

УДК 78.034(44)7

Лисіна Н.І.,

*доцент кафедри фортепіанного
виконавства та художньої культури
факультету мистецтв
Національного педагогічного
університету імені М.П. Драгоманова,
кандидат педагогічних наук;*

Тітович В.І.,

*доцент кафедри інструментально-виконавської
майстерності
Інституту мистецтв
Київського університету
імені Бориса Грінченка*

ВИТОКИ ФРАНЦУЗЬКОЇ КЛАВІРНОЇ ШКОЛИ

У статті розглянуто історію зародження та становлення французької клавірної школи двох напрямів — органного і клавесинного, діяльність перших професійних композиторів-виконавців на клавіатурі, а також ранні друковані видання їхніх творів, що збереглися до сьогодні.

Ключові слова: *орган, клавесин, композиційні жанри, персоналії фундаторів французької органної та клавесинної школи.*

З середини XVII міцніє значення школи французьких клавесиністів, яка згодом 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 найбільш яскравою залишається французька творча школа: цілісність її стилістики, витонченість письма, послідовність еволюції — мають великий вплив на сучасників. Музика клавесиністів втілює «французький смак»

свого часу у європейському клавірному мистецтві композиції, виконавства, педагогіки.

Мета статті — дослідити історію становлення французької клавірної школи обох напрямків — органного і клавесинного, окресливши композиторську діяльність видатних її представників, фундаторів клавірного стилю.

На перших етапах розвитку французька клавесинна музика тісно контактує з традиціями лютністів, які досягали тоді великої досконалості творів, тонкощі і навіть певної вишуканості стилю. Лютнева музика середини XVII не була у Франції народно-ужитковим мистецтвом. Найвідоміші композитори-лютністи виступали при дворі і в аристократичних салонах, відчували вплив придворного балету, надавали своїм танцювальним п'єсам вже не побутовий, а стилізований характер, виявляли їх 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 для лютні. Серед них — стилізовані, інколи з програмними заголовками танці (алеманда, куранта, сарабанда), програмні мініатюри. 1669 Готьє випустив збірку для лютні «Красномовство богів» — ці п'єси невеличкі [2, 517], витримані в одному характері і русі.

Певний тип французької клавесинної сюїти обґрунтував Жак Шампйон де Шамбоньєр / Jacques Champion de Chambonnières (1602?-1672), перший маестро, від якого до нас дійшли дві книги «Pièces de clavecin», — свідки початку становлення французької клавірної школи. Стиль цієї музики відрізняється від німецького: вона обмежена майже виключно сюїтою, не знає великих обробок хоралів, уникає строгого поліфонічного письма, не любить блискучих пасажів, але у відповідних рамках досягає незрівнянної майстерності [1]. Розквіт французької клавесинної музики збігається з часом найбільшого посилення королівської влади у Франції, і стиль її безсумнівно відображає блиск придворного життя Короля-сонця і його наступників. Фундатор музичного репертуару для клавесину — Ж. Шамбоньєр, вершина — Ф. Куперен Великий \ Grand, а останній виразник — Ж.Ф. Рамо.

Шамбоньєр став головою школи, з якої вийшли Лебег, д'Англебер і три Куперени. Вони всі виховалися на лютнеподібних п'єсах

Шамбоньера. Для прийомів виконання цієї французької школи характерне застосування всіляких “agreements” \ «оздоблень», запозичених з ужитку лютневої музики. Ці прикраси є результатом летючості клавесинного звуку, який таким чином затримувався і яскравіше виділявся. А в історичному розвитку оздоблення стали неминучим елементом художнього вираження, що надавав французькій музиці елегантності і грандіозності. Твори учнів Шамбоньера підкреслюють ці риси клавесинної музики і кожен з них збагачує сюїту новими внесками.

Так, старший Луї Куперен \ Louis Couperin (1626?–1661), робить передумовою сюїти щось на зразок увертюри, яку називає «прелюдією»; Нікола Лебер \ Nicolas Lebègue (1631?–1702) вплітає в мініорні сюїти окремі мажорні частини; д'Англебер \ Jean Henri d'Anglebert (1629–1691) вставляє в неї танці з опер Люлли й, нарешті, Луї Маршан \ Louis Marchand (1669–1732) надає окремим танцям більш манірного, помпезного і бундючного характеру [1].

Наприкінці XVII Луї Нікола Клерамбо \ Louis Nicolas Clérambault (1676–1749), видатний органіст, випустив у 1703 р. збірку клавесинних п'єс Ж.Ф. Рамо. Особливе значення Рамо, чудового автора сюїт, — в теорії та опері. «Оперність» відчувається і в його клавірних сюїтах.

На розвитку інструментальної музики з її вибором жанрів від початку до кінця XVII ст. виразно позначалися умови її концертного існування, середовища виконання. Виконавське призначення чи не кожного твору було тоді реальним і конкретним: 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 — дає реальний репертуар епохи, задовольняючи смаки і художні потреби усіх прошарків суспільства. Клавірна музика позначає широку амплітуду образів: нескладна жанрово-побутова фольклористика сходить у процесі розвитку до системи контрастів, ліричних, патетичних, скорботних, динамічних... [2, 488].

Образний зміст нової клавірної музики спонукає до пошуків нового тематизму, до єдності його розгортання у межах частини циклу і, нарешті, до створення циклу з контрастних частин. Розвиток, точніше розгортання тематичного ядра, може відбуватися

і за принципом танцю, і в імітаційній формі, і варіаційним шляхом, але мета такого розвитку — єдність образу. Зіставлення образів у межах циклу може бути емоційно-виразним і переважно динамічним, а може поєднувати контраст рухів з варіаційним принципом, але мета такого порівняння — ефект контрасту образного кола.

Розвиток інструментальних жанрів відбувається з XVI до XVIII ст. навіть не паралельно, а разом з виконавством: висуваються певні інструменти зі своїми особливостями і, відповідно, зі своїм репертуаром: клавесин, скрипка і новий камерний ансамбль — дві скрипки і basso continuo.

Специфіка інструментів та їх можливості не обмежуються лише традиціями вокально-поліфонічного складу: набирає сили інструменталізм у його особливому, конкретному вираженні на клавесині, органі, скрипці. Залежно від цього у певних галузях переважають ті чи інші жанри. Розширюється сфера впливу органа і, відповідно, збагачується його репертуар. Та органна музика з її старовинними і строгими професійними традиціями помітно відрізняється за характером від більш «домашньої» або салонної клавірної музики (що не виключає перетинань між їх репертуаром).

Шлях від ричеркара-канцони до фути — це стежина від органної композиції до сюїти — найважливіший шлях клавірного репертуару, що наслідує побутові традиції лютні. Всілякі обробки хоралів, старі навички імпровізації на клавирі — надбання 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 виразними можливостями смичкових інструментів. Лише від скрипки соната і концерт переходять згодом на клавир, набуваючи нових якостей.

Розглядаючи послідовно еволюцію органної, клавірної, ансамблевої та скрипкової музики, можна простежити розвиток жанрів від найстаріших за історичними витоками до новітніх, що склалися на межі XVIII ст.

Клавирна музика як специфічна галузь творчості висулулася 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 ст. Його гімни та хоральні обробки — перші відомі опубліковані твори французької органної музики.

Тітлуз народився у Сент-Омері \ Saint-Omer (точна дата невідома); 1585 р. прийняв священство і служив органістом собору С.-Омера. Згодом переїхав у Руан і 1588 р. став органістом собору Руана \ Rouen Cathedral. 1600 р. Тітлуз запросив до Руана фламандського будівельника органів Карлье \ Crespin Carlier працювати з соборним інструментом [6]. У результаті цієї співпраці було зроблено орган, який і до сьогодні вважають кращим у Франції.

161. р. Тітлуз призначається каноніком Руанського собору, маючи визначну репутацію композитора, фахівця органа, педагога і музичного теоретика [6]. 1613 р. за свої вірші виграв I приз від літературного товариства Руана в Академії Palinods. 1623 р. опублікував у «Церковних гімнах» \ “Hymnes de l’église” серію органних обробок літургійних гімнів [7]; 1626 р. він друкує II органну колекцію “Le Magnificat”, яка містить 8 обробок. Музика цих двох збірок написана у ключах C і F, а не в органній табулатурі (!). Винахід набагато стійкіший і вражаючий, ніж у Дж. Фрескобальді, але Тітлуз не має ні гармонічної і ритмічної сміливості, ні стрімкості, ні вигадливого характеру, він не новатор, але несе певну досконалість наукової поліфонії, монументальної і усталеної.

Тітлуз був другом єзуїта отця Марена Мерсена \ Marin Mersenne, музиканта-теоретика, математика, філософа і богослова. Опубліковано їхнє листування 1622–33 рр.: Тітлуз давав Мерсену консультації для знаменитої «Універсальної гармонії» \ “L’Harmonie Universelle”, друкованої 1634–37 рр., 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 Жіро \ Nicolas Gigault включив фугу à la manière de Titelouze (в стилі Тітлуза) 1685 р у свою «Музичну книжку для органу» \ “Livres de musique pour l’orgue” [3]. А через 300 років (1942) Марсель Дюпре \ Marcel Dupré написав органний твір “Le Tombeau de Titelouze”.

Французькі органи того часу були вже дуже барвисті й використовувалися у сольних виступах, але Тітлуз у передмовах до обох колекцій був стурбований тим, як зробити свої твори легшими

для гри [4, 174], тобто грати одними руками, без педалей для ніг. Він іде ще далі, дозволяючи навіть (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 у сім’ї паризьких органістів. Навчався музики у свого батька Бальтазара (1575?–1630). Протягом усієї кар’єри жив у Парижі. 1618 р., 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? р. його син Жан став помічником органіста, а згодом — і наступником.

Шарль, наслідуючи свого батька, був придворним органістом королев Марії Медичі та Анни Австрійської. Знаменитий лютніст Дені Готье, ймовірно, його учень, присвятив йому «На смерть учителя» / “Tombeau”. Раке був високо оцінений сучасниками [5]. Письменник XVIII ст. Жан Бенжамен Ла Борд \ Jean-Benjamin La Borde назвав Раке «найкращим органістом свого часу».

З музики Раке збереглися лише органна Фантазія і 12 дуетів на 146-й псалом в Трактаті Мерсенна (1636). Фантазія, написана 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 146-го псалма (в перекладі Жермен Абер Серізі \ Cerisy) — дуети у 12 режимах. Рукопис Фантазії, вставлений в особистий примірник “l’Harmonie Universelle du Père Mersenne”, зберігається в бібліотеці Minimes de la Place royale Національної консерваторії мистецтв і ремесел Парижу.

Органна Фантазія Раке — унікальний твір у репертуарі клавірної музики; нічого подібного не було написано у Франції. Вона надихнула видатного органіста Я.П. Свелінка на створення органних п’єс, де одна тема проходить крізь кілька частин, переважно імітаційних, створюючи монотематизм.

1973 р. Пьер Кошре \ Cochereau, органіст Notre Dame, написав болеро на тему Шарля Раке, спочатку імпровізованого, згодом записаного. У 2007 р. Симфонія імпровізації; 13 імпровізацій на вірші Вечірні; Болеро імпровізоване на тему Ш. Раке для органа и ударних: P. Cochereau орган Notre-Dame de Paris.

Французька органна школа утворюється в першій половині XVII ст. Це шлях від строгої поліфонічної музики Жан Тітлуза з її унікальними орнаментами до багатого стилю характерних форм французького класичного органа [7]. У межах цього стилю Луї Куперен \ Louis Couperin (1626–1661) експериментує з мелодикою, регістрами і складом; Гійом Габріель Нівер \ Guillaume-Gabriel Nivers (1632–1714) розширює поліфонічні форми, встановивши жанри і стилі, які стануть традицією французького органного мистецтва на багато років.

Тим не менш музика для клавіру у XVII ст. залишається пов'язаною з жанром сюїти, як би її не розуміли в різних країнах різні музиканти. Це означає, що кожна п'єса — невеличка, витримана в одному русі, з характерними ознаками танцю, де музика тяжіє до різноманіття у зіставленні контрасту образів, вираженого спочатку хоча б у їх сюїтному чергуванні.

Подальший шлях французької школи клавесиністів, що привів до Франсуа Куперена Великого, пов'язаний з іменами д'Англебера і Лебега, а також Луї Маршана, Гаспара ле Ру та інших музикантів, які перейшли з XVII ст. у XVIII ст. Їхніми творчими зусиллями формується сюїта, яка, однак, ще не набуває стійких форм. Початковими частинами її стають у д'Англебера і Лебега алеманда і куранта, далі можуть слідувати будь-які танці, а завершують її або нові модні танці — гавот і менует [2, 418], або старовинні традиційні — гальярда і пасакаля, що йдуть після жиги. Майбутнє покаже, що французька школа тяжіє скоріше до вільного ряду мініатюр як свого роду концертної програми, аніж до кристалізації певного типу сюїти з її опорними танцями.

ДЖЕРЕЛА

1. Браудо Е.М. Всеобщая история музыки : в 3 т. / 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. I.
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. — P. 171–175.
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.

В статье рассмотрена история зарождения и становления французской клавирной школы двух направлений — органного и клавесинного, деятельность первых профессиональных композиторов-исполнителей на клавиатуре, а также ранние печатные издания их произведений, сохранившиеся до наших дней.

Ключевые слова: орган, клавесин, композиционные жанры, персоналии основоположников французской органной и клавесинной школы.

The article deals with the process of the birth and formation of the French clavier school of both directions — organ and harpsichord, the first professional composers-performers on the keyboard, the earliest printed editions of their works that have survived until the present day.

Key words: organ, harpsichord, compositional genres, personalities of the founders of the French organ and harpsichord school.