У кінці сімдесятих років, коли розпалася «Банда чотирьох»[3], у Китаї почали відбуватися кардинальні зміни, котрі торкнулися й вокальної музики. В цей час, зокрема, отримує новий розвиток мистецтво Пекінської опери. Як дорогоцінне надбання мистецтва Китаю Пекінська опера отримала велику допомогу та підтримку з боку китайського уряду. Та й сьогодні вона славиться своїми відточеними прийомами вокалу, танцю та воїнського мистецтва. У Гранд-театрі «Чанань» у Пекіні цілий рік йдуть спектаклі Пекінської опери. Також Пекінська опера відіграє важливу роль в культурному обміні Китаю з іншими країнами світу.

Таким чином, почався процес «одужання» національної опери та вокального мистецтва після культурної революції. Китайська опера зробила багато спроб створити нову художню форму, збагатити зміст жанру. Подальший розвиток вокальної музики відбувався на тлі стрімкого розвитку Китаю як в політичній, так і в економічній сфері.

Оглядаючись назад на цей період китайської історії та розвитку вокальної музики, ми можемо бачити багато вигинів та поворотів на цій каменистій дорозі. До культурної революції в Китаї процвітали школи, застосовувалися різнобічні методи навчання з урахуванням як західного, так і власного китайського музичного досвіду. В цілому ж для майбутнього розвитку вокальної музики Китаю культурна революція стала цінним уроком.

Література

1. ***Дубровская Д.*** Мао на войне с культурой // – Вокруг света. – №8 (2791). – 2006.
2. ***Сунь Пенсян.*** Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – Вип. 3. – К., 2007. – С. 87 – 92.
3. ***Сывэй Ду.*** Формирование певческих умений у вокалистов в высших учебных заведениях КНР. – Автореферат … канд. иск. – М., 2008. Рукопись. – 25 с.
4. ***Сывэй Ду.*** Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае // Вестник МГУКИ. – 2008. №2. – С. 232 – 236.
5. ***Усов В.Н.*** «Культурная революция в Китае» // Китай: история в лицах и событиях. – М., 1991. – 375 с.
6. ***Ван Децай.*** Вокально-педагогическое мастерство в контексте формирования творческой личности будущего певца: Работа … магистра музыкального искусства: Рукопись / НМАУ им. П.И.Чайковского. – К., 2005.

УДК 78.089.7.034(477):786.2

Лисіна Н.І.

ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ КЛАВІРНИХ ШКІЛ ДОФОРТЕПІАННОЇ ДОБИ (XV-XVII ст.)

Статья посвящена определенному историческому периоду в развитии теории клавирного искусства, представлен анализ различных национальных школ Европы в их сопоставлении между собой по наиболее знаменитым исполнителям и педагогам.

Ключові слова: *клавірне мистецтво, виконавець – органіст, клавесиніст, вірджиналіст, національна педагогічна школа, методичні трактати навчання грі на клавірі.*

Фортепіанна педагогіка народилася порівняно нещодавно, але вже налічує більше двохсот років, - рахуємо другою половиною XVIII ст.- коли рояль, витіснивши попереднього «короля» інструментів – клавесин, зайняв його місце в музичному побуті Європи: на

[3] «Банда чотирьох» – назва політичного угрупування, до якого вход
или лідери Комуністичної партії Китаю, котрі були відсторонені від діяльності і арештовані в 1976 році, після смерті Мао Цзедуна.

концертній естраді та домашньому музикуванні, в ансамблевій грі,музичній педагогіці,оперному супроводі тощо

Методики навчання грі на фортепіано різних музикантів майже зразу набули дуже високого рівня фахової кваліфікації, що пояснюється всією попередньою історією розвитку мистецтва гри на клавішних інструментах (головним чином, клавесина і органа), послідовним наступником і спадкоємцем яких і 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 специфіка навчання на клавішних інструментах обумовлювалася тим, що головним інструментом еволюції музичного мистецтва був орган, він панував не тільки в церковній музиці, але й у побуті,- у концертних залах приватних палаців, а також міських магістратів і великих соціальних будівель (університетів, колегіумів, пізніше ліцеїв і гімназій), згодом, зменшившись до рангу фісгармонії, увійшов у невеликі будинки місцевих бюргерів та сільських вчителів. Для органа була створена майже вся клавірна музика, він набув функції сольного, ансамблевого і акомпануючого інструменту, він також максимально був придатним і найбільш привабливим для імпровізування. Початок навчання органного мистецтва, тобто викладання гри на органі офіційно датується 1253 роком (!) – відомості до нас дійшли з музичного факультету Саламанкського університету. Таким чином, методики навчання перш за все були спрямовані на виховання органістів, але вже в XV-XVI ст. почали відповідати вимогам навчання і на інших клавішних інструмантах.

Музично-теоретичні трактати цього періоду вже формулюють головні методичні постулати, що пов’язані з специфічними закономірностями гри на клавірі. Наприклад, францисканський монах Хуан Бермудо (1510-1565), видатний іспанський теоретик музики XVI ст. багато уваги приділяє вправам для виконання відносно довгих гамообразних послідовностей, для чого пропонує використовувати підкладання першого пальця і перекладання через нього довгих пальців.

В своєму трактаті «Роздуми (міркування) про музичні інструменти» (1555 р.) він наводить вправи для гри всіма 10-ма пальцями, хоча в той час це було досить революційною пропозоцією, бо грали здебільшого лише «легкими» пальцями (сучасними 2-м, 3-м, 4-м, 5-м, називаючи їх, відповідно, 1-м, 2-м, 3-м, 4-м), а наш сучасний 1-й «важкий» великий палець залишався поза увагою виконавця, взагалі «поза грою», як неповорткий, обтяжуючий і «нездарний» [8,с.11]. Наголошуючи на його використанні в процесі клавірного виконання і у навчанні, Х.Бермудо випередив свій час більше, ніж на ціле сторіччя. Можливість запозичення всіх п’яти пальців кожної руки знову мусила бути «відкритою» тільки наступного XVII ст. тими музикантами, що вважали неабиякою шкодою будь-які назавжди зафіксовані канони аплікатурних прийомів, що звужували виразні і віртуозні можливості виконавського апарату музиканта.

Найвизначніший органіст Іспанії XVIст. Феліс Антоніо де Кабесон (1510-1566), «Орфей іспанського Відродження», незрячий з самого дитинства, був також знаним клавікордістом і композитором, чиї твори записували його брат Хуан і син Ернандо. Засновник і визнаний очільник школи національної органної гри, що досягла в його творчості найвищого розквіту, вражав сучасників пишнотою і блиском свого таланту, його різнобічністю. Де Кабесон з 18 років служив придворним музикантом і музичним педагогом королівських дітей, серед яких у нього навчався майбутній славнозвісний король Іспанії Філіп II. Згодом в свої закордонні подорожі король Філіп майже завжди брав з собою де Кабесона, і таким чином 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 стали стимулом для подальшого розквіту вірджинального мистецтва.

Як композитор де Кабесон був автором багаточисельних фобурдонів, диференсіасів, чотириголосних тієнтос (органних варіацій фігураційного типу), переробляв для органу католицькі гімни; широко відомі його органні транскрипції духовних мотетів і псалмодій, а також органні обробки популярних того часу вокальних мелодій і пісень. Варіаційні імпровізації на теми літургійних наспівів і органних псалмодій були такими натхненними, що здавалось вони «сповнені найніжнішої любові, яка шукає захисток у самого Бога»(Феліпе Педрель) [9,с.44]. Для клавесина, арфи і віуели він писав твори танцювальних жанрів, його «Італійська павана» є шедевром іспанського Відродження. Вже після смерті була надрукована збірка «Музичні твори для клавішних інструментів», видана його сином Ернандо де Кабесоном у 1578 р. Майже всі талановиті іспанські органісти (і клавесиністи) другої половини XVI ст. були учнями школи Антоніо де Кабесона і серед них – його видатні сини Грегоріо і Ернандо [7,с.56] .

Установку на гармонійне виховання та освіту різнобічного музиканта, що вміє і може з задоволенням імпровізувати, створювати і виконувати музику на органах і клавірах, підтримував і Томас Луїс де Вікторія, відомий нам як Томас де Санта Марія (1548-1611). Власне Фома з кляштора Санкта Марія де Монсеррат, найзначніший музикант епохи Контрреформації, прийняв сан (1575) і став священиком церкви Санто Томас де лос Іглесес, був кантором і органістом, що вперше почав використовувати інструментальний акомпанемент (орган) у церковній музиці. Свої погляди він 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 р.). Починаючи з основних канонів нотації, описів і реєстрів сучасних йому клавіатур (мануалів), Томас 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 він звертається до найбільш складних питань – навчанню мистецтва імпровізації на базі грунтовного вивчення побудови генерал-басу (тогочасних – гармонії і контрапункту). Тут чи не вперше постають питання розбіжності інтерпретацій і виконавської відповідальності музиканта перед музикою, що виконується, і публікою, що слухає її. «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, досягнутого виконавцем, і надасть нового життя, нової привабливості, які має цій виконавець» [8,с.30].

В той час як в Римі з розвитком Високого Відродження поліфонічна школа розробляє жанри духовної музики і швидко оновлюється зівдяки таланту Пьєрлуїджі да Палестрини, в Венеції натурально відпрацьовуються жанри світської музики. Натхненником венеціанської інструментальної школи стає фламандець Адріан Вілларт (1490-1586), учень Жоскена де Пре, маестро капели величного собору Св. Марка, що мав в своєму штаті 2 органи і 2 хори. Його традицію і місце наслідував його учень – Андреа Габріелі.

Композитор, виконавець, визначний педагог Андреа Габріелі (1510-1586), органіст собору Сан Марко з успіхом створював музику духовну і світську. Багатохорні церковні твори за участю оркестрових інструментів і двох органів (мотети на 4 – 12 голосів, 6-голосні меси, «Псалми Давидові» на 6 голосів) вже мали численні гармонічні дисонанаси і динамічні контрасти. Світські музичні жанри, наприклад, мадригали (на 3 – 16 голосів) і Сакра-симфонії мали віртуозні концертні соло окремих інструментів, що протистояли багатоголосним хорам в рамках одної п’єси. Такими були твори, написані «на випадок» – до свята перемоги в битві при Лепанто (1571), до відкриття театру «Олімпіко» у Віченці, тощо [7,с.43]. Учнями венеціанської школи А.Габріелі були видатні музиканти-органісти свого часу Дж.Габріелі, О.Веккі, А.Банкьєрі, Дж.Кроче, а також Х.Л.Гасслер, що згодом мав великий вплив на подальший розвиток музичної культури Німеччини.

Джованні Габріелі (1557-1613), небіж Андреа, видатний маестро венеціанської школи, протягом 1575-1579 рр. навчався під керівництвом О.Лассо у придворній капелі Мюнхену, згодом, повернувшись до рідної Венеції, працював органістом собору Сан Марко [7,с.156],

де в 1584 році замінив свого славнозвісного дядька. Дж.Габріелі є автором багатьої церковних поліфонічних творів, а також світських концертів для 8 – 16 голосів, «священних симфоній», камерно-інструментальної музики (наприклад, «французька канцона»), в якій вперше застосувано черегування forte – piano. Його твори дуже яскраві, барвисті, активні і сміливі, сповнені театральності та інтенсивно вражаючі, через що мали величезний вплив на всю стилістику епохи бароко. Найвідоміший його учень – видатний німецький органіст, клавесиніст і композитор Генріх Шютц [2,с.161-168], який сам став засновником національної клавірної школи – німецької.

Протягом XVI-XVII ст. јб'єктивоване клавірне мистецтво поступово набуває суб'єктивної стилістики, індивідуалізуються особисті риси виконавця, стає важливим не лише «що і для кого» грає той чи інший музикант, але і який саме виконавець виступає з концертом. Започаткована того часу традиція існує досьогодні, – коли більша частина публіки у концертній або навіть театральній залі прийшла слухати конкретне виконання музичного твору тим чи іншим музикантом (інструменталістом, вокалістом, диригентом). І дуже рідко, навіть на прем'єрних спектаклях, слухачам буде байдуже, хто виконуватиме цю музику. Так, наприклад, найвидатніший італійський органіст ХУІІ ст. – Джироламо Фрескобальді (1583-1643) був уславлений по всій Європі як видатний музикант, композитор, виконавець, педагог, він писав і вокальну музику, але його здобутки в інструментальному виконавстві не можуть бути переоцінені через використання і вдосконалення їм форми фуги, натяки та перші зразки якої були вже у Клавдіо Меруло (1533-1604) в його знаменитих річеркарі. Фрескобальді створював 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 і як до педагога з різних країн приїздили молоді таланти навчатися мистецтва гри на клавірі (як згодом через двісті років так само будуть приїздити на майстер-клас з фортепіано до Ф.Ліста). 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 клавірної школи, яка до цього часу мала лише яскраво виражені національні риси. Існували іспанська, нідерландська, чеська, італійська, німецька, французька школи клавірної майстерності, що включали в себе не тільки специфічні виконавські навички, але й вміння особливим чином імпровізувати (вільно і на завдану тему) та читати з аркуша рукописи не тільки вдома, але й безпосередньо в концертній обстановці.

Дж.Фрескобальді багато подорожував європейськими містами, де його концерти мали завжди величезний успіх, а слухати його органні виступи у соборі Святого Петра у Римі збиралися, згідно свідоцтвам сучасників, тридцятитисячні натовпи [9, с.18]. Віртуозність, глибина і велетенський масштабний розмах його імпровізацій настільки вражали слухачів, що серед них розповсюджувалися легенди про його виконавські можливості.

Твори Фрескобальді, що дійшли до нас, – це перш за все його токати. Імпровізаційність їх автор пропонував підкреслювати ритмічною свободою, вільними рухами рук, натискаючи на клавіші, а не ударно калатаючи по них, наголошував, що грати його токати – передусім шукати «почуття» в своєму клавірному виконанні. Звертають нашу увагу також (принаймні в історичному ракурсі) його музичні мініатюри, які він назвав «арії для співу на чембало». Вони цікаві передбаченням однієї з головних тенденцій розвитку майбутньої фортепіанної майстерності – мистецтва співу на інструменті, що Фрескобальді (італійський музикант) випередив на три століття. Вже у XVII ст. в Італії швидко розвиваються «пролюдський інструменталізм» на основі посилення співучої мелодики широкого дихання – швидкий розвиток італьянської опери (Пері, Каччіні, А.Скарлатті) до самого bel canto;також розквіт «співучих» інструментів – скрипки, віолончелі (творчість Кореллі, видатні скрипкові майстри Аматі, Гварнері, Страдіварі).

Методичні і педагогічні пошуки італійських клавірних музикантів найшли своє відображення в трактаті францисканського монаха Джіроламо Діруги «Трансильванець» (1593 р.), який присвячений багатосторонній діяльності музиканта того часу. Вже сама його

назва «Діалог про істинний спосіб гри на органі і пір'їнкових інструментах...» дає певні підстави для розуміння багатофункціональної діяльності музиканта того часу. Автор розповідає як, завдяки цьому діалогу (між Дірутою і деяким трансильванцем, мешканцем Семиграду, що в Трансильванії) стає можливим легко і швидко навчитися розташуванню на клавіатурі кожної партії (оркестрових та хорових голосів), як під час демінуцій рухати руками, яким засобом треба йти до розуміння правил інтаволатури (табулатури, тобто принципів нотації); «причому, істинність і необхідність цих правил підтверджені наведеними прикладами різноманітних токат видатних органістів».

Особливої уваги заслуговують погляди Дірути на чітке розмежування музичного виконавства як гру на органі і на клавірі. Окремі розділі, 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 пагано грають на органі; про гру на органі і про гру на пір*їнкових інструментах; як можна грати музикально на пір'їнкових інструментах». Рекомендовані вправи для розвитку гнучкості, вільності і швидкості пальців автор пропонує вчити окремо руками (спочатку правою, а тоді лівою), починаючи повільніше, а потім вже прискорюючи рухи – вдвічі, втричі і т.д., зводити їх разом. Тобто, ми бачимо, що багато з цих методичних рекомендацій не втратили своєї актуальності й досьогодні.

Мистецтво органного і клавірного виконавства розподіляється також як мистецтво духовне («церковне») і світське («цивільне»), власне суворо канонічне і більш гнучке, демократичне, які чітко були відокремлені вже на той час одне від одного в житті суспільства.

Великого розповсюдження набуло органне мистецтво XVII ст. в Німеччині, де після спустошливих війн не вистачало хористів для церковних хорів у кірхах, а роль багатолюдного хору з великим успіхом міг виконати і один музикант-виконавець – органіст. Навчання музиканта-клавіриста було багатогранним – окрім засвоєння специфіки гри на інструменті, воно привертає нашу увагу своєю 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 ремества не тільки для органіста-клавіриста, а й постановки голосу (для солоспіву і хору), регента, диригента-концертмейстера, ансамбліста. Велике значення мали й умови діяльності музикантів того часу: необхідність у замовленні писати музику до свят, різноманітних церемоній і офіційних прийомів, прелюдувати перед виконанням вже написаних творів, перед початком опери і в антрактах між діями спектаклів, вміти супроводжувати інструменталістів і вокалістів лише за одним генерал-басом нерідко вже в процесі концертного виступу. Таким чином, потреби суспільного життя диктували і завдання музичної освіти. Учні, окрім виконавських навичок, мали опанувати вмінням перекладу на клавір і орган вокальних та оркестрових творів, їх клавірних транскрипцій, супроводу і орнаментиці хоральних творів «можливими і гарними димінуціями» (подрібленими тривалостями), що нагадують музичні мережива. Створення власної музики було двох видів – як у письмовій формі, так і у вигляді інструментальних імпровізацій від нескладних маленьких форм до великих розвинених крупних творів.

Етап «синтетичної» органно-клавірної педагогіки тривав до кінця XVII ст. А вже у XVIII в. органне і клавірне мистецтво чітко відокремлюються одне від одного. Орган майже не виходить за двері церкви, а клавір (в усіх національних різновидах його) набуває статусу головного цивільного інструменту – на концертній естраді (клавесин) і в побутовому музикуванні (клавікорд). В історії клавірного мистецтва починається новий етап – диференційованого навчання на органі і на клавірі та, відповідно, починають розвиватися дві відокремлені гілки музично-педагогічної майстерності: окремо клавірна педагогіка (еволюціонувала згодом у фортепіанну) і органна (майже незмінно лишилася у своїй традиції). Хоча треба зауважити, що майже будь-який піаніст при певному додатковому

навчанні може з великим успіхом грати на органі, і навпаки, всі органісти колись навчалися на роялі і можуть грати фортепіанні твори.

Німецькі органісти XVУII ст. внесли великий вклад в клавірне мистецтво. Досьогодні відомі імена: Самюєль Шейдт (1587-1654), учень видатного нідерландського органіста Яна Пітера Свелінка (1562-1621). Шейдт ввів до німецької виконавської традиції розповсюдження варіаційних форм, зменшення тривалостей і пасажних послідовностей в акомпанементі, які приводили до більш виразної (контрасної) гри, працював органістом і капельмейстером у Галлє, де використовував побутові популярні пісні у церковній музиці. Йоган Якоб Фробергер (1616-1667), один з авторів клавірної сюїти, учень славнозвісного Дж.Фрескобальді, придворний органіст у Відні, універсал, музикант широкого діапазону, що багато і з великим успіхом гастролював Європою і, повертаючись додому, залучав до німецької музичної культури традиції різних європейських країн. Дітріх Букстехуде (1637-1707), органіст у Любеку, організатор, керівник і неодмінний учасник уславлених музичних вечорів, на які збирались шанувальники з усієї країни (відомі пішохідні мандри Й.С.Баха, що мріяв почути гру великого майстра, і в той же час подорож до Любека молодого Г.Ф.Генделя в кареті з своїм вчителем, відомим органістом, композитором і педагогом, Фрідріхом Вільгельмом Цахау). Саме у Любеку завдяки Букстехуде почав працювати так би мовити перший стаціонарний музично-концертний заклад – виступи маестро в соборі, де він кожного дня супроводжував церковну службу, були раз на тиждень справжніми концертами для широкого загалу (його «вечірня музика» передувала майбутнім духовним концертам), мали майже світський характер, він виконував різноманітний репертуар з творів своїх сучасників і попередників у власній обробці. Йоган Пахельбель (1653-1706), органіст, композитор, педагог, народився у Нюрнбергу, місті, де протягом середніх віків проводилися конкурси-концерти спочатку міннезінгерів, а згодом і цехових майстерзінгерів (згадаємо опери Р.Вагнера), працював у багатьох європейських містах – Відні, Готі, Ейзенаху, Ерфурті, Штуттгарті та ін., продовжував розвивати жанр варіацій, зробив відомі органні обробки хоралів, одним з перших почав писати токати для органу, цікаві енергійні твори, які після створення рояля були перероблені для фортепіано. Йоган Маттезон (1681-1764), композитор, диригент, співак і музикознавець, автор багатьох праць з історії та теорії музичної культури того часу, 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 А.Габріелі в Венеції; Пауль Пойль (1570-1625), автор сюїт з варіаціями в стилі лютневої музики; Міхаель Преторіус (1571-1621), композитор і теоретик; Йоган Герман Шейн (1586-1630), капельмейстер в Веймарі, органіст собору Св.Фоми у Лейпцігу, автор студентських пісень та інструментальних сюїт; Генріх Шютц (1585-1672), видатний органіст і педагог, капельмейстер у Дрездені, що почав робити акомпанементи для пісень на основі генерал-басу, фундатор жанру «пассіонів», автор І німецької опери («Дафна») і балетів, його учнями були видатні музиканти: Генріх Альберт (1604-1651), Матіас Векман (1619-1674), Христоф Бернгард (1627-1692), побудовник стрункої теорії композиції; Вольфганг Ебнер (1611-1665), відомий австрійсьий органіст, клавірист, композитор; Йоган Кунау (1660-1722), автор клавірних сонат на біблейські теми, юрист за освітою, що працював кантором і мюзік-директором в університетах Лейпціга та Дрездена, писав статті на захист національної німецької інструментальної музики проти засилля і свавілля італійської вокально-оперної традиції, естетичним маніфестом став його юмористичний роман «Музичний шарлатан», де він доводить переваги інструментального виконавства і, подводячи філософську (етичну і естетичну) базу, випереджає майбутній розквіт у XVIII ст. німецького (і австрійського) музичного інструментального мистецтва Бахів, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена.

Англійська клавірна школа великого розповсюдження набула з початком XVI ст. В єлізаветинську (шекспірівську) епоху країна почала інтенсивно розвиватися економічно і, відповідно, культурно, – всі види мистецтв розквітали не тільки при королівському дворі, але

й поширювалися в усіх колах населення, особливо це стосувалося музики. Інструментальна клавірна музика 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 грі на клавірі було обов'язковим, а сама назва «вірджинал» вказує на походження клавесину (клавікорду) як «дівочого» інструменту.

Вірджинальне мистецтво в Англії починає свою тріумфальну ходу з 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 самим Шекспіром, а В.Ландовська, що виконувала в XX ст. 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» [5,с.221]. Найбільш знаним учнем Бьорда був Томас Морлі (1557-1603), композитор, органіст, клавірист, теоретик, видавець. Один з небагатьох музикантів, чиї твори видавались не лише на батьківщині, але й за кордоном. Самий відомий свій трактат «Просте і легке введення в практичну музику» (1597) Морлі, знавець мов, ерудит, бакалавр музики Оксфордського університету, присвятив вчителеві – Бьорду.

Визначний органіст і клавірист-віртуоз Джон Булл (1562 – 1628), доктор Кембріджського університету, особистий органіст королеви, призначений першим професором музичного факультету Грешемського коледжу), що був відкритий у 1596 р., в 1613р. переїхав до Брюсселя (Бельгія), а потім до Антверпена (Нідерланди), де зустрівся з видатним голандським музикантом Яном Пітером Свелінком (1562–1621). Вони обидва дуже сприяли швидкому розвитку поліфонічної музики для клавішних інструментів. Клавірні твори Булла досить віртуозні і складні, для їх виконання потрібна вже неабияка технічна підготовка.

Універсальний англійський клавірист Орландо Гіббонс (1583-1625), композитор, органіст Вестмінстерського абатства, уславлений вірджиналіст, «королівський камерний музикант», походив з родини, що протягом XVI – XVII вв. дала декілька поколінь визначних представників музичного мистецтва. Впевнений послідовник В.Бьорда О.Гіббонс став першим англійським музикантом, що отримав вчений ступінь Кембріджського

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 виявляв себе обдарованим органістом, клавесиністом, скрипалем, змалку співав у Королівській хоровій капелі, навчаючись композиції у знаного Дж.Блоу. Засновник оперного жанру в Англії [6, с.34] («Дідона і Еней» – перший музичний спектакль, де увесь текст лібрето покладений на музику), видатний виконавець-інструменталіст (органіст Вестмінстерського абатства) написав багато творів для клавіра: більше 40 окремих п'єс, 2 варіаційні цикли, 8 сюїт, токата і безліч вокальних і хорових пісень з клавірним супроводом – хори в народному стилі, пісні для голосу, антеми (гімни на біблійні тексти рідною мовою), світські оди, кантати, кетчі(канони).

Продовжуючи демократичну традицію своїх попередників-вірджиналістів, пов'язану з народно-пісенною інтонацією міського фольклору, Пьорселл розвивав мелодику, оздоблював і ускладнював фактуру супроводу, знаходив витончені метро-ритмічні фігури, де викладення має бути 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, грунт), вже не примітивні побутові танцювальні форми народних або аристократичних кіл, а поетичні вишукані замальовки, створені під впливом мальовничого краєвиду, людського настрою, певних стосунків. «Від його чарівного, такого

швидкоплинного існування лишилася злива мелодій, що вийшли з серця, одного з найщиріших віддзеркалень англійської душі» (Р.Ролан) [6, с.12]. Майже через двісті років після смерті Пьорселла (1876 р.) було засноване товариство його імені і вийшло повне зібрання його творів. В ХХст. видатний Бенджамен Бріттен розгорнув колосальну дослідницьку і просвітницьку, виконавську і творчу діяльність, всіляко пропагауючи музику свого великого попередника/

Фундатором французького напрямку органної гри є видатний Жан Тітмуз (1553-1633), органіст славнозвісного Руанського собору. Його органні твори були надруковані в 1623р.у видавництві Баллара.Поважне, солідне, шляхетне мистецтво Тітмуза, ще віддане 8 середньовічним ладам, вже поволі розквітчане хроматизмами вводних тонів, що припускали певні мальовничі нюанси, відтінки світла та сутінок [3,с.257]. Як і всі музиканти того часу, Тітмуз мабуть грав і на клавесині, але ці його твори до нас не дійшли.

В свою чергу апогеєм розвитку клавесинізму у XVII ст. в Європі стає Франція. Засновником школи французьких клавесиністів вважається Жак Шампйон, відомий нам як Шамбоньєр (1602-1672), протягом 30 років придворний клавесиніст «короля-сонця» Луї XIV, що навчав його дітей та був головою клавесинної педагогічної школи в Парижі. Твори Шамбоньєра для клавіра користувались широкою популярністю в різних верствах суспільства, їх переписували, грали 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 р. свого вчителя на посаді клавесиніста при дворі, а згодом (1674р.) звання придворного клавесиніста наслідува його син – Жан Батіст Анрі д'Англебер.

Школа Шамбоньєра лишила нам 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, чотиридольна, німецького походження, танець, що відкривав бал; куранта, більш жвава, бадьора, тридольна, італо-французького походження, танець, що розігрівав пари танцюристів; сарабанда, найбільш повільна з усього циклу, велична, навіть скорботна, іспанського походження, тридольна з акордовою фактурою, танець-хода, зосереджена і трагічна, вона стане у Й.С.Баха глибоким 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 майже завжди фугато), за розміром шестидольна (двічі по три), завершує цикл. Окрім основних, базових танців до сюїти могли входити вставні, необов'язкові, такі, як менует, гавот, буре, аїр, полонез, вони поширилися пізніше, у другій половині XVII ст., їх вводили до циклу між курантою і сарабандою, або між сарабандою і жигою. До клавірного сюїти іноді залучали нетанцювальні форми, особливо на початку для більш вагомого відкриття циклу, це могли бути увертюра, прелюдія, токата та ін., вони мали вільну імпровізаційну форму і надавали всьому твору піднесеного святкового характеру. Окремі частини сюїти мали більшу самостійність, 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 клвесинну 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 інструмент (навіть про рівномірну півтонову темперацію задовго до Андреаса Веркмейстера), як сидіти за інструментом, як руки тримати на клавіатурі, як виконувати музику, як вибрати кращу аплікатуру 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 всі використали б при грі навіть за відсутністю на клавіатурі відповідної кількості клавішів». Він також наводить моралізаторські історії про музичну терапію та вплив консонантної гармонії на тварин (наприклад, розповідає, як павич з насолодою слухав лютніста, що добре грав, і ледь не заклював із злістю поганого) [1, с.18].

Багато цікавого можна знайти в працях відомого лютниста, 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 невперше спрямовує увагу на необхідну обдарованість музиканта, 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. Досьогодні не втратили своєї актуальності і його зауваження щодо виконання на інструменті мелізмів та музичних оздоблень.. «Ті, що бажають навчатися музиці, 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 його за допомогою найбільш підходящої саме для нього системи. Хороший педагог має стільки різних методів і підходів, скількі обдарованих учнів йому траплялося виховувати. Хороший педагог володіє особливою таємницею – як зацікавити учня... Справа вчителя знайти засіб підбадьорити своїх вразливих учнів при всіх труднощях, що доводять їх до відчаю, і домогтися того, щоб вони з задоволенням грали свої вправи або хоча б припасли для себе витримку і неабияку мужність.» Таким чином , ми бачимо, що вже 300 років тому педагоги-музиканти переймалися питаннями того, що ми тепер називаємо проблемами сформованості мотиваційно-потребової сфери учнів, майбутніх музикантів, становленням їх музичних інтересів, установок на професійну освіту та співвідношення і взаємодію з розвитком та реалізацією музичних здібностей через розкриття свого творчого потенціалу.

Література

1. ***Алексеев А.Д.*** Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия. - К.: Музична Україна, 1974. - С.14-23.
2. ***Браудо Е.М***. Всеобщая история музыки. - Т.1. – Пг.,1922. - С.161-168.
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. ***Майкапар А.*** Музыкант елизаветинской Англии: статус, амбиции, контакты. В кн.: Культура Возрождения и общество. - М.: Наука, 1986. - С. 219-231.
6. ***Adams, Martin***. Henry Purcell. - 1995.
7. ***Benvenuti G.*** Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in San Marco, v. 1-2, Mil., 1931-1932.
8. ***Kinkeldey, O.*** Orgel und Klavier in der Musik des 16 Jahrhunderts. - Leipzig, 1910.
9. ***Pedrell F.*** Tomas Luis de Victoria, abulense, biografia, bibliografia, significa do estetico de todas sus obras de arte polifonico-religioso.Valencia: M.Villar,1918.