок затримань [9, с.203], наче не помічаючи, що подібний підхід знерухомлює жваву, моторну тему. Слід зауважити, що в основі теми лежить сполучення тонічної квінти з верхнім та нижнім увідними тонами до неї, тобто, зменшеною септимою, – інтонаційна формула, яку Бах неодноразово використовував у своїх темах (Інвенція d-moll, Фути g-moll з I т. ДТК та f-moll з II т.). Тональність експонується двічі: спочатку в тісному розташуванні (інтонуються низхідні секунда і терції), потім – в широкому (інтонуються низхідні кварта, секста, квінта), що органічно зв'язує початок теми з її середньою частиною, в якій важливу роль відіграють послідовності спершу низхідних зменшених та малої септим, а потім – низхідних малих та великої септим.

На думку Курта, виявлення звуків, що утворюють додатковий голос, «повинно відбуватися само собою, не вимагаючи свідомого їх підкреслення» [9, с.192] В той же час він, мабуть, не дуже покладаючись на оте «само собою», радить користуватися агогічними та артикуляційними засобами, щоб якось відрізнити ті звуки. Однак, незважаючи на рекомендації Курта, приховане двоголосся у виконавській практиці звичайно виявляють, акцентуючи додатковий голос. Теоретичне узагальнення цього явища виглядає так: «Більш чітко відчувається розщеплення голосу, якщо покинуті стрибком звуки попадають на сильні та відносно сильні долі такту і, знаходячись один від одного на відстані секунди, утворюють додаткову мелодію, що відрізняється, так звану метрично опорну лінію» [7, с.217] Як ілюстрацію наведено тему Фути c-moll з I тому ДТК:



В такому варіанті тема стає чимось на зразок додатка до метрично опорної лінії, своєрідним заповненням проміжків між акцентованими звуками. Бахівська метрика створюється, перш за все, ладово-артикуляційними особливостями лінії, акценти використовуються для позначення початку інтонованих інтервалів, отже, їхня величина кожного разу визначатиметься значенням того чи іншого інтервалу для лінії, взаємодією інтервалів. Нескладний аналіз теми фуги (див. в розділі «Артикуляція та акцентуація») доводить, що на «сильних» долях розташовані заключні звуки п'ятизвучних мотивів, отже, вони – *найтихіші* в темі.

І.Браудо вважає, що «засобами динаміки можна прояснити рельєф прихованого в орнаменті голосу» [4, с.33], пропонуючи, наприклад, підкреслювати «доріжку» з верхніх звуків у Маленькій прелюдії c-moll (т.5-8):



Однак тут розвиток лінії пов'язаний не з секундовими кроками, а з поступовим розширенням інтонованих інтервалів: висхідні терція,

кварта, квінта, секста. Всі вони починаються з одного й того ж звуку, який і має бути підкреслений динамічно. Очевидно, що в такому варіанті немає навіть натяку на приховане двоголосся.

Акцентування додаткового голосу – дуже поширене явище у сучасному виконавстві. Ось приклад з побічної партії I ч. бетховенської Сонати №5 c-moll в редакції А.Шнабеля. «Виявляючи» приховане двоголосся, Шнабель дописав (!) кілька відсутніх у автора штилів на перших і третіх долях в тактах з вісімками, тим самим зберігаючи ритміку попередніх тактів (т.78-86):



Динамічне підкреслення прихованого голосу стало виконавською традицією. Але бетховенська ідея полягає дещо в іншому. Композитор недвозначно записав свою думку. Трьома акцентами (sf) позначено початкові звуки інтонованих інтервалів, перший з яких триває шість чвертей, другий – три, третій – півтори. Інтервали стискаються не тільки в часі, але і в просторі: низхідні квінта, зменшена квінта, кварта. Всі вони починаються з одного й того ж звуку, тому логічно припустити, що з того ж таки звуку починаються і наступні інтоновані інтервали: ритмічна пульсація частішає, бо кожен інтервал триває тепер лише чверть, інтерваліка ще більше звужується, – отже, в 4-7 тактах прикладу необхідно й надалі підкреслювати *мі-бемолі*, передаючи зростання передкульмінаційної напруги.

Приховане двоголосся, його виявлення не тільки не збагачує бахівську лінію (і лінію взагалі), як можна було би очікувати, а навпаки, надзвичайно збіднює її, тому що не інтонуються більш-менш широкі інтервали. Втрачаються такі характерні мелодійні ходи, як, наприклад, в Каприччіо з Партіти №2 c-moll (низхідна ундецима):



і такі, мабуть, неперевершені мелодійні стрибки, як у Токаті d-moll:



де басові звуки – це не додатковий голос, який, на думку Курта, «відповідає дійсному розташуванню баса в реальному багатоголоссі, де він знаходиться на деякій відстані від решти голосів» [9, с.196], а заключні звуки інтонованих інтервалів. Автор ясно дав це зрозуміти, заповнивши арпеджіо останній мелодійний стрибок і зв'язавши таким чином його верхній та нижній звуки. Треба, однак, зауважити, що

інтонування такого надширокого інтервалу дещо ускладнюється через його розподіл між двома руками, тому доцільно пограти цей інтервал однією рукою, щоб, долаючи значну відстань на клавіатурі, повніше відчувати його внутрішню напругу. Звичайно, не можна подовжувати звучання басів за допомогою педалі, як це традиційно роблять, відокремлюючи їх від решти звуків лінії.

Запропоноване використання динаміки для виявлення прихованого двоголосся багато в чому обумовлене характерними особливостями романтичної фактури з її досить суворю ієрархічністю елементів, романтичної мелодики з її більшою, ніж у Баха, плинністю. Музичне мислення, виховане на цих засадах, свідомо чи підсвідомо намагалося наблизити до них бахівську лінію, «пригладжуючи» її, встановлюючи в ній співвідношення типу «соло-супровід».

Авторські зразки поліфонізації одноголосної лінії пов'язані з артикуляційними засобами. Підтвердження цьому можна знайти, наприклад, в Сарабанді з Партіти №2 c-moll:



Тут двоголосся відчутне завдяки затриманню звуків другого голосу, які динамічно не виділяються, оскільки це перешкодить правильному інтонуванню інтервалів в більш рухливому голосі. Другий голос підкреслює метричну визначеність танцю, він не має мелодійної самостійності, на що вказує і відсутність пауз у ньому, які не можна, керуючись правилами правопису, додавати, як це зроблено в деяких виданнях.

Слід зазначити, що Е.Курт, обґрунтовуючи ідею прихованого двоголосся, посилався на авторські органні та клавирні обробки, в яких скрипкове одноголосся оригіналу подано в реальному двоголоссі [9, с.202, 214], не помічаючи при цьому, що таке посилення насправді є контраргументом. Адже стає очевидно, що реалізація прихованого двоголосся призводить до втрати динаміко-артикуляційних зв'язків між звуками інтонованих інтервалів одноголосся, замінюючи їх простим співставленням звуків, що належать двом незалежним один від одного голосам. Одноголосся руйнується, тому що зникають інтоновані інтервали як «звуко-єдність того чи іншого ступеня напруги» (Б.Асаф'єв) [9, с.28].

Часто за приховане двоголосся приймають внутрішню діалогічність одноголосної лінії. Як пише Курт: «Приховане двоголосся виступає надзвичайно пластично там, де нижня лінія *ізолюється* від іншого мелодійного руху.» [9, с.190] (Італійський концерт, I ч., т.69-72):



Хоча тут же справедливо зауважує, що в таких випадках «можна скоріше говорити про розколення голосу, ніж про техніку прихованих голосів» [9, с.190] І в наведеному прикладі одноголосся залишається одноголоссям, незважаючи на артикуляційну диференціацію «реплік».

В той же час у Баха можна знайти чимало прикладів, коли одноголосся переходить в багатоголосся. Здебільшого це відбувається в заключних кадансах, як, скажімо, в Маленькій прелюдії C-dur:



або в Adagiosissimo з Токати d-moll:



Перетворення одноголосся на гармонійний комплекс обумовлено підготовкою завершальної акордової «крапки», гальмуванням попереднього руху. Появу подібних утворень в початкових розділах деяких токат (d-moll, fis-moll, D-dur) можна пояснити характерним для цього жанру прелюдійним співставленням суто одноголосних епізодів речитативно-декламаційного плану з більш вертикалізованою фактурою.

Для диференціації звуків поліфонізованої одноголосної лінії Бах застосовував додаткові штилі або сполучення додаткових штилів з паузами, або тільки паузи, як, наприклад, в кінці першої частини Токати G-dur:



Ясно, що з двох висхідних кварт, виконуваних лівою рукою, перша гратиметься як складова частина одноголосної лінії, як останній інтервал півтакту, друга, як така, що належить іншому голосу, звучатиме більш відокремлено, більш підкреслено, що і надасть їй необхідного завершального характеру.

Отже, Бах досить чітко розрізняв одноголосся і створене на його основі багатоголосся, точно фіксуючи свої наміри в нотному запису, тому завдання виконавця полягає в якнайретельнішому втіленні особливостей бахівського голосоведення у своїй грі.

#### **Використані джерела:**

1. Анохин П.К. Очерки по физиологии функциональных систем. – М. : Медицина, 1975.
2. Бадур-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. – М., Музыка, 1972.
3. Браудо И. А. Артикуляция (О произношении мелодии). – Л. : Музыка, 1973.

4. Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. – Л. : Музыка, 1978.
5. Вагнер Р. [Музыкально-эстетические фрагменты]. – В кн. : Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. Т.2. – М. : Музыка, 1972.
6. Голубовская Н.И. Искусство педализации. – Л. : Музыка, 1974.
7. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. – М.: Музыка, 1969.
8. Зак Яков. Статьи. Материалы. Воспоминания/Сост. М.Г.Соколов. –М. : Сов композитор, 1980.
9. Курт Э. Основы линейного контрапункта. – М.: Музгиз, 1931.
10. Мартинсен К. К методике фортепианного обучения. – В кн.: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – М.-Л.: Музыка, 1966.
11. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – М.: Музыка, 1966.
12. Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры: Записки педагога. – М.: Музгиз, 1961. – 319 с.
13. Фейербах Л. Избранные философские произведения. В 2.т. Т.1. – М.: Политиздат, 1955.
14. Христов Д. Теоретические основы мелодики. – М.: Музыка, 1980.
15. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965.
16. Apel W. The notation of polyphonic 900-1600. – Cambridge, Massachusetts, 1944.

### **Еволюція теоретичних аспектів розвитку історії клавирного мистецтва XVI-XVII століть**

Кожен піаніст, видатний майстер-виконавець чи тільки учень, відчуває на собі вплив тих естетичних, стилістичних, педагогічних, методичних etc. принципів різних теоретичних напрямків, до яких належали його викладачі. Впливові дії їх віддзеркалені у процесі викладання і навчання гри на фортепіано, а також у створених ними методичних посібниках і теоретичних трактатах. "Читання хорошої книги є своєрідною бесідою з її автором, а це були переважно найдостойніші люди минулих віків, в своїх витворах вони розкривали світосприйняття свого покоління через висловлення найкращої частки власних думок",- казав видатний вчений, мислитель Рене Декарт. [-- Рене Декарт. Рассуждение о методе. Л.,1953, с.12]. /А.Д.Ал.Хр./ [1, 4]

Це стосується і до старовинних середньовічних узагальнених трактатів про музику, і до сучасних конкретних методичних рекомендацій з навчання гри на фортепіано. "Природно, що не все в цих теоретичних працях рівною мірою близьке сучасному читачеві. У деяких висловлюваннях майстрів минулого чути відгомін ідей, філософських та естетичних, що являють вже пройдений етап розвитку людської думки. Дещо з них здається застарілим з точки зору сучасного рівня теорії фортепіанної педагогіки, загальної і фахової. Але найкращі думки музикантів зберігають значущість дотепер" [1,4]. З видатними митцями будь-якої епохи ми завжди спілкуємося як з своїми сучасниками, навіть як з найближчими друзями оточення. З ними ми розмовляємо (нажаль, в односторонньому порядку), можемо порадитися з наболілих питань нашого сьогодення і завжди знаходимо відповіді (!), перш за все професійні, для своєї спеціальності. Різні точки зору видатних діячів дають змогу досягнути явище в історичному ракурсі, подивитись узагальнено, згори, що в свою чергу остерігає нас сучасних від найбільш уживаних помилок попередників.



Фортепіанна педагогіка народилася порівняно нещодавно, але вже налічує більше двохсот років, рахуємо ХУІІІст., коли рояль, витіснивши попереднього «короля» інструментів, – клавесин, зайняв його місце в музичному побуті: на концертній естраді, в музичній педагогіці, домашньому музикуванні, ансамблевій грі, оперному супроводі etc. Методики навчання на фортепіано різних музикантів майже зразу набули дуже високого рівня фахової кваліфікації, що пояснюється попередньою історією розвитку мистецтва гри на клавішних інструментах (передусім, клавесина і органа), послідовним наступником і спадкоємцем яких став рояль. Тому і фортепіанну педагогіку можна вважати одним з подальших етапів тривалої еволюції теорії і практики навчання клавірного мистецтва.

Наприкінці Середньовіччя і в епоху раннього Renaissance'у специфіка навчання на клавішних інструментах обумовлювалася тим, що головним інструментом еволюції музичного мистецтва був орган, що панував не тільки в церковній музиці, але й у побуті, – у концертних залах приватних палаців, міських магістратів, великих соціальних будівель (університетів, колегіумів, пізніше ліцеїв і гімназій), згодом, зменшившись до фісгармонії, увійшов у невеликі будинки місцевих бюргерів та сільських вчителів. Для органа створена майже вся клавірна музика, він мав функції ансамблевого, акомпануючого і сольного інструменту, максимально придатного і привабливого для імпровізування. Методики навчання спрямовані на виховання органістів, але у ХУ-ХУІ ст. враховують вимоги будь-яких клавірів (!).

Теоретичні трактати того періоду формулюють методичні постулати, пов'язані з характерною специфікою закономірностей клавірної гри. Францисканський монах Хуан Бермудо (1510-1565), іспанський органіст і теоретик музики ХУІст., приділяє увагу вправам для виконання відносно довгих гамообразних послідовностей, пропонуючи використовувати підкладання першого пальця і перекладання через нього довгих пальців. В своєму трактаті "Роздуми (міркування) про музичні інструменти" (1555) він наводить вправи для гри всіма 10ма пальцями, хоча в той час це було досить революційною пропозицією, бо грали здебільшого лише "легкими" пальцями (сучасними 2м, 3м, 4м, 5м, називаючи їх, відповідно, 1м, 2м, 3м, 4м), а наш сучасний 1й "важкий" великий палець лишався поза увагою виконавця, взагалі "поза грою": неповорткий, обтяжуючий і "нездарний". Наголошуючи на його використанні в процесі виконання і у навчанні, Бермудо випередив свій час більше, ніж на ціле сторіччя. Можливість запозичення всіх п'яти пальців кожної руки знову мусила бути відкритою наступного ХУІІст. тими музикантами, що вважали шкодою будь-які зафіксовані назавжди канони аплікатурних прийомів, що звужували виразні і віртуозні можливості виконавського апарату музиканта. [10]

Найвизначніший органіст Іспанії ХУІст. Феліс Антоніо де Кабесон (1510-1566), "Орфей іспанського Відродження", незрячий з дитинства, був знаним клавіристом і автором, чиї твори записували його брат Хуан і син Ернандо. Засновник і визнаний очільник школи органної гри Іспанії, що досягла в його творчості найвищого розквіту, вражав

блиском і пишнотою свого таланту, його різнобічністю. Кабесон з 18 років служив придворним музикантом і музичним педагогом королівських дітей, у нього навчався майбутній славнозвісний король Філіп II. Згодом король Філіп у свої закордонні подорожі майже завжди брав з собою Кабесона. Так Європа (Італія, Фландрія, Німеччина, Франція, Англія) мала змогу познайомитися з його визначною майстерністю. Існує думка, що клавірне виконавство і віртуозне імпровізування Кабесона в Лондоні, справили таке сильне враження на англійських музичних професіоналів і аматорів, що навіть стало стимулом для подальшого розквіту вірджинального мистецтва.

Композитор Кабесон – автор багаточисельних диференсіасів, фобурдонів, чотириголосних тіентос (органних варіацій фігураційного типу), переробляв для органу католицькі гімни; широко відомі його органні транскрипції духовних мотетів і псалмодій, органні обробки популярних вокальних мелодій і пісень. Варіаційні імпровізації на теми літургійних наспівів і органних псалмодій були такими натхненними, що здавалось вони "сповнені найніжнішою любові, яка шукає захисток у самого Бога" (Феліпе Педрель); для клавесина, арфи і віуели він писав твори танцювальних жанрів, його "Італійська павана" є шедевром іспанського Ренесансу. Вже після смерті була надрукована збірка "Музичні твори для клавішних інструментів", видана його сином Ернандо де Кабесоном у 1578 р. Майже всі талановиті іспанські клавіристи (органісти і клавесиністи) другої половини ХУІ ст. були учнями школи Антоніо де Кабесона і серед них – його видатні сини Грегоріо і Ернандо. [ 3; 4]

Довготривалу славу органіст Відродження, чернець-домініканець Томас де Санта Марія (1510-1570) отримав завдяки трактату "Arte de tañer Fantasía\\Мистецтво грати фантазії", на чому базується і його значення теоретика в історії музики. Він написав підручник клавірного навчання, в якому пропонується найдетальніший аналіз інструментальної імпровізації ХУІ ст. Викладена тут послідовна теорія акордів і вчення контрапунктової імпровізації вважається однією з найоригінальніших і новаторських теорій. Початок II книги Arte de tañer містить формули псалмів та рекомендації імпровізування гармонічних послідовностей, і тому праця – єдиний відомий трактат про техніку клавірної гри, що відповідає basso seguente та іншим імпровізаційним практикам ХУІст. Санта Марія неодноразово контактував і консультувався з Антоніо Кабесоном. [8;9]

Установку на гармонійне виховання та освіту різнобічного музиканта, що може і вміє з задоволенням імпровізувати і виконувати музику на органах і клавірах, підтримував Томас Луїс де Вікторія, (1548-1611), значний музикант Контрреформації. Він прийняв 1575 сан священника церкви Санта Томас де лос Іглесес, де працював кантором і органістом. Вікторія першим використав інструментальний акомпанемент (орган) у церковній музиці. Свої погляди висловив у трактаті "Мистецтво виконання фантазії на клавішних інструментах, на віуелах і на всіх інструментах, що придатні для виконання 3-х, 4-х і більше голосів..." (1565). Починаючи з основних канонів нотації,

описів і реєстрів сучасних йому клавіатур (мануалів), він торкається проблем виконавства, естетичних вимог до нього, а також пози під час гри, місцезнаходження рук і розташування пальців, аплікатурних прийомів, побудови каденцій, виконання оздоблень. Нарешті у II частині звертається до найбільш складних питань – до навчання мистецтва імпровізації на базі ґрунтовного вивчення побудови генерал-басу (тогочасних гармонії і контрапункту). Чи не вперше ставить питання розбіжності інтерпретації і відповідальності виконавця-клавіриста перед музикою, що грає, і публікою, що слухає і сприймає. "Щоб Музика виявила властиву їй пишність і грацію через притаманний конкретний характер, її треба виконувати з усією вибагливою красою. Це підніме її до найвищого ступеня досконалості, якого досяг виконавець, і надасть нового життя, нової привабливості, які він має" [10]

В той час, як в Римі з розвитком Високого Відродження поліфонічна школа розробляє жанри духовної музики і швидко оновлюється зівдяки таланту Пьєрлуїджі да Палестрини, у Венеції відпрацьовуються жанри світської музики. Натхненником венеційської школи *scuola veneziana* стає фламандець Адріан Вілларт (1490-1586), маєстро капели величного собору Св.Марка *San Marco*, що мав в своєму штаті 2 хори і 2 органи. Його традицію наслідував учень Андреа Габріелі (1510-1586), виконавець, визначний педагог, що був органістом собору СМарко, з успіхом створював духовну і світську музику. Багатохорні церковні твори за участю двох органів і оркестрових інструментів (бголосні меси, мотети на 4-12 голосів, "Псалми Давидові" на 6 голосів) мали численні гармонічні дисонанси і динамічні контрасти. Світські жанри (мадригали на 3-16 голосів, Сакра-симфонії) з віртуозними концертними каденціями соло-інструментів протистояли багатоголосним хорам в рамках однієї п'єси. Це твори, написані "на випадок", – до свята перемоги в битві при Лепанто, до відкриття театру "Олімпіко" у Віченці. Учнями А.Габріелі у СМарко були видатні музиканти-органісти О.Веккі, Дж.Габріелі, Дж.Кроче, А.Банкьєрі, а також Г.А.Гасслер, що згодом мав великий вплив на подальший розвиток музичної культури Німеччини (!).

Органіст-композитор пізнього Ренесансу, відомий інноваціями клавірної музики у *concertato*-стилі *polichorale*, Клавдіо Меруло (1533-1604) спочатку працював органістом у Брешиї, 1557 подав заявку на пост II органіста СМарко Венеції, одного з найважливіших музичних центрів у світі. Тоді маєстро ді капела були Адріан Вілларт (до 1562), Чіпріано де Роре (1563/64) і Джозеффо Царліно (1565-1590). У 1566 Меруло змінив на посаді I органіста видатного Аннібале Падовано, Андреа Габріелі був другим. Майстерність органіста Меруло, мабуть, була вражаючою, він вважався найкращим органістом Італії. Треба зазначити, що в соборі СМарка було 2 органи, для гри на них призначали двох окремих органістів: у 1557 Меруло грав на другому, меншому органі, а Падовано – на першому. Після від'їзду Падовано 1566 Меруло призначений на перший орган, а Андреа Габріелі став другим органістом. Меруло стає першим, хто протиставив частини контрапункту імпровізаційним фрагментам; часто він вставляв

розділи типу ричеркар у твори, які називали токатами або канціонами. У ХУІ ст. ці терміни ще приблизні: різні автори мали про них різні уявлення. Клавірні п'єси Меруло починаються як транскрипції вокальної поліфонії, але потім він додає оздоблення і прикраси, що досягають у кульмінаційних пасажах значної віртуозності. У пізній музиці, він розробляє орнаменти, які набувають статусу мотиву і використовуються для розвитку, і саме це передбачає головну генерацію клавірної техніки Бароко. Часто Меруло наче випадково ігнорує правила ведення голосів і надає музиці виразну інтенсивність пізньої мадригальної школи з її драматичним інтонуванням мотивів.

Його клавірна музика мала величезне значення, його ідеї відчутні в музиці Свелінка і Фрескобальді; а вплив авторитету Свелінка як педагога на віртуозну техніку північнонімецької органної школи призводить до її кульмінації у творчості Йоганна Себастьяна Баха, що у першоджерелах походить від інновацій Клавдіо Меруло, який творив за 150 років до нього. Знаменитий нарис, найстаріший, що дійшов до нас, про техніку клавірної гри 1593 "Il Transilvano" Дж.Дірути присвячений саме К.Меруло, вказуючи на його високий статус – одного з найважливіших клавірних музикантів Відродження. [ 11; 14; 7; 13 ]

Джованні Габріелі (1557-1613) небіж Андреа, видатний маестро венеційської школи, протягом 1575-79 навчався під керівництвом Орlando Лассо у придворній капелі Мюнхену, згодом, повернувшись до рідної Венеції, працював органістом СМарко, де 1584 замінив свого славнозвісного дядька. Дж.Габріелі написав багато церковних поліфонічних творів, а також світських: концерти на 8-16 голосів, "священні симфонії", камерно-інструментальну музику (передусім, "французька канцона", де вперше є чергування forte – piano !). Його твори яскраві, барвисті, активні і сміливі, сповнені театральності та інтенсивно вражаючі, через що мали величезний вплив на всю стилістику Бароко. Найвідомішим його учнем був видатний німецький органіст, клавесиніст і композитор Генріх Шютц, який сам став засновником національної клавірної школи – німецької. [6; 2, 161-168]

Протягом ХУІ-ХУІІвв. об'єктивоване ренесансне клавірне мистецтво поступово набуває суб'єктивної стилістики, де особисті риси виконавця індивідуалізуються, де стає важливим не лише "що і для кого" грає той чи інший музикант, але й який саме виконавець виступає з концертом. Започаткована того часу традиція існує до сьогодні, коли більша частина публіки у концертній чи театральній залі прийшла слухати конкретне виконання музичного твору тим чи іншим музикантом (інструменталістом, вокалістом, диригентом). І дуже рідко, навіть на прем'єрних спектаклях, слухачам байдуже, хто саме буде виконувати музику. Так, найвидатніший італійський органіст ХУІІІст. Джироламо Фрескобальді (1583-1643) був уславлений по всій Європі як видатний музикант-виконавець, композитор, педагог. Він писав і вокальну музику, але його здобутки в інструментальному мистецтві не можуть бути переоцінені перш за все через вдосконалення їм форми фуґи, перші зразки якої були ще у Клавдіо Меруло в його знаменитих ричеркарах. Фрескобальді створив багато клавірної музики, поліфонічної та гамофонно-гармонічної: канцони, токати і навіть танці

для органа, в які входили своєрідні варіації, що мали назву "doubles". До славнозвісного маестро як до педагога з різних країн приїздили молоді таланти навчатися мистецтва гри на клавирі (як за 200 років потому так само будуть приїздити на майстер-клас з фортепіано до Франца Ліста, згодом до нашого земляка Яна Ігнація Падеревського, а за 300 років – до ще одного видатного італійця Артуро Бенедетті-Мікельанджелі). В свою чергу способи, прийоми, методика і виконавська традиція Фрескобальді через його учнів були перенесені майже у всі країни Європи і стали першими здобутками загальноєвропейської клавирної школи, яка до цього часу мала виражені національні риси: існували нідерландська, іспанська, чеська, італійська, французька, англійська, німецька школи клавирного мистецтва, що включали не лише виконавські навички, але й вміння імпровізувати (вільно і на завдану тему) та читати з аркуша рукописи не тільки вдома, але й безпосередньо у концертній обстановці (!).

Фрескобальді багато подорожував європейськими містами, де концерти його мали завжди величезний успіх. Слухати його органі виступи у соборі СПетра Ватикану в Римі збиралися, згідно свідоцтвам сучасників, тридцятитисячні натовпи. Віртуозність, глибина і велетенський масштабний розмах його імпровізацій настільки вражали слухачів, що розповсюджувалися легенди про його виконавські можливості. Твори Фрескобальді, що дійшли до нас, це перш за все його токати. Автор пропонував імпровізаційність викладу підкреслювати ритмічною свободою, "вільними рухами рук, що натискають на клавіші, а не ударно калатають по них"; наголошував, що грати його токати – це шукати, передусім, "почуття" у власному виконанні. Привертають увагу (принаймні в історичному ракурсі) і музичні мініатюри, які він назвав "арії для співу на чембало", вони цікаві передбаченням однієї з головних тенденцій розвитку майбутньої фортепіанної майстерності – мистецтві співу на інструменті, що італієць Фрескобальді випередив на три століття. У ХУІст. в Італії стрімко розвивається "пролюдський інструменталізм" на основі співучої мелодики широкого дихання, що привів до швидкого розвитку італійської опери і до самого *bel canto* (Пері, Каччіні, А. Скарлатті); а також до народження "співучої" скрипки, віолончелі, альту (Кореллі, скрипкові майстри Амати, Гварнері, Страдіварі).

Методичні і педагогічні пошуки італійських клавирних музикантів знайшли відображення у трактаті 1593 францисканського монаха Джироламо Дірути "Трансильванець \Il Transilvano" про різнобічну діяльність клавириста. Дірута – представник Венеційської школи пізнього Ренесансу, органіст, клавесиніст, теоретик. Вже сама назва "Діалог про істинний спосіб гри на органі і пір'янкових інструментах..." дає певні підстави для розуміння діяльності музиканта, його багатофункціональність. Автор розповідає як, завдяки цьому діалогу (між Дірутою і мешканцем Семиграду в Трансильванії) можна легко і швидко навчитися розташуванню на клавіатурі кожної партії (оркестрових та хорових голосів), як під час демінуцій рухати руками, яким чином треба йти до розуміння правил інтаволатури \табулатури, тобто принципів нотації; "причому істинність і необхідність цих правил

підтверджені наведеними прикладами токат різноманітних видатних органістів". Особливої уваги заслуговують погляди Дірути на чітке розмежування музичного виконавства – гру на органі і на клавирі. Окремі розділи, відображаючи зміст, так і називаються: "про правила, яких необхідно дотримуватися, щоб належним чином, з гідністю та грацією грати на органі; як потрібно тримати руку, щоб вона була м'якою та легкою; що виходить, коли натиснути на клавіші і що виходить, коли вдарити по них; чому виконавці танцювальної музики погано грають на органі; про гру на органі і про гру на пір'янкових інструментах; як можна грати музикально на пір'янкових інструментах". Рекомендовані вправи для розвитку гнучкості, вільності і швидкості пальців автор пропонує вчити окремо руками (спочатку правою, а потім лівою), починаючи повільніше, згодом прискорюючи рухи вдвічі, втричі і т.д., зводячи їх разом. Тобто, ми бачимо, що багато з цих методичних рекомендацій не втратили своєї актуальності й до сьогодні. Виконавська органна практика токат і фантазій базується передусім на творчості і настановах К.Меруло, якому присвячено трактат. Контрапункти Дірути передують Фуксу\*) в описі різних видів, але на противагу Фуксовим контрапункти Дірути менш строгі в імпровізаційних епізодах. [\*]Йоганн Йозеф Фукс (1660-1741) австрійський композитор і теоретик музики, його Трактат "Gradus ad Parnassum \Сходинки до Парнасу" (1725), присвячений теорії та практиці контрапункту, зберігав значення важливого музично-теоретичного посібника до ХХст.

Мистецтво органного і клавирного виконавства розподіляється як мистецтво церковне "духовне" і світське "цивільне", суворе канонічне і гнучке демократичне, відокремлені в житті суспільства.

Великого розповсюдження набуло органне мистецтво ХУІІст. в Німеччині, де після спустошливих війн не вистачало співців для церковних хорів у кірхах, а роль багатолюдного хору з великим успіхом міг виконати і один музикант – органіст. Навчання клавіриста тоді було багатограним: окрім засвоєння специфіки гри на інструменті, привертає увагу загальною спрямованістю на виховання різнобічного, творчого музиканта-композитора і музиканта-педагога, що вільно володіє мистецтвом імпровізації і створення музики, майстерністю її виконання та викладання основ музичного ремесла не тільки для органіста-клавіриста, а й постановки голосу (для солоспіву і хору), диригента-концертмейстера, ансамбліста, регента хору.

Певне значення мали умови діяльності музиканта: необхідність писати музику "на випадок", замовлення до свят, церемоній, офіційних прийомів; прелюдувати перед виконанням вже написаних творів, перед початком опери, в антрактах між діями спектакля; супроводження інструменталістів і вокалістів лише за одним генерал-басом нерідко вже прямо в процесі концертного виступу (!). Потреби суспільного життя диктували завдання музичної освіти: учні, окрім виконавських навичок, мали опанувати вмінням перекласти на клавир (орган) вокальні та оркестрові твори, зробити їх клавирні транскрипції; оздобити супровід і орнаментациї хоральних творів "можливими і гарними димінуціями" (подрібленими тривалостями), що нагадують музичні мережива. Створення власної музики було двох видів: у письмовій формі, закріпленій на папері, та у вигляді клавирних

імпровізацій від нескладних маленьких форм експромтів – до великих розвинених крупних творів довгого музикування на теми...

Етап "синтетичної" органно-клавірної педагогіки панував до кінця ХУІІст. А вже у ХУІІІ органне і клавесинне мистецтво чітко і остаточно відокремлюються одне від одного. Орган майже не виходить за двері церкви, а клавір (в усіх національних різновидах) набуває статусу головного цивільного інструменту: концертна естрада – клавесин, побутове музикування – клавикорд. В історії клавірної педагогіки починається новий етап: диференційоване навчання у практиці гри на органі і на клавірі. Відповідно, починають розвиватися дві окремі гілки музично-педагогічної майстерності: окремо клавірна освіта, що еволюціонувала у фортепіанну, і органна, яка практично залишилася у своїй традиції. Треба зауважити, що майже кожен піаніст при нетривалому додатковому навчанні з великим успіхом гратиме на органі, і навпаки, всі органісти колись (в дитинстві, юності) починали навчатися на роялі і можуть грати фортепіанні твори. [ 1; 6, 19]

Німецькі органісти ХУІІст. зробили великий вклад у клавірне мистецтво. Найвідоміший Самюель Шейдт (1587-1654), учень видатного амстердамського органіста Яна Пітерса Свелінка, ввів до німецької традиції варіаційні форми, зменшення тривалостей, пасажні послідовностей в акомпанементі, які приводили до більш виразної (контрасної) гри; працював у Галле органістом і капельмейстером, виконував популярні побутові пісні у церковній музиці. Один з авторів клавірної сюїти Йоганн Якоб Фробергер (1616-1667), учень славетного Джироламо Фрескобальді, музикант-універсал широкого діапазону, придворний органіст у Відні, багато і з великим успіхом гастролював Європою, повертаючись додому, залучав до музичної культури Німеччини творчі і виконавські клавірні традиції інших європейських країн. Дітріх Букстехуде (1637-1707), органіст з Любека, організатор, керівник, неодмінний учасник уславлених музичних вечорів *Abendmusik*, що збирали шанувальників з усієї країни (пішохідні мандрі Й.С.Баха, що мріяв почути гру великого майстра, і подорож молодого Г.Ф.Генделя); саме у Любеку завдяки Францу Тундеру (1614-1667) і його зятю Букстехуде розпочав працювати, так би мовити, перший музично-концертний стаціонарний заклад: органні виступи в храмі Св.Марії, де треба щоденно супроводжувати церковну службу, були раз на тиждень справжніми концертами для широкого загалу (ця "Вечірня музика \Abendmusiken" передувала майбутнім духовним концертам, що скоро поширяться Європою), мали майже світський характер, з великим репертуаром творів попередників і сучасників у власній обробці. Йоган Пахельбель (1653-1706), органіст, композитор, педагог, народився у Нюрнбергу, місті, де ще у Середньовіччі проводилися конкурсико-концерти міннезінгерів, згодом цехових майстерзінгерів (опери Р. Вагнера), працював у Відні, Готі, Ейзенаху, Ерфурті, Штуттгарті та ін., продовжував розвивати жанр варіацій, робив відомі органні обробки хоралів, одним з перших писав органні токати, цікаві енергійні твори, згодом перероблені для фортепіано. Автор багатьох праць з історії та теорії музичної культури Йоганн Маттезон (1681-1764), композитор,

диригент, співак і музикознавець, прихильник музично-естетичної течії афектів в музиці (палким прибічником якої згодом став і Моцарт), поборник національної німецької музики.

Необхідно нагадати видатних музикантів, що передували цій плеяді: Ганс Лео фон Гасслер (1564-1612), німецький органіст і композитор, який навчався у Андреа Габріелі на СМарко; Пауль Пойль (1570-1625), автор інструментальних сюїт з варіаціями в стилі лютневої музики; Міхаель Преторіус (1571-1621), композитор і теоретик; Йоган Герман Шейн (1586-1630), капельмейстер у Ваймарі, органіст собору Св.Фоми Лейпціга, автор студентських пісень та інструментальних сюїт; фундатор жанру "пассіонів", Генріх Шютц (1585-1672), видатний органіст і педагог, капельмейстер у Дрездені, що почав робити акомпанементи для пісень на основі генерал-басу, автор I німецької опери "Дафна" і балетів, його учнями були видатні музиканти: Генріх Альберт (1604-1651), Матіас Векман (1619-1674), Кристоф Бернгард (1627-1692), побудовник теорії композиції; Вольфганг Ебнер (1611-1665), австрійський органіст, клавірист, композитор; Йоган Кунау (1660-1722), автор клавірних сонат на біблійні теми, юрист за освітою, що працював кантором і мюзик-директором університетів Лейпціга і Дрездена, писав статті на захист німецької інструментальної музики проти засилля італійської вокально-оперної традиції, естетичним маніфестом став його юмористичний роман "Музичний шарлатан", де він доводить переваги інструментального виконавства і, підводячи філософську (етичну і естетичну) базу, випереджає майбутній розквіт у ХУІІІст. німецького (і австрійського) інструментального мистецтва Бахів, Генделя, Гайдна, Моцарта, Гуммеля, Бетховена, Вебера, Шуберта.

Англійська клавірна школа великого розповсюдження набула з початком ХУІст. В елізаветинську (шекспірівську) епоху країна почала інтенсивно розвиватися економічно і, відповідно, культурно, мистецтво, особливо музичне, розквітало не тільки при королівському дворі, але й поширювалося в усіх колах населення. Клавірна творчість набула такої популярності, що будь-які суспільні заклади неодмінно мали в своєму спорядженні клавір, навіть у перукарнях стояли клавікорди, щоб, сидячи у черзі поголитися чи зробити зачіску, людина мала змогу не нудьгувати, а розрадити себе й оточуючих "солодкими звуками музики". В школах навчання гри на клавірі було обов'язковим, а сама назва "вірджинал" вказує на одне з джерел походження клавесину (клавікорду) як "дівочого" інструменту.

Вірджинальне мистецтво в Англії починає тріумфальну ходу творчістю Вільяма Бьорда (бл.1543-1623), першого видатного клавіриста свого часу. Органіст і придворний композитор написав багато клавірних творів, які він почав видавати разом з своїм вчителем Томасом Таллісом (1515-1585). Після смерті Бьорда, вшановуючи його пам'ять, у службових списках Королівської капели він був названий "Батьком (родоначальником) Музики – Father of Music" ! Сучасники порівнювали музиканта з Шекспіром, а В.Ландовська, що виконувала в ХХст. на концертах його клавірні твори, говорила: "Бьорд був поетом ... його мелодії повні свіжості та аромату. Завдяки цьому генію народні



пісні в його обробках зберігли всю свою наївну поезію". Найбільш знаним учнем Бьорда був Томас Морлі (1557-1603), органіст, вірджиналіст, теоретик, видавець. Один з небагатьох музикантів, чії твори видавались на батьківщині і за кордоном. Відомий свій трактат "Просте і легке введення в практичну музику" (1597) Морлі, ерудит, знавець мов, бакалавр музики Оксфордського університету присвятив вчителю – Бьорду.

Видатний органіст, к вірджиналіст -віртуоз Джон Булл (1562-1628), особистий органіст королеви Єлизавети, доктор Кембріджського університету, призначений І професором музичного факультету Грешемського коледжу\*), відкритого 1596, переїхав у 1613 до Брюсселя (Бельгія), а потім до Антверпена (Нідерланди), де зустрівся з великим органістом Яном Пітерсом Свелінком. Вони обидва сприяли швидкому розвитку поліфонічної музики клавірних інструментів. Клавірні твори Булла досить віртуозні і складні, для їх виконання потрібна вже неабияка технічна підготовка. \*)лекції з музики в Грешем-коледжі відбувались двічі на тиждень: І частина (30 хвилин) була теоретична, латиною, і тільки Булл як виняток мав дозвіл читати англійською; ІІ частина (60 хв) практична, урочистий концерт для голосів або інструментів.

Універсальний англійський клавірист Орландо Гіббонс (1583-1625), уславлений вірджиналіст, органіст Вестмінстерського абатства, "королівський камерний музикант", походив з родини, що протягом ХУІ-ХУІІст. дала декілька поколінь визначних діячів музичного мистецтва. О. Гіббонс, впевнений послідовник В.Бьорда, став першим англійським музикантом, що отримав вчений ступінь університету Кембріджа (1622) та став доктором музики Оксфорду (1622).

У 1611 була надрукована в Англії І збірка музичних творів для вірджинала, яка отримала назву "Parthenia, або Дівочі роки першої музики, що будь-коли була видана для вірджинала". В неї увійшли твори видатних клавіристів– В.Бьорда, Дж.Булла, О.Гіббонса.

Найвищого розквіту мистецтво вірджиналістів сягає у творчості Генрі Пьорселла (1659-1695), "Британського Орфея", як його називали сучасники, що народився в сім'ї придворного музиканта і з дитинства був обдарованим органістом, клавесиністом, скрипалем, змалку співав у Королівській хоровій капелі, навчаючись композиції у знаного Джона Блоу. Засновник оперного жанру в Англії ("Дідона і Еней" – перший музичний спектакль, де увесь текст лібрето покладений на музику), видатний виконавець-інструменталіст (органіст Вестмінстеру) написав багато клавірних творів: більше 40 п'єс, 2 варіаційні цикли, 8 сюїт, токата, вокальні і хорові пісні з клавірним супроводом – хори в народному стилі, пісні для голосу, антеми (гімни на біблійні тексти англійською), світські оди, кантати, кетчі (канони). Продовжуючи демократичну традицію своїх попередників-вірджиналістів, пов'язану з народно-пісенною інтонацією міського фольклору, Пьорселл розвивав мелодіку, оздоблював і ускладнював фактуру супроводу, знаходив витончені метро-ритмічні фігури, де виклад є взірцем ліричного прозорого твору чисто клавесинної стилістики. Його Граунди, своєрідні варіаційні твори з одним незмінним мотивом в мелодії або остинатним басом (ground з англійської "основа, ґрунт"), вже не примітивні побутові танцювальні форми народних або аристократичних кіл, а

поетичні вишукані замальовки, створені під впливом гарного краєвиду, людського настрою, певних стосунків. "Від його чарівного, швидкоплинного існування лишилася злива мелодій, що вийшли з серця, одного з найщиріших віддзеркалень англійської душі" (Р. Ролан). Майже через 200 років по смерті Пьорселла (1876) було засновано товариство його імені і вийшло повне зібрання творів. Видатний Бенджамен Бріттен у ХХ ст. розгорнув колосальну дослідницьку і просвітницьку, виконавську і творчу діяльність, всіляко пропагуючи музику свого великого попередника. [ 5; 354].

Фундатором французького напрямку органної гри є видатний Жан Тітлуз (1553-1633), органіст славнозвісного Руанського собору. Його органні твори надруковані в 1623р. Поважне, солідне, шляхетне мистецтво Тітлуза, ще віддане 8 середньовічним ладам церкви, поволі розквітчане хроматизмами введених тонів, що припускали певні мальовничі нюанси, відтінки світла та сутінок. Як і всі музиканти того часу, Тітлуз, мабуть, грав і на клавесині, але ці його твори до нас не дійшли. Апогеєм розвитку клавесинізму у ХУІІ ст. в стає Франція. Фундатором школи французьких клавесиністів вважається Жак Шампйон, відомий як Шамбоньєр (1602-1672), придворний клавесиніст протягом 30 років "короля-сонця" Луї ХІV, що навчав його дітей, був головою клавесинної педагогічної школи. Твори Шамбоньєра для клавіра користувались широкою популярністю в різних верствах суспільства, їх грали, переписували і нарешті надрукували збіркою.

Серед його учнів були перший відомий представник роду Куперенів – Луї Куперен (1626-1661) та Жан Анрі д'Англебер (1635-1691), який змінив у 1662 вчителя на посаді клавесиніста при дворі, а згодом (1674) звання придворного клавесиніста наслідував його син Жан Батіст Анрі д'Англебер. Школа Шамбоньєра лишила у спадщину наробок танцювальної сюїти, найвищим досягненням якої в подальшому стали сюїти Й.С.Баха. Головними в сюїті були 4 танці, що будувалися циклічно контрасною низкою "повільно – швидко": алеманда, уповільнена, плавна, 4дольна, німецького походження, танець відкривав бал; куранта, жвава, бадьора, 3дольна, італо-французького походження, танець розігривав пари танцюристів; сарабанда, найповільніша, велична, навіть скорботна, іспанського походження, 3дольна акордової фактури, танець-хода, зосереджена і трагічна, що стане у Й.С.Баха лірико-філософським, поетично-узагальненим центром сюїти; наостанок – жига, швидка, свавільна, англійського походження, з необхідними стрибками у мелодії і пунктирним ритмом, найчастіше вживана канонічна імітація (у Баха часто фугато), за розміром бдольна (двічі по три), завершує цикл. Окрім основних, базових танців до сюїти могли входити вставні, необов'язкові: менует, гавот, полонез, буре, аїр, що поширилися у другій половині ХУІІст., їх вводили у середині циклу між курантою і сарабандою, або між сарабандою і жигою. До клавірної сюїти іноді залучали нетанцювальні форми, на початку для більш вагомого відкриття циклу (увертюра, прелюдія, симфонія, токато etc.), що мали імпровізаційну вільну форму і надавали всьому твору піднесеного святкового характеру. Окремі частини сюїти були значно

самостійнішими, ніж частини клавірної сонати, їх об'єднувала єдина тональність, задана послідовність номерів, інтонаційна спорідненість, але контраст у музиці був лише зовнішнім між завершеними номерами, а не в середині форми, як у сонаті, та і тональна одноманітність не сприяла динаміці сприйняття.

В цей же час у Франції з'являються методичні трактати, що висвітлюють виключно клавесинну педагогіку. Однією з найстаріших теоретичних праць, що дійшли до нашого часу, є методичне керівництво педагога та виробника клавесинів Жана Дені "Трактат про настройку спінета і про порівнювання його звучання з вокальною музикою" (1650), в якому йдеться про те, як треба добре налагоджувати\настроювати інструмент, про рівномірну півтонову температурацію (задовго до Андреаса Веркмайстера), як сидіти за інструментом, як руки тримати на клавіатурі, як виконувати музику, як вибрати апікатуру з вказівками широкого використання важкого першого пальця: "коли я тільки починав навчатися, педагоги дотримувалися правила, що, граючи, не можна використовувати великий палець правої руки; однак, з часом я впевнився, що якби клавіристи мали стільки рук, як у Бріарея, то й їх усі використали б, навіть за відсутності на клавіатурі відповідної кількості клавішів", він також наводить моралізаторські історії про музичну терапію та вплив консонантної гармонії на тварин (розповідає, як павич з насолодою слухав лютніста, що добре грав, і ледь не заклаував із злістю того, що грав погано) [1, 18].

Багато цікавого можна знайти в працях відомого лютніста, композитора, співака і педагога Мішеля Сен-Ламбера "Трактат про акомпанування на клавесині, органі та інших інструментах" (1680), "Клавесинні принципи" (1702), що є одним з найкращих посібників епохи клавесинізму. Автор чи не вперше спрямовує увагу на обдарованість музиканта, необхідну наявність у нього специфічних (первісних) задатків до музичного мистецтва, перш за все слуху і гарної руки, а також звертається до індивідуальних методик навчання з кожним окремим учнем. "Ті, що бажають навчатися музики, мають перевірити, чи відчувають вони, слухаючи гарну музику, той настрій, що вона передає..., чи самі внутрішнім голосом співають собі те, що грають чи співають інші... Хороший педагог достеменно знає здібності своїх учнів; налаштований на потреби, схильності і можливості кожного, він навчає за допомогою найкраще підходящої саме для нього системи. Хороший педагог має стільки різних методів і підходів, скільки обдарованих учнів йому трапляється виховувати. Хороший педагог володіє таємницею, як зацікавити учня... Справа вчителя знайти засіб підбадьорити своїх вразливих учнів, коли труднощі доводять їх до відчаю, і домогтися того, щоб вони з задоволенням грали свої вправи або хоча б припасли для себе витримку і неабияку мужність". Вже 300 років тому педагоги-музиканти переймалися питаннями зацікавленості навчання, сформованості мотиваційно-потребової сфери своїх учнів, становлення музичних інтересів, установки на навчання гри та їх співвідношенням і взаємообумовленістю з проявами музичних здібностей. Вважає

акцентування уваги саме на індивідуалізації методичних принципів мистецького навчання майстерності кожного музиканта. Досьогодні також не втратили актуальності зауваження щодо виконання музичної орнаментики, прикрас, оздоблень і мелізмів.

Хоча музичний репертуар для органа і клавесина до ХУІІст. вже має окремі жанрові основи (духовно-концертна велика форма для органа, танцювальні сюїти, пейзажні і портретні мініатюри для клавесина) за весь час існування вони постійно взаємодіють. Так само, якими б різними не були національні творчі школи Нідерландів, Італії, Іспанії, Франції, Англії та німецьких міст-центрів, всюди поліфонічні жанри прямують до фуґи, а методи варіаційного розвитку пронизують форми, навіть такі суто імпровізаційні (передусім, органні), як токати і фантазії. Імпровізаційність, яка складає головну сутність органного мистецтва, еволюціонує одночасно не тільки з переорієнтацією жанрів, але й з поступальним розвитком окремих національних клавірних шкіл в бік їх взаємозбагачення. Але конфлікт між виконавськими потребами і можливостями клавірної інструментарію зростав і потребував винаходу нового клавіру, яким з початком ХУІІІст. стає фортепіано!..

Використані джерела:

- 1.Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматія. К., Музична Україна, 1974, с.14-23.
- 2.Е.М.Браудо. Всеобщая история музыки. Т.1,Пг, 1922.с.161-168
- 3.Х.А.Лепнурм. Из истории органа и органной музыки. Казань,1999.
- 4.Розеншильд К. Из истории зарубежной музыки. Вып.1, М.,Музыка,1978.
- 5.Adams, Martin H. Henry Purcell: The Origins and Development of His Musical Style/ Cambridge University Press, 1995, 388 p. [ p. 354 ] ISBN 052143159X, 9780521431590
- 6.Benvenuti G. Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in San Marco. V. 1 – 2, Mil., 1931-1932
- 7.Claudio Merulo, Article in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie. 20 vol. London, Macmillan Publishers Ltd., 1980. ISBN 1-56159-174-2
- 8.Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Personenteil Band 14. Bärenreiter Verlag, Kassel und Basel 2005, ISBN 3-7618-1134-9
- 9.Honegger, Marc, Günther Massenkeil (Hrsg.): Das große Lexikon der Musik. Band 7: Randhartinger – Stewart. Herder, Freiburg im Breisgau u.a. 1982, ISBN 3-451-18057-X
- 10.Kinkeldey, Otto. Orgel und Klavier in der Musik des 16 Jahrhunderts. Leipzig, 1910.
- 11.Martini, Giuseppe. Claudio Merulo. Parma, Ordine Costantiniano di S. Giorgio, 2005 (512 pp., with ill.) ISBN 88-901673-8-6
- 12.Pedrell F. Tomas Luis de Victoria, abulense, biografia, bibliografia, significa do estetico de todas sus obras de arte polifonico-religioso.Valencia: M.Villar,1918.
- 13.Reese, Gustave. Music in the Renaissance. New York, W.W. Norton & Co., 1954. ISBN 0-393-09530-4
- 14.Selfridge-Field, Eleanor. Venetian Instrumental Music, from Gabrieli to Vivaldi. New York, Dover Publications, 1994. ISBN 0-486-28151-5

## ПІСЛЯМОВА

Історія клавірно-фортепіанної культури має більше, ніж 500-річну давність. Цей період ще не був часом розвитку фортепіанної культури у власному сенсі, тому має бути названий періодом клавірного мистецтва, оскільки в цю епоху поширені декілька клавірно-струнних інструментів (серед яких – клавесин і клавикорд, пізніше фортепіано), збірна назва яких є "клавір". Перші клавірно-струнні інструменти, більш-менш досконалі, з'явилися в епоху Ренесансу і набули великого поширення в процесі переходу до Бароко. Для цього періоду характерна впражаюча різнобічність музикантів зокрема, клавіристів, коли не було поділу на композиторів, виконавців та педагогів, а кожен інструменталіст (органіст, клавесиніст) мав за певних обставин грати музику власного виробництва чи когось іншого, також імпровізувати і вміти за нагоди навчити цього своїх учнів. Ще, як правило, музиканти володіли не одним, а кількома інструментами.

Імпровізатор – композитор найвищого рівня. Автор методичного трактату німецький органіст Я.Адлунг\Jakob Adlung 1726 писав: "Органіст має бути значно майстернішим за композитора, щоб зуміти відтворити все що завгодно експромтом, без обмірковування, з незліченними варіаціями; він повинен грати і тоді, коли в нього немає достатнього настрою, крім того акорд, раз уже взятий, прозвучав, і не можна ні повернути назад, ні поправити" [\*]с.624]. Зімпровізувати майстерно твір на задану тему вважалося найвищим досягненням фаху виконавця. Своєрідною формою імпровізації був за старих часів клавірний супровід, акомпанемент. Імпровізатор ставився значно вище за виконавця, який був у змозі грати тільки завчені ноти. "Проповідник, який заучує все слово в слово або змушений читати, і виконавець, який завжди все вивчає напам'ять або ставить ноти перед носом, здаються мені здебільшого жалюгідними створіннями" [\*]с.731] \*)Adlung J. Anleitung zu der musikalischen Gelehrtheit. Erhirt, 1758. \\\Якоб Адлунг\Jakob Adlung (1699-1762) німецький композитор-органіст, його "Musica mechanica organoedi" (1726) – енциклопедія органознавства є одним із найважливіших джерел органобудування епохи Бароко.

Здатність імпровізувати розглядалася як мистецтво, якому, звісно за наявності певних даних, можна і треба вчитися. Навчання імпровізації знаходилося в нерозривному зв'язку з навчанням композиції та теорії музики. "Учневі після вправ з імпровізації хоралу треба показати гармонізацію гами в басу – і це вже буде невелика фантазія. Поступово ці фантазії ускладнюються: треба вчити змінювати мелодію, застосовувати в басу стрибки, дробити великі тривалості на менші, вводити прикраси; потім можна перейти до модуляцій, згодом – до більш вільного викладення і нарешті – до поліфонії" (Й.С.Бах). Так вивчали мистецтво імпровізування, його вивчали роками, систематично і завзято. Вже у ХІХст. абат Фоглер змушував своїх учнів К.М.Вебера і Дж.Мейєрбера щодня займатися вправами з імпровізації. Значна увага, приділена імпровізації, не лише надавала специфічного характеру класним і домашнім заняттям, а й накладала відбиток на весь процес музичного мислення клавіриста.

Музикант, здатний експромтом створити п'єсу в будь-якій формі, по-іншому підходить до виконавського мистецтва, ніж той, хто є лише інтерпретатором чужих задумів. Імпровізатор не тільки швидше вивчає твір, а й невимушено, з творчою свободою може його виконати.

Клавірна педагогіка та теорія виконавства мають багатовікову історію з характерними принципами та методами навчання на різних етапах. XVIII ст. – розквіт клавірної педагогіки та теорії виконавства у різних країнах. Керівництва з клавірного виконавства та педагогіки М.Сен-Ламбера, Ф.Куперена, Ж.Ф.Рамо видані у Франції, К.Ф.Е.Баха, Ф.В.Марпурга, Д.Г.Тюрка – у Німеччині, Н.Паскуалі, Р.Фолкнера, Р.Бродріпа – в Англії. Тоді ж здійснюється наукове вивчення багатьох методів клавірного виконавства, що узагальнюються в педагогічні принципи клавірного навчання, багато з яких стануть у пригоді і у викладанні фортепіанної гри. Науковий характер цих досліджень проявився у систематизації і структуризації певних закономірностей клавірної педагогіки, паралельному зіставленні теоретичних поглядів і методичних думок, втілених у практику музикантів і обраних саме з їх щоденної виконавської і педагогічної роботи.

В бароковий період музичного мистецтва започатковується первісне визначення відповідної виконавської, музично-теоретичної і методичної термінології головного понятійного апарату. Тим більше, що клавірна педагогіка і теорія клавірного виконавства завжди мали практичну спрямованість. Теоретичні аспекти навчання і виконання на клавирі – перш за все спрямовані на музичну практику тих, що тільки вчаться грати і тих, що вже вміють добре грати та прагнуть вдосконалення. До них звертаються численні методико-теоретичні і практичні "Школи навчання гри на клавирі", які мають на меті засвоєння, усвідомлення, застосування та оволодіння новими, найсучаснішими принципами, способами і засобами клавірної гри від її початкових уроків до вершин досконалості.

Саме у ХУІІ-ХУІІІвв. відповідні докладні аналітичні дослідження були узагальнені та знайшли свій повний вираз, що відповідав не лише високому рівню фаху виконавства на органі та клавирі, але й високому професіоналізму клавірної педагогіки.

До кінця ХУІІІст. клавесин і клавикорд майже зовсім зникають з музичного побуту, але наприкінці ХІХ і особливо у ХХ-ХХІвв. починається відродження цих інструментів. Воно викликане посиленням інтересу до стилів, жанрів і форм старовинної музики, прагненням автентичного втілення художніх задумів її видатних творців. У ХХІст. клавесин і клавикорд все частіше застосовують в концертах, де звучить музика ХУІ-ХУІІІ. Ці клавирі стали навіть спеціально виготовляти, орієнтуючись на старі моделі, іноді реконструюючи і реставруючи їх.

Відродження старовинних інструментів та використання їх у концертній практиці – явище доволі прогресивне: виконання творів Куперена, Скарлатті, Баха на клавесині (в концерті) та клавикорді (на заняттях в класі і дома) збагачує наше уявлення про музику цієї доби, допомагає виявити в ній нові красоти. Однак, у виконанні на фортепіано клавірні твори помітно збагачуються у певному сенсі:

широка і різнокольорова динамічна палітра сучасних роялів, можливість продемонструвати гнучку агогіку інтонування кожним піаністом у своїй суб'єктивній оригінальній манері власного туше – звукоутворення\звуквидобування. На фортепіано не завжди досяжні темброві контрасти оркестрового звучання, відтворені на різних мануалах клавесину, натомість воно має свій власний, надзвичайно барвистий колорит, значно виразніші можливості клавіатури і головне, динамічне нюансування. На фортепіано не досягається вібрація окремого звуку, як на клавикорді, але воно має протяжну співучість будови мелодичної лінії (клавесин значно бідніший). Плідний та ефективний шлях освоєння і пропаганди клавірної музики в сучасних умовах – виконання її на старовинних інструментах і на фортепіано. Це сприяє взаємовпливу мистецтва піаністів і клавесиністів у сфері інтерпретації творів тих часів, а також поширенню виконання старовинних клавірних п'єс у навчанні та на концертній естраді.

### **Використані додаткові джерела:**

1. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. К., Музична Україна, 1974, с.14-23.
2. Алексеев А.Д. Из истории фортепианного искусства. Ч. 1 – 2. М., Музыка, 1988, с.16-26.
3. Брянцева В.Н. Французский клавесинизм. СПб, 2000, 380 с.
4. Галушка В.Н. О некоторых принципах звукоизвлечения в фортепианной технике//Вопросы методики преподавания музыкально-исполнительских дисциплин. Межвуз. сб. н. тр. Вып. 6, М., МГПУ, 2005, с.105-110.
5. Галушка В.Н. Формирование базовых основ техники звукоизвлечения на фортепиано.- Учебное пособие, Тамбов, ТГМПИ, 2005, 35с.
6. Лепнурм Х.А. Из истории органа и органной музыки. Казань, 1999.
7. Майкапар А. Музыкант елизаветинской Англии: статус, амбиции, контакты. //Культура Возрождения и общество. М., Наука, 1986, с.219-231.
8. Розеншильд К. Из истории зарубежной музыки. Вып. 1, М., Музыка, 1978.
9. Adams, Martin. Henry Purcell. 1995, 354 p.
10. Pedrell F. Tomas Luis de Victoria, abulense, biografia, bibliografia, significa do estetico de todas sus obras de arte polifonico-religioso. Valencia: M. Villar, 1918.

Науково-методичне видання

НАТАЛІЯ ІГОРІВНА ЛИСІНА, ВАЛЕРІЙ ІВАНОВИЧ ТІТОВИЧ

**КЛАВІРНА МУЗИКА РЕНЕСАНСУ І БАРОКО:  
ВИДАТНІ ЄВРОПЕЙСЬКІ МУЗИКАНТИ**

**Історичні, теоретичні та методичні аспекти**

МОНОГРАФІЯ

За редакцією авторів  
Комп'ютерне верстання – А.В. Тітович



Підписано до друку 15.12.2023 р. Формат 60x84/16.  
Папір офсетний. Гарнітура Bookman Old Style.  
Умов.друк.арк. 28,83. Облік.видав.арк. 38,42.  
Наклад 300 прим. Зам. № 227  
Віддруковано з оригіналів.

---

Видавництво Українського державного університету  
імені Михайла Драгоманова.  
01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9  
Свідоцтво про реєстрацію № 1101 від 29.10.2002.  
(044) 239-30-26.



## Наталя Ігорівна Лисіна

Кандидат педагогічних наук (1982), доцент (1989), професор (2018) кафедри фортепіанного виконавства і педагогіки мистецтва факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського УДУ ім. М. Драгоманова. Член президії Європейської асоціації педагогів-піаністів, член редколегії наукових збірок ЕРТА.



Професійна освіта почалася у Київському музичному училищі ім. Р. М. Глієра; вища освіта – у Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського; кваліфікації за дипломом: концертний виконавець, соліст камерного ансамблю, концертмейстер, викладач фортепіано. Кандидат педагогічних наук за фахом методика викладання музики. З 1971 працювала в Київському інституті культури; Київській консерваторії, Київському педагогічному інституті; педагогічний і науковий стаж у музичних вишах – 51 рік. Загальний трудовий стаж – 61 р.

Викладає дисципліни: фортепіано, концертмейстерський клас, практикум з фахової підготовки; практикум за кваліфікацією; керує дослідницькою діяльністю бакалаврів, магістрів та аспірантів, фаховою практикою магістрів; проводить заняття проблемної групи НСТ з питань дослідження акропетальних процесів теорії та історії фортепіанного мистецтва в ракурсі їх стилістичної хронології; керує науковою проблемною групою: «Сучасні тенденції еволюції майстерності піаністів» у концертній практиці студентів.

Викладає курси: «Виконавсько-педагогічні школи Європи та світу», «Історія розвитку фортепіанної майстерності європейських та вітчизняних шкіл», «Теорія фортепіанного мистецтва», «Порівняльний аналіз виконавських клавірних стилів», «Музичне виховання учнівської молоді», «Психологічні аспекти музичного мислення» на факультеті мистецтв УДУ ім. М. Драгоманова, на факультеті підвищення кваліфікації НМА ім. П. Чайковського, Академії керівних кадрів культури і мистецтва для викладачів-музикантів вищої школи, викладачів мистецького циклу ЗОШ, викладачів-піаністів Інституту Музики ім. Р. Глієра, ДМШ та шкіл мистецтв.

Наукові інтереси: інтегративні напрями розвитку мистецької освіти; психолого-педагогічні проблеми виконавської діяльності піаністів; теорія і методика фортепіанної підготовки студентів; питання вдосконалення професійної підготовки майбутніх викладачів фортепіано; дослідження теорії, історії та практичного використання фортепіанної майстерності в її синкретичній узгодженості освітнього процесу майбутніх вчителів музики; проблеми диференціації стилістичних напрямків сучасних піаністичних шкіл Європи та світу та проєкція їх акропетальних досягнень на вітчизняну фортепіанну педагогіку. У надрукованому доробку понад 130 наукових та навчально-методичних праць.

**Валерій Іванович Тітович.** Доцент. Автор навчально-методичного посібника «Клавірна музика Й. С. Баха. Питання інтерпретації» (1996).



Закінчив Київську державну консерваторію і асистентуру-стажування по класу фортепіано у А. А. Янкелевича (1973); кваліфікації за дипломом: концертний виконавець, соліст камерного ансамблю, концертмейстер, викладач фортепіано. Викладав фортепіано у Київському державному інституті культури, Національному педагогічному університеті ім. М. П. Драгоманова, Київському університеті імені Бориса Грінченка, Київському державному музичному училищі ім. Р. М. Глієра. Викладав курс «Теорія та історія фортепіанного мистецтва». Має понад 30 публікацій з історичних, науково-теоретичних, психолого-педагогічних питань музичного розвитку та навчання.

