

УДК 780.616.31:7.034.7(44):78.071.2Шамбоньєр(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-19>

Ольга ШАДРИНА-ЛИЧАК,
orcid.org/0009-0005-3471-6415
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач, завідувач кафедри старовинної музики
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) *ollsha@ukr.net*

РОЛЬ Ж. Ш. ДЕ ШАМБОНЬЄРА ТА ЙОГО УЧНІВ В СТАНОВЛЕННІ ФРАНЦУЗЬКОЇ КЛАВЕСИННОЇ ШКОЛИ

Попри наявні дослідження та наукове осмислення окремих аспектів розвитку і функціонування французького клавесинного мистецтва, для значної кількості вітчизняних музикантів-практиків поняття «французька клавесинна школа» продовжує асоціюватися переважно (а іноді й винятково) з творчістю композиторів XVIII ст. (тобто представників рококо і, за винятком Ф. Куперена та Ж.-Ф. Рамо, композиторів завершальної хвилі французьких клавесиністів), натомість здобутки майстрів XVII ст. залишаються поза увагою. Такий ракурс сприйняття зумовив формування стереотипних – децю зверхніх – поглядів на французьке клавесинне мистецтво. Насправді ці погляди представляли собою досить поверхневу оцінку стилістики рококо без намагання заглибитися і зрозуміти сутність музичних проявів даної художньої течії, проте дана оцінка виявилася розповсюдженою на всю французьку клавесинну музику і «офіційно» закріпленою за нею. У поєднанні з несправедливою критикою на адресу клавесина та зневажливою оцінкою його як інструмента, це створювало передумови для визначення ролі діяльності французьких клавесиністів лише як підготовчого, другорядного етапу на шляху музичного прогресу. Необхідність ревізії усталених уявлень та вибудовування цілісного погляду на французьку клавесинну школу зумовила актуальність даної статті.

В розвідці доповнено та відкориговано уявлення про французьку клавесинну школу XVII–XVIII ст. Розглянуто постаті митців XVII ст. – Ж. Ш. де Шамбоньєра, Л. Куперена, Н.-А. Лебега, Ж.-А. д'Англебера та узагальнено їх творчі здобутки, зокрема: створення абсолютно нової, особливої музичної мови – клавесинного лютневого стилю (*style luthé*), становлення жанрів клавесинної безтактової прелюдії, *tombeau*, значний внесок у розвиток жанру інструментальної сюїти. Висвітлено високу історичну оцінку діяльності даних композиторів, надану Т. дю Тійє в трактаті «Французький Парнас» (1732). Акцентовано справжнє значення доробку митців XVII ст. і його роль в історії музичного мистецтва як потужного фундаменту, що не тільки зумовив подальший розвиток французької клавесинної школи, а й визначив риси національного стилю в музиці.

Ключові слова: клавесин, французька клавесинна музика епохи Бароко, французькі клавесиністи XVII ст., клавесинний лютневий стиль (*style luthé*), безтактова прелюдія, *tombeau*.

Olha SHADRINA-LYCHAK,
orcid.org/0009-0005-3471-6415
Candidate of Art History (PhD),
Senior Lecturer, Head of the Early Music Department
National Tchaikovsky Academy Music of Ukrainian
(Kyiv, Ukraine) *ollsha@ukr.net*

THE ROLE OF CHAMBONNIÈRES AND HIS STUDENTS IN THE FORMATION OF THE FRENCH HARPSICHORD SCHOOL

Despite the available research and scientific understanding of certain aspects of the development and functioning of the French harpsichord art, for a significant number of Ukrainian practicing musicians, the concept of «French harpsichord school» continues to be associated mainly (and sometimes exclusively) with the work of composers of the 18th century (that is, representatives of Rococo and, except F. Couperin and J.-Ph. Rameau, composers of the final wave of French harpsichordists), instead, the achievements of the masters of the 17th century are ignored. This perspective of perception led to the formation of stereotypical – somewhat superficial – views on French harpsichord art. These views represented a rather superficial assessment of Rococo stylistics without an attempt to delve deeper and understand the essence of the musical manifestations of this artistic movement however this assessment turned out to be spread over all French harpsichord music and «officially» attached to it. In combination with unfair criticism of the harpsichord and a contemptuous evaluation of it as an instrument, this created the prerequisites for determining the role of the activity of French harpsichordists only as a preparatory, secondary stage on the path of musical progress. The necessity of revising established ideas and building a holistic view of the French harpsichord school determined the relevance of this article.

In the article, the idea of the French harpsichord school of the XVII–XVIII centuries was supplemented and corrected. The figures of artists of the 17th century were considered – J. Ch. de Chambonnières, L. Couperin, N.-A. Lebègue, J.-H. d'Anglebert and summarized their creative achievements, in particular: the creation of a completely new, special musical language – the harpsichord style luthé, the formation of the genres of the harpsichord unmeasured prelude, tombeau, as well as a significant contribution to the development of the genre of the instrumental suite. The high historical assessment of the activities of these composers, given by Titon du Tillet in the treatise «Le Parnasse françois» (1732), is highlighted. The true meaning of the work of composers of the 17th century is emphasized and its role in the history of musical art as a powerful foundation that not only determined the further development of the French harpsichord school but also determined the features of the national style in music.

Key words: harpsichord, French harpsichord music of Baroque epoch, French harpsichordists of the 17th century, harpsichord style luthé, unmeasured prelude, tombeau.

Постановка проблеми. Спілкування з давніми творами ставить перед музикантами низку важливих питань, адже чим далі в минуле ми зазираємо, тим більшого обсягу знань потребуємо для реалізації виконавських задач та втілення художніх образів. Ця специфіка актуалізується в умовах роботи з музикою XVII–XVIII ст., оскільки брак інформації, що існував довгий час, немично призводив до виникнення помилкових тверджень, стереотипів, нерідко – відверто абсурдних. Зокрема, так сталося з клавесином, чий звук несправедливо вважався неспівучим, уривистим, позбавленим теплою тембру, непридатним до виконавського нюансування. Частково так сталося і з французькою клавесинною школою, висновки про яку робили, базуючись винятково на музиці XVIII ст., що переважно представляє вже стилістику рококо, і зовсім не беручи до розгляду (в силу різних обставин) століття XVII – найбільш цікаве і самобутнє, справжнє коріння французького клавесинного мистецтва. Відповідно, викривленим формувалося і розуміння багатьох подальших музичних процесів, оскільки не знали їх витоків, їх «рушійних сил».

Нова картина, що відкривається на сьогоденньому етапі знань, не тільки коригує (а часто навіть розвертає на 180°) традиційне сприйняття музики досліджуваного періоду, але й дозволяє їй розкритися й зазвучати абсолютно інакше. Узагальнення здобутків митців XVII ст. (Ж. Ш. де Шамбоньєра та його вихованців) дозволить переосмислити уявлення в цілому про французьку клавесинну школу XVII–XVIII ст.; важливу роль в даному контексті гратимуть історичні свідчення, надані сучасниками вищезгаданих майстрів.

Аналіз наукових досліджень. Обраний ракурс дослідження зумовив звернення до широкого кола літератури. Так, найрізноманітніші проблеми музичного мистецтва XVII–XVIII ст. та його сучасної рецепції висвітлюються в дослідженнях М. Букофцера (Bukofzer, 1982), Дж. Ентоні (Anthony, 1992), Н. Арнокура (Харнокурт, 2002), В. Жаркової (Жаркова, 2023), С. Шабалтіної

(Шабалтіна, 2013), О. Шадріної-Личак (Шадріна-Личак, 2011). Численні аспекти впливу лютевого виконавства на становлення французької клавесинної школи (виконавської та композиторської) детально вивчаються в роботах О. Бомона (Baumont, 2008), Е. Хіггінботтома (Higginbottom, 1980c), О. Шадріної-Личак (Шадріна-Личак, 2014). Розгляду творчих біографій французьких клавесиністів XVII ст. присвячені праці О. Бомона (Baumont, 1998), Д. Фюллера (Fuller, 1980a, b), Е. Хіггінботтома (Higginbottom, 1980a, b).

Специфіка проблематики також зумовила необхідність вивчення історичних джерел. Зокрема, роботи Т. дю Тійє (Titon du Tillet, 1732) та Ле Галлуа (Le Gallois, 1680) дозволили доповнити портрети митців досліджуваної генерації важливою інформацією, наданою їх співвітчизниками та молодшими сучасниками. В трактаті Сен-Ламбера (Saint-Lambert, 1707) систематизовано цінні відомості щодо музичної теорії, найрізноманітніших аспектів клавесинної практики, стилю виконання французької музики XVII–XVIII ст.

Однак, попри наявні дослідження та наукове осмислення окремих аспектів розвитку і функціонування французького клавесинного мистецтва, для значної кількості українських музикантів-практиків поняття «французька клавесинна школа» продовжує асоціюватися переважно (а іноді й винятково) з творчістю композиторів XVIII ст., натомість здобутки майстрів XVII ст. залишаються поза увагою. Необхідність ревізії усталених уявлень та вибудовування цілісного погляду на французьку клавесинну школу зумовлює актуальність даної статті.

Мета статті – доповнити та відкоригувати уявлення про французьку клавесинну школу XVII–XVIII ст., зокрема акцентувати справжнє значення доробку митців XVII ст. і його роль в історії музичного мистецтва як потужного фундаменту, що визначив і зумовив подальший розвиток національної школи.

Виклад основного матеріалу. XVII століття стало визначальним для становлення музичного

мистецтва Франції. Перша його половина не була спокійною: військові конфлікти, складний економічний стан країни, міжконфесійне напруження виступали факторами соціальної нестабільності. Попри це, саме тоді в культурі Франції постали явища, які справили потужний вплив на подальший розвиток без перебільшення всієї західноєвропейської музики. Так, одним з них була *практика гри на лютні* – улюбленому інструменті монархів та їх оточення, беззаперечному фавориті епохи. Універсальний інструмент з широким спектром можливостей, лютня була активно затребувана в різних сферах музичної діяльності та відчутно вплинула на становлення клавесинного виконавства. Ще один феномен цього часу – *придворний балет* (Ballet de Cour), якому судилося стати прототипом французького балету. З *Ballet de Cour* пов'язана генеза танцювальної музики, становлення жанру сюїти, саме він зумовив специфіку роботи з ритмом і часом в музиці Бароко. Друга половина століття стала надзвичайно плідним періодом для французького мистецтва, оскільки несамовите прагнення Людовика XIV до звеличення призвело до високої концентрації потужних творчих сил при дворі і створення сприятливих умов для їх реалізації та розвитку. Логічним наслідком цього розквіту стала загальноєвропейська галоманія наступного століття – XVIII.

В останні роки правління Людовика XIV (народився у 1638 р., правив з 1643 по 1715 рр.) паризький аристократ, літератор і хронікер Еврар Тітон дю Тійє (*Évrard Titon du Tillet*, 1677–1762) задумав масштабний проєкт створення саду, в центрі якого планував розташувати грандіозний монумент, що мав увічнити французьких поетів та музикантів: гора Парнас, на вершині якої Людовик XIV в образі Аполлона, нижче – три грації (поетеси А. Дезульєр, Г. де ла Сюз і М. де Скюдєрі), ще нижче – фігури П. Корнеля, Ж.-Б. Мольєра, Ж.-Б. Лафонтена, Ж. Расіна, Н. Буало-Депрею та Ж.-Б. Люллі. Інші митці мали бути представлені на медальйонах. У 1718 р. макет був вилитий з бронзи скульптором Луї Гарньє, учнем відомого Франсуа Жирардона. Кошторис проєкту склав 2 мільйони ліврів, тому дю Тійє довелося відмовитись від саду й монумента і реалізувати ідею у формі... трактата. Так, у 1727 р. вийшло «Описання французького Парнаса, виконаного в бронзі, яке супроводжується алфавітним списком поетів та музикантів, представлених на цьому пам'ятнику». Подальші видання (1732, 1743, 1755) доповнювалися інформацією, і в результаті нащадки отримали не просто надзвичайно важливе джерело біографічних відомостей про

видатні особистості французької культури, а свідчення *історичної оцінки* діяльності цих митців, надані їх молодшими сучасниками та співвітчизниками, що, своєю чергою, дозволяє зробити певні висновки з огляду на специфіку барокового мистецтва, зокрема діяльності і спадщини французьких клавесиністів (Titon du Tillet, 1732).

Хронологічно список виходить далеко за межі епохи Людовика XIV: його відкриває Тібо Шампанський (1201–1253), король Наварри, один з найвідоміших труверів свого часу. Слід зазначити, що переважна більшість парнасців – діячі французької *літератури* XIII–XVIII ст.; *музиканти* ж представлені значно вужче і, за винятком Тібо Шампанського, всі вони належать до XVII–XVIII ст. Клавіристам генерації, що нас цікавить, присвячена окрема глава на с. 401 – «Шамбоньєр, Куперени, Томлен, Буавен, Лебег, Гарньє, Уссю та кілька інших відомих органістів та клавесиністів»; в пізніших виданнях була додана глава про Ф. Куперена (за цілком зрозумілою логікою дю Тійє, Ф. Куперен, як і всі інші, зміг стати мешканцем Парнасу лише після своєї смерті, тобто не раніше 1733 р.), де також згадувався Ж.-А. д'Англебер.

Розглянемо постаті французьких клавесиністів епохи Людовика XIV – Шамбоньєра, Л. Куперена, Лебега, д'Англебера. Чим (з позиції діяча XVIII ст.) заслужили вони право перебування на Парнасі? Що відомо про них сьогодні?

Жак Шампйон де Шамбоньєр (1601/02-1672) – спадковий музикант, чий дід (Томас Шампйон, відомий як Міту) та батько (Жак Шампйон) були придворними музикантами ще з часів правління династії Валуа (II пол. XVI ст.). У 1642 р. успадкував від батька посаду клавесиніста, яку на початку 60-х рр. передав своєму учневі Ж.-А. д'Англеберу. Наприкінці життя зосередився на виданні власних творів, і в 1670 р. вийшло дві збірки його клавесинних п'єс.

Неперевершене виконавське мистецтво Шамбоньєра настільки вражало та зворушувало сучасників, що вони доволі емоційно писали про це: «<...> існує одна манера гри, яка перевершує всі інші, тому що вона – найприродніша, найделікатніша, справжня, а отже – найприємніша; і це – манера гри Шамбоньєра» (Le Gallois, 1680: 101); «Він доволі добре грав на органі, але його особливим талантом був клавесин, де він досяг надзвичайних успіхів у написанні п'єс та їх виконанні» (Titon du Tillet, 1732: 402).

На відміну від батька й діда, Шамбоньєр не передав посаду власному нащадку, натомість йому судилося започаткувати іншу, надзвичайно

потужну династію – професійну – і увійти до історії як *основоположник французької клавесинної школи*. Л. Куперен, Ж.-А. д'Англебер та Н.-А. Лебег – його найвідоміші учні і послідовники, представники наступного покоління. Всі троє в 50-х рр. XVII ст. приїхали з провінції в Париж, мали підтримку Шамбоньєра, брали в нього уроки і будували подальшу кар'єру.

Луї Куперен (1626?–1661) у 1653 р. отримав посаду органіста церкви Сен-Жерве, пізніше став також органістом королівської капели та придворним гамбістом (ця посада була створена спеціально для нього). Шамбоньєр хотів поступитися Куперену місцем придворного клавесиніста, але той відмовився з поваги до друга і вчителя. У віці 35 років Луї Куперен помер і, на жаль, не встиг опублікувати жодного твору. Його музика збереглася лише в манускриптах, найвідоміші з яких Вауп, Oldham та Parville (останні два були віднайдені лише у XX ст. – у 1958 та 1969 рр. відповідно).

Жан-Анрі д'Англебер (1635–1691) працював органістом в домініканському монастирі, згодом був клавесиністом при дворі Філіпа I, герцога Орлеанського. Насамкінець, успадкував від Шамбоньєра посаду придворного клавесиніста Людовика XIV і займав її аж до самої смерті.

У 1689 р. видав свою єдину збірку п'єс для клавесину, до якої долучив досить лаконічний трактат з генерал-басу та таблицю прикрас. Дана таблиця залишається найповнішою в цю епоху, вона містить 29 знаків та приклади їх розшифрування. Таблиця стала ґрунтом для подальших орнаментційних експериментів французьких композиторів, на неї спирався і Й. С. Бах. Крім згаданої збірки залишилися також рукописи з клавесинною музикою д'Англебера, що містять переважно обробки лютневих творів його сучасників Р. Мезанжо, Е. Готьє, Д. Готьє, Ж. Пінеля тощо.

Ніколя-Антуан Лебег (1631–1702) вже у 1661 р. згадується як «відомий паризький органіст». З 1664 р. і аж до самої смерті був титулярним органістом одного з провідних храмів Парижа – церкви Сен-Меррі. У 1678 р. отримав престижну посаду – увійшов до числа органістів королівської капели (разом з Г. Г. Нівером, Ж. Томленом та Ж.-Б. Бютерном). Як пише дю Тійє, «величезна кількість людей приходила його послухати. Його гра відзначалась благородством і витонченістю» (Titon du Tillet, 1732: 404).

Лебег заслужив репутацію одного з кращих органістів Франції, завдяки чому як експерт часто подорожував до різних міст, де консулював з питань побудови та експлуатації органів. Мав

багато учнів, найвідоміші серед яких Ж. Н. Жоффрау, Ф. Даженкур та Н. де Грінї. За життя видав п'ять збірок: три органні (1676, 1678, 1685) та дві клавесинні (1677, 1687), які отримали розповсюдження у цілій Європі. Також збереглася значна кількість копій його творів, що свідчить про неабияку популярність останніх.

Ніколаус Арнонкур (1929–2016), розмірковуючи про особливості сприйняття музики людиною Бароко, зазначає, що в ті часи абсолютна перевага надавалась слуханню творів, які були *щойно написані*. Музика «створювалася щоразу наново – відповідно до існуючого способу життя і нових духовних потреб. <...> Давня ж музика, тобто попередніх поколінь, потім не могла бути і не була ні зрозумілою, ні вживаною. Лише інколи, за виняткових okazій, викликала подив своєю майстерністю» (Харнонкурт, 2002: 4). Справді, ми багато знаємо про обов'язки придворних композиторів регулярно писати нову музику, створювати ледь не щотижня месу, кантату тощо. Публіка постійно прагнула нових вражень, і це було характерною рисою епохи. В часи написання трактату дю Тійє (1727) вже прогрімала слава опер Люллі, мес і мотетів Дюмона та Шарпантьє, творів Деланди, Кампра. Ця прекрасна, масштабна та вражаюча музика, здавалося б, мала назавжди витіснити попередні звукові враження, особливо давні. Впевнено крокували Європою нові винаходи італійських митців. Вже відбувся Франсуа Куперен-Великий, потужно заявив про себе Рамо. Але, як виявилось, шанувальники ще й досі не просто пам'ятали мистецтво перших французьких клавесиністів, а вважали його неперевершеним взірцем і дуже емоційно ним захоплювалися. Особливо показовим це є стосовно Л. Куперена, чий твори – невидані! – мали всі шанси піти у небуття. Натомість, за свідченням дю Тійє, навіть через більш як півстоліття після смерті автора знавці музики дуже високо цінували його твори і дбайливо зберігали манускрипти з копіями (Titon du Tillet, 1732: 403).

В чому ж полягають заслуги французьких клавесиністів XVII століття?

Саме Шамбоньєром та його учнями була створена абсолютно нова, особлива музична мова, яка в подальшому стане не просто фундаментом та своєрідним обличчям французької клавесинної музики, а й визначатиме риси національного стилю в музиці – клавесинний лютневий стиль. Така назва була зумовлена орієнтиром на звуковий образ лютні – чи не найпопулярнішого інструмента Ренесансу та Бароко, улюбленця аристократичної еліти епохи. Сформувався цілий комплекс

композиторських і виконавських засобів, спрямованих на досягнення характерного «лютневого» звучання – цілісного, об'ємного, багатопарового, що вимагає надзвичайно делікатного поводження як з окремим звуком, так і зі звуковим цілим. Увага була сфокусована на роботі з вертикаллю: розкладанні акордів, «поголосному» наборі та зміні гармоній, неоднотимовому взятті звуків (т. зв. манері *brisé*). Звучання, що створювалося в такий спосіб (складні гармонічні комплекси, обертонові напруження, цілісний звуковий об'єм), стало еталоном для французької звукової естетики. Клавесинний лютневий стиль дозволив вирішувати складні художні завдання і явив собою напрочуд плідний ґрунт для подальших творчих здобутків французьких клавесиністів (Шадріна-Личак, 2014).

Представниками школи Шамбоньєра були створені блискучі зразки запозиченого у лютністів жанру *tombeau* (музичної епітафії), що склався і побутував головним чином у Франції, – твору медитативного характеру, присвяченого пам'яті померлих вчителів, покровителів, друзів. Також був зроблений значний внесок у становлення жанру інструментальної сюїти, чий композиційні та драматургічні принципи у XVII ст. знаходились у стадії формування: відбирались танці, що пізніше складатимуть кістяк сюїти, та факультативні, їх порядок, повторюваність тощо (Baumont, 2008).

Але чи не найбільш впізнаваним і загадковим «лютневим» явищем став жанр *клавесинної безтактової прелюдії*, яка походила від інструментальної імпровізації і являла собою одну з форм усної практики. Безтактова прелюдія є своєрідною точкою перетину знакових явищ музичного мистецтва Бароко, і завдяки їй сьогодні можна зрозуміти специфіку цілого комплексу феноменів виконавської практики епохи, а саме: клавесинного лютневого стилю, генерал-басу, техніки орнаментативності, мистецтва імпровізації (Шадріна-Личак, 2011). Наголосимо: всі ці явища історично частково залишались в площині усної практики, що і обумовило неможливість їх 100% фіксації. Навіть автори барокових трактатів писали, що навчитися цьому можна, лише слухаючи гру майстрів (Saint-Lambert, 1707: 62). Ми ж отримали можливість зазирнути всередину творчого процесу та наблизитись до розуміння його внутрішніх механізмів саме завдяки вивченню клавесинної безтактової прелюдії.

Представники наступної генерації французьких клавесиністів – Ф. Куперен і Ж.-Ф. Рамо, дуже різні, але обидва – беззаперечні вершини цього мистецтва. Їх кращі ліричні твори є найвищими художніми зразками втілення лютневого

стилю (наприклад, «Бесіда Муз», «Зітхання» Рамо або «Таємничі перешкоди», «Лілії, що розкриваються» Куперена). Як зазначає Е. Хіггінботтом (Higginbottom, 1980c: 321), Ф. Куперен став першим, хто використав термін «*luthé*» (в перекладі з французької – «в лютневому стилі»), твір «Чари», 1716) та в такий спосіб дав адекватну назву тому, що склалося і успішно функціонувало в практиці вже досить довгий час. Сьогодні можна впевнено стверджувати, що клавесинний лютневий стиль у всьому розмаїтті своїх проявів став стильовою домінантою французької клавесинної музики XVII–XVIII ст., засобом індивідуалізації французького клавесинного стилю в цілому.

В лютневому стилі працювали і багато інших композиторів Бароко: Ж. Ф. Дандрійо, Ж. Дюфлі, Й. Я. Фробергер, Г. Муффат, Г. Ф. Гендель, зрештою, Й. С. Бах. Але саме французьким митцям XVII ст. – Шамбоньєру та його учням – судилося відчувати і втілювати в лютневому стильовому комплексі певну, суто французьку звукоестетичну концепцію та створити особливу музичну мову, яка, хоч і буде до певної міри еволюціонувати в подальших стильових вимірах, разом з тим, залишатиметься своєрідною генеральною лінією для багатьох поколінь аж до Дебюссі та Равеля, показником французького національного стилю.

Мистецтво завжди є продуктом епохи, що спонукала його до життя. Загальна атмосфера Західної Європи I-ї пол. XVII ст. була не надто світлою і радісною. Так, французькі митці стали свідками Тридцятилітньої війни (1618–1648), Фронди (1648–1653), регулярних сплесків епідемії чуми, хоча й не такої всеохоплюючої, як відомі пандемії XIV ст. Згадаймо колорит картин художника-реаліста Ж. де ла Тура (1593–1652) – наприклад, «Святий Себастьян, оплакуваний Святою Іриною», «Святий Йосип-теся», «Поклоніння пастухів», «Новонароджений» тощо: гра світлотіні, зосередженість на внутрішніх переживаннях, загострене відчуття абсолютної цінності і, разом з тим, минушості кожного моменту та відчайдушні спроби його зупинити, хоча б на полотні. Тут немає прямолінійних рішень, а є лише півтони, нюанси, але вони справляють неймовірне враження. Тими самими емоціями сповнена музика Шамбоньєра, Л. Куперена, д'Англебера, яка під доволі стриманою зовнішньою оболонкою зберігає сильні, глибокі й напрочуд щирі почуття і переживання, що залишаються поза часом і властиві людині будь-якої історичної епохи. Власне, тому ця музика так надихає нас сьогодні.

Про французьку клавесинну музику досить довгий час було прийнято говорити з певною

зверхністю: відсутність драматизму, естетика світських розваг, витончені портрети, примхливі замальовки (різноманітні «Мушки», «Будильник», «Вітри», «Солов'ї» тощо), переобтяженість мелізматикою... Насправді, це була досить поверхнева оцінка *стилістики рококо* без намагання заглибитися і зрозуміти сутність музичних проявів даної художньої течії. Але проблема полягає в тому, що ця оцінка виявилася розповсюдженою на *всю* французьку клавесинну музику і «офіційно» закріпленою за нею. У поєднанні ж з несправедливою критикою на адресу клавесина та зневажливою оцінкою його як інструмента, це створювало передумови для визначення ролі діяльності французьких клавесиністів лише як підготовчого, другорядного етапу на шляху музичного прогресу.

На жаль, цей стереотип, закріплений у свідомості цілих поколінь, зокрема на пострадянському просторі, навіть сьогодні сприймається доволі широкими професійними колами (й передається у спадок наступникам!) як беззаперечний. Однак, слід зважати на те, що його формування мало об'єктивні підстави, адже відбувалося в ХХ ст., коли були доступні і вивчалися твори майстрів переважно ХVIII ст. – тобто *представників рококо* і, за винятком Ф. Куперена і Ж.-Ф. Рамо, *композиторів завершальної хвилі французьких клавесиністів*. Крім того: оцінка творам давалась в контексті перспективи їх фортепіанної адаптації, оскільки на той момент ще не відбулося остаточного повернення клавесина (його історичної копії) в професійне музичне середовище; була відома лише незначна частина безтактового репертуару (більшість таких творів було віднайдено лише в II-й пол. ХХ ст.). Наявні нечисленні безтактові прелюдії та *tombeau* тоді сприймалися як поодинокі, міноритарні твори, і неможливо було припустити, що вони насправді є лише верхівкою айсберга – *потужного стильового явища з власним репертуаром і специфікою, яка змогла розкритися в умовах винятково клавесинного виконавства* (в певному сенсі зрозумілою є відсутність раннього етапу діяльності французьких клавесиністів в полі уваги сучасних піаністів: ця музика з огляду на її природу –

органічну спорідненість з лютневою музикою, її акустичними характеристиками та щипковою природою звуковидобування – не може бути адекватно втілена на фортепіано – отже, до неї просто продовжують *не звертатися*). В результаті ХVII століття – найбільш цікаве, самобутнє і насичене, справжнє коріння французького клавесинного мистецтва! – залишалось викресленим і загубленим. Відповідно, викривленим формувалось і розуміння багатьох музичних процесів, оскільки не знали їх витоків, їх «рушійних сил».

І тільки комплексне вивчення всього корпусу (і ширше – стильового напрямку) дозволило дійти важливих висновків та зрозуміти його істинну роль в історії музичного мистецтва як потужного фундаменту, що визначив і зумовив подальший розвиток національної школи.

Висновки. Сучасний рівень знань, зокрема, накопичених завдяки дослідникам мистецтва епохи Бароко, дозволяє заповнювати лакуни й реконструювати цілісну історичну картину. Ми мусимо бути відкритими до нової інформації, нового слухового досвіду, не боятись ревізії установлених поглядів. Справедливо розставлені акценти в історії французької клавесинної школи не тільки дозволяють дати їй адекватну оцінку та зрозуміти її справжнє значення, а й суттєво коригують наші уявлення про *клавесин* як інструмент, про його звукову специфіку і беззаперечні художні достоїнства.

Французька клавесинна школа – це, безумовно, «Зозуля» Дакена та «Тамбурина» Рамо. Але, перш за все, це – сюїти Шамбоньера, безтактові прелюдії і *tombeau* Луї Куперена і д'Англебера, прекрасні «лютневі» зразки Франсуа Куперена і Рамо. Навіть якщо виконання цієї музики справедливо залишається прерогативою винятково клавесиністів, повноцінне «занурення» в неї необхідне для всіх виконавців. Адже саме вона допомагає відчувати і зрозуміти естетичні засади Бароко: крихку гармонію ненормативності, терпку красу дисонансів, *concordia discordans*. Зрештою, дозволяє по-особливому пережити плінність часу, щирість людських переживань і велич духа, що залишаються незмінними для будь-якої епохи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жаркова В. Історія західної музики: Нотто Musicus від античності до бароко: навч. посіб. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 548 с.
2. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків / [перекл. з нім. Г. Куркова]. Суми: Собор, 2002. 184 с.
3. Шабалгіна С. Клавесин крізь століття: нариси виконавця / [під ред. М. Храпачової]. Київ: Український пріоритет, 2013. 160 с.
4. Шадріна-Личак О. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю ХVII – початку ХVIII століття: аспекти виконавського прочитання: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2011. 214 с.

5. Шадрина-Личак О. Лютневий стильовий комплекс в клавесинній музиці XVII – XVIII ст. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. статей*. 2014. Вип. 109. Серія «Старовинна музика: сучасний погляд». Кн. 6. С. 135–147.
6. Anthony James R. *La Musique en France à l'époque baroque (de Beaujoyeux à Rameau)*. Paris: Flammarion, 1992. 580 p.
7. Baumont O. Couperin. *Le musicien des rois*. Paris: Gallimard, 1998. 128 p.
8. Baumont O. Quelques réflexions sur la naissance du style français de clavecin. *La naissance du style français (1650-1673). Textes réunis par J. Duron*. Wavre: Editions Mardaga, 2008. Pp. 53–68.
9. Bukofzer M. *La Music Baroque*. Editions Jean-Claude Lattes, 1982. 490 p.
10. Fuller D. Chambonnières, Jacques Champion. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. Vol. IV. Pp. 119–124.
11. Fuller D., Higginbottom E. Couperin. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. Vol. IV. Pp. 855–874.
12. Higginbottom E. D'Anglebert, Jean-Henri. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. Vol. V. Pp. 223.
13. Higginbottom E. Lebègue, Nicolas-Antoine. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. Vol. X. Pp. 576–577.
14. Higginbottom E. Style brisé. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. Vol. XVIII. Pp. 321.
15. Le Gallois J. L. Lettre de Mr Le Gallois a Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique. 1680. *Méthodes et Traités: Série I: France 1600-1800: Clavecin. En 2 volumes. Facsimile ed. J. M. Fuzeau*. Courlay: France, 2002. Vol. I. Pp. 97–101.
16. Saint – Lambert M. de. *Nouveau traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instruments*. Paris: C. Ballard, 1707; Facsimile Ed. Minkoff, 1974. 68 p.
17. Titon du Tillet E. *Le Parnasse françois. Description du Parnasse françois, exécuté en bronze, suivie d'une liste alphabétique des Poètes et des Musiciens rassemblés sur ce monument*. Paris, 1732. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1041669n/f543.item#>

REFERENCES

1. Zharkova, V. (2023). *Istoriia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko* [History of Western Music: Homo Musicus from Antiquity to the Baroque]: *navch. posib*. Kyiv: NMAU ім. П. І. Чайковського. 548 s. [in Ukrainian].
2. Harnoncourt, N. (2002). *Muzyka yak mova zvukiv* [Music as speech] / [perekł. z nim. H. Kurkova]. Sumy: Sobor. 184 s. [in Ukrainian]
3. Shabaltina, S. (2013). *Klavesyn kriz stolittia: narysy vykonavtsia* [Harpichord through the ages: Performer's notes] / [pid red. M. Khrapachovoi]. Kyiv: Ukrainskyi priorytet. 160 s. [In Ukrainian]
4. Shadrina-Lychak, O. (2011). *Beztaktova preliudiia yak reprezentant frantsuzkoho klavesynnoho stylu XVII – pochatku XVIII stolittia: aspekty vykonavskoho prochyttannia* [Unmeasured Harpsichord Prelude as a representative of French Harpsichord-style of XVII – the beginning of XVIII centuries: aspects of performance reading]: *avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnav.: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo»*. Kyiv, 2011. 214 s. [In Ukrainian]
5. Shadrina-Lychak, O. (2014). *Liutnevyyi stylovyi kompleks v klavesynnii muzytsi XVII–XVIII st.* [Lute style complex in harpsichord music of the XVII–XVIII centuries]. *Naukovyi visnyk NMAU ім. П. І. Чайковського: зб. статей*. Вип. 109. Серія «Старовинна музика: сучасний погляд». Кн. 6. Pp. 135–147. [In Ukrainian].
6. Anthony James R. (1992). *La Musique en France à l'époque baroque (de Beaujoyeux à Rameau)* [Music in France during the Baroque era (from Beaujoyeux to Rameau)]. Paris: Flammarion. 580 p. [in French].
7. Baumont, O. (1998). *Couperin. Le musicien des rois* [Couperin. The musician of kings.]. Paris: Gallimard. 128 p. [in French].
8. Baumont, O. (2008). *Quelques réflexions sur la naissance du style français de clavecin* [Some thoughts on the birth of the French style of harpsichord]. *La naissance du style français (1650-1673). Textes réunis par J. Duron*. Wavre: Editions Mardaga. Pp. 53–68. [in French].
9. Bukofzer, M. (1982). *La Music Baroque* [Baroque Music]. Editions Jean – Claude Lattes. 490 p. [in French].
10. Fuller, D. (1980) Chambonnières, Jacques Champion. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. Vol. IV. Pp. 119–124.
11. Fuller, D. & Higginbottom, E. (1980). Couperin. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. Vol. IV. Pp. 855–874.
12. Higginbottom, E. (1980). D'Anglebert, Jean-Henri. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. Vol. V. Pp. 223.
13. Higginbottom, E. (1980). Lebègue, Nicolas-Antoine. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. Vol. X. Pp. 576–577.
14. Higginbottom, E. (1980). Style brisé. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. Vol. XVIII. Pp. 321.
15. Le Gallois, J. L. (2002). *Lettre de Mr Le Gallois a Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique. 1680* [Letter from Mr Le Gallois to Mademoiselle Regnault de Solier concerning music. 1680]. *Méthodes et Traités: Série I: France 1600–1800: Clavecin. En 2 volumes. Facsimile ed. J. M. Fuzeau*. Courlay: France. Vol. I. Pp. 97–101. [in French].

16. Saint-Lambert, M. de. (1707; 1974). *Nouveau traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instruments* [New treatise on the accompaniment of the harpsichord, the organ and other instruments]. Paris: C. Ballard; Facsimile Ed. Minkoff. 68 p. [in French].

17. Titon du Tillet, E. (1732). *Le Parnasse françois. Description du Parnasse françois, exécuté en bronze, suivie d'une liste alphabétique des Poètes et des Musiciens rassemblés sur ce monument* [The French Parnassus. Description of the French Parnassus, executed in bronze, followed by an alphabetical list of the Poets and Musicians gathered on this monument]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1041669n/f543.item#> [in French].