

**Діана САМБОР,**

*orcid.org/0009-0009-6354-3487*

*аспірантка творчої аспірантури кафедри спеціального фортепіано*

*Одеської національної академії музики імені А.В. Нежданової*

*(Одеса, Україна) [sambor.diana@gmail.com](mailto:sambor.diana@gmail.com)*

## **ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКІ ІДЕЇ ФРАНСУА КУПЕРЕНА В ГЕНЕЗІ ФРАНЦУЗЬКОЇ КЛАВЕСИННОЇ ВІРТУОЗНОСТІ**

*Стаття присвячена аналізу художньо-виконавських ідей творчості Франсуа Куперена в контексті визначення окремих ознак в генезі французької клавесинної віртуозності, яка сформувала особливості французької фортепіанної культури. Сучасне фортепіанне виконавське мистецтво ХХІ століття, що набуло різноманітного досвіду виконання клавесинної музики як на аутентичних інструментах, так вже два століття, на фортепіано, а також в різноманітних транскрипціях та стилізаціях безумовно потребує подальшого вивчення, та деякого переосмислення виконавських тенденцій та фортепіанних стилів минулих епох.*

*Мета дослідження – розглянути в даному контексті на прикладі творчості одного з ключових майстрів епохи клавесиністів – Франсуа Куперена – стильові особливості французької клавесинної культури як однієї з найпоказовіших складових в генезисі французької фортепіанної віртуозності.*

*Методологічною базою дослідження виступає інтонаційний підхід, провідним методом є аналітичний, з елементами компаративного та культурологічного підходів, що мають місце у працях вітчизняних та європейських музикознавців.*

*Визначається, що з ходом еволюції фортепіанного мистецтва поняття «віртуозність» трансформувалось відповідно до зміни культурних епох та стилів – від найпоказовіших вмій в імпровізації в епоху бароко до демонстрації майстерності виконавця у подоланні технічних складностей, що характеризувало демократизацію виконавського мистецтва, яку пов'язують з театральністю. Останнє протистоїть салонному стилю, в пануванні якого розквітло клавесинне мистецтво ХVІІ століття – стилю високої аристократичної культури, яка зосереджується на кращому (якщо спиратись на етимологію слова «aristos»). В такому ракурсі феномен піаністичної віртуозності, її відмінностей в культурно-історичних епохах та національних домінантах постає вельми актуальним в багатовимірності її проявлень в сучасному фортепіанному виконавстві.*

***Ключові слова:** фортепіанне мистецтво, віртуозність, французький клавесинізм, виконавські тенденції, фортепіанний стиль, рококо, бароко.*

**Diana SAMBOR,**

*orcid.org/0009-0009-6354-3487*

*Postgraduate student at the Department of Special Piano*

*The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

*(Odesa, Ukraine) [sambor.diana@gmail.com](mailto:sambor.diana@gmail.com)*

## **ARTISTIC AND PERFORMING IDEAS OF FRANCOIS COUPERIN IN THE GENESIS OF FRENCH HARPSICHORD VIRTUOSITY**

*The article is devoted to the analysis of the artistic and performing ideas of the work of François Couperin in the context of the definition of individual features in the genesis of French harpsichord virtuosity, which formed the features of French piano culture. The modern piano performing art of the 21st century, which has acquired a variety of experience in performing harpsichord music both on authentic instruments and for two centuries on the piano, as well as in various transcriptions and stylizations, definitely needs further study and some rethinking of performance trends and piano styles of past eras.*

*The purpose of the study is to consider in this context, using the example of the work of one of the key masters of the era of harpsichordists – François Couperin – the stylistic features of French harpsichord culture as one of the most significant components in the genesis of French piano virtuosity.*

*The methodological basis of the research is the intonation approach, the leading method is analytical, with elements of comparative and cultural approaches, which are found in the works of domestic and European musicologists.*

*It is determined that in the course of the evolution of piano art, the concept of "virtuosity" was transformed in accordance with the change of cultural eras and styles – from the most spectacular skills in improvisation in the Baroque era to the demonstration of the artist's mastery in overcoming technical difficulties, which characterized the democratization of performing art, which is associated with theatricality. The latter is opposed to the salon style in which the harpsichord art flourished in the 17th century – the style of high aristocratic culture, which focuses on the best (if we rely on the etymology*

of the word "aristos"). In this perspective, the phenomenon of pianistic virtuosity, its differences in cultural and historical eras and national dominants, becomes very relevant in the multidimensionality of its manifestations in modern piano performance.

**Key words:** piano art, virtuosity, French harpsichord, performance trends, piano style, rococo, baroque.

**Постановка проблеми.** Фортепіанне виконавське мистецтво ХХІ століття характеризується різноманітними тенденціями в осмисленні та освоєнні нових жанро- та стилеутворень сучасних композицій та в переосмисленні виконавських тенденцій та фортепіанних стилів минулих епох. В такому ракурсі феномен піаністичної віртуозності, її відмінностей в культурно-історичних епохах та національних домінантах постає вельми актуальним. Важливим постає переосмислення самого поняття, яке як об'єкт наукового дослідження позначилось ще в ХХ столітті, в розширенні його історичних тлумачень, духовно-естетичних витоків, загальної генези.

**Аналіз досліджень.** Походженню французької клавесинної віртуозності, етапам становлення, історичному процесу, проблемам інтерпретації та окремим персоналіям французької клавесинної школи присвячені роботи багатьох вітчизняних дослідників. Загальним фундаментальним означенням епохи клавесинізму присвячені монографія «Історія західної музики. *Homo Musicus* від античності до бароко» В. Жаркової, «Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології» А.Черноіваненко, «Витоки французької клавірної школи» Н. Лисіної та В. Тітовича, «Еволюція клавірного мистецтва ХVІІ–ХVІІІ ст. у творчості французьких клавесиністів» О. Щербака, Н. Лисіної та «Розквіт французької клавірної школи» Н. Лисіної. Традиції клавірного виконавства як об'єкт музикознавчої науки аналізуються у навчально-методичному посібнику з дисципліни «Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства» М. Чернявської та К. Тимофєєвої. Питання стилістики та аутентичності у виконанні клавесинної музики розглядаються в роботах «Концепції відтворення старовинної музики у творчості Ванди Ландовської» І. Коденко, «*Stylus phantasticus* в західноєвропейському клавірному мистецтві ХVІІ–ХVІІІ століть» Н. Фоменко, «Західноєвропейська клавірна творчість доби пізнього ренесансу-класицизму (питання історії та інтерпретації музичних творів)» Г. Медведик та «Тріолі та їх контекст у нотному записі епохи бароко. Питання інтерпретації» О. Жукової. Загальні погляди на артистизм та його зв'язок з віртуозністю різних стилів викладаються в роботах Єргієва І. «Артистизм музиканта-інструменталіста», «Режисерські інтенції виконавської інтерпретації сучасної інструментальної

музики», «Алгоритм виховання артистизму виконавця-інструменталіста»; «Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах» Н. Кашкадамової та інших.

Безумовно, саме поняття віртуозності, яке проявляється в сучасному мета-модерновому музичному просторі в своїй достатній багатовимірності потребує подальшого вивчення та переосмислення, тому проблема залишається актуальною.

**Мета дослідження** розглянути в даному контексті на прикладі творчості одного з ключових майстрів епохи клавесиністів – Франсуа Куперена – стильові особливості французької клавесинної культури як однієї з найпоказовіших складових в генезисі французької фортепіанної віртуозності.

**Виклад основного матеріалу.** Феномен французького клавесинізму як один з найпоказовіших складових в генезисі французької фортепіанної віртуозності варто розглядати починаючи з середини ХVІІ ст., коли набули свого розквіту музична мова та естетична витонченість клавесиністів, на які потім спиралися їхні послідовники.

Відомо, що в ході розвитку музичного мистецтва у Європі, розуміння терміну «віртуозність» змінювалося – від уміння імпровізувати у епоху бароко до демонстрації майстерності виконавця у подоланні технічних складностей з відповідним ідейним та художньо-естетичним наповненням. У кожній історичній епосі синтез технічних та мистецьких завдань набував відповідної еталонності перетворюючись у зразки стилю.

З ходом еволюції фортепіанного мистецтва поняття «віртуозність» почало трактуватися як якість стилю музичного твору, що відображає взаємодію жанрово-стилістичних прийомів композитора і технічних можливостей інструменту. Тим не менш, в епоху французьких клавесиністів термін «віртуоз» ніс у собі етичну і навіть політичну конотації; воно означало, що людина, яка заслужила це звання – благородна і має неабиякі знання у своїй галузі, що досліджується В. Жарковою: «Насправді слово “віртуоз” має сенс моральний і навіть державний; воно означає, що людина, яка заслужила це звання, благородна й володіє великим розумом і знаннями у своїй галузі. <...> Віртуоз – це музикант, який досконало опанував своє мистецтво і може справити приємність будь-яким вухам як неперевершений майстер» (Жаркова, 2023: 369).

Відомо, що історичного розквіту французький клавесинізм набув у вік Людовіка XIV (1643–1715), часто званий «Століттям Людовіка». У цей період Париж став центром європейської культури та моди, а двір Людовіка XIV – взірцем розкоші та вишуканості, а також осередком високої культури та мистецтва.

Одним з музикантів, котрий потрапив завдяки «особистому вибору» монарха, був Франсуа Куперен. Його вплив на сучасників був настільки значним, що в історію французької музики він увійшов як Франсуа Куперен Великий. З початком публікації клавесинних п'єс за ним остаточно закріплюється слава найкращого композитора Франції. В його творчості клавесинізм досяг найвищої зрілості: завдяки композитору значно розвинулися технічні можливості виконання та найкраще виявилися художні можливості інструменту. «Музика цього часу знала композиторів, що ширше відбивали в його різних колізіях, але ні в одного з них не було такого ідеального співвідношення між задумом і його творчим втіленням, між художніми можливостями інструмента клавесина і творчими намірами автора. (Це також дає підставу багатьом дослідникам називати Куперена Шопеном клавірної доби). Клавесин часів Куперена – багатий барвами інструмент, що досяг свого розквіту» (Кашкадамова, 2010: 93).

Стиль Ф. Куперена характеризується витонченістю письма, великою кількістю орнаментальних прикрас, французьким смаком, почуттям пропорцій, ніжною грою фарб та звуків. У його роботах відсутні яскраві емоції чи надмірна експресивність, клавесинна фактура стає більш детальною, повітряною та витонченою. Порівняно з сучасниками композитора, в його творах зростає співність мелодії, збагачується колористика і віртуозність.

Проте, Ф. Куперен був не тільки видатним композитором, але й мав хист дидакта, який спостерігає Г. Медведик: «У його трактаті “Мистецтво гри на клавесині” сфокусовані основні поради композитора щодо гри на цьому інструменті, а також викладено основні естетико-філософські погляди, розуміння котрих немало може допомогти музиканту-інструменталісту. Своєрідна концепція виконавства та інтерпретації митця полягала в тому, щоб “йти за розумом, навчитися мислити послідовно, логічно”» (Медведик, 2017: 89).

Відзначимо на основі цього трактату найважливіші риси виконавського та педагогічного мистецтва французьких клавесиністів першої половини XVIII століття та розглянемо деякі проблеми, що виникають при інтерпретації їх творів.

Спираючись на трактат «Мистецтво гри на клавесині», можна зробити висновок, що багато уваги приділялось зовнішньому вигляду виконавця: за інструментом треба сидіти невимушено, щоб слухачам не здавалося, що гра на клавесині – серйозне та важке заняття. Куперен також застерігав від підкреслення сильних часток різними частинами тіла, а також треба позбутися гримас. Але, на нашу думку, першочерговим критерієм гарного виконання було – торкання до клавіш (туше), важливою складовою для досягнення якого було не сила пальців, а їх гнучкість, та повна свобода. Також є багато цінних методичних вказівок, розшифрування мелізмів, опис орнаментики та аплікатури (Couperin 1719). О. Щербак, та Н. Лисіна ґрунтовно резюмують основні принципи методики Ф. Куперена: «Одночасно з Й. С. Бахом Куперен всебічно розвивав техніку першого (великого) пальця, використовуючи підкладання (замість попереднього перекладення), особливо при виконанні арпеджіо. Дуже важливого значення автор надавав вмінню грати мелізми, – розбірливі, легкі, з супроводом на першій ноті, але завжди залежні від контексту. Він також обґрунтував необхідність ранніх занять на інструменті для дітей (починати треба в 6–7 років). <...> Куперен запропонував також систему попередніх вправ для досягнення легкості, елегантності і вишуканості виконання» (Щербак, Лисіна, 2010: 99).

Для Куперена характерні шукання в області мініатюри, що відповідають задачі втілення різних настроїв та ретельної роботи над деталями: «Малі масштаби творів дозволяли Куперену тонко шліфувати всі деталі й перетворювати кожну композицію на шедевр вигадливості й фантазії, бездоганного розрахунку та суворої дисципліни. <...> Секрет абсолютної рівноваги у використанні засобів, які дивують і знаходяться на своєму місці, виявляє істинно французьку природу мислення композитора, який створює вишукані орнаментовані звукові споруди, зведені «з нечутної структурної міри» (Жаркова, 2023: 525). Таким чином композитор виявив себе художником, який стоїть на естетичних позиціях рококо.

Образна конкретність завжди була присутня у творах композитора. Заголовки п'єс різного характеру допомагають виконавцю та слухачу безпомилково зрозуміти ідеї композитора. Сам композитор написав у передмові до першої своєї клавесинної збірки: «При створенні всіх цих п'єс я завжди мав на увазі певний сюжет, який мені підказували різні обставини. Назви моїх п'єс відповідають моїм думкам, ідеям (idees). Мене, я сподіваюсь, звільнять від тлумачень і пояснень» (Щербак, Лисіна, 2010: 98).

Програмні твори композитора відомі різноманітним назвам та образністю. До яких входять живописні картини та образи природи: «Квітучі фруктові сади», «Бджілки», «Збиральниці винограду» тощо. Деякі п'єси передають душевні стани: «Ніжні томління», «Співчуття». Багато назв пов'язані з характеристиками жіночих образів: «Освіжана», «Галантна», «Зворушлива», «Королева сердець», «Божественна Бабіш», «Сестра Моніка» тощо. А деякі характеризують побутові предмети: «Будильник», «Вітражи».

Однак, не варто шукати прямої аналогії між назвами та музикою композитора: «Усі назви – конкретні чи поетичні – не повинні вводити нас в оману. Вони не передують музиці, як і назви в Прелюдях Дебюссі. Вони не є “сюжетом”; це радше коментарі, поетичні підказки, алюзії, наближення до смислу. Бувши поезією, поезією ж вони й мають залишатися для нас, і нічим іншим. Не лише назви, а й нотний запис потребує тонкого розуміння всіх його елементів виконавцем (Жаркова, 2023: 531).

Стосовно рекомендацій щодо виконання його творів, композитор писав: «Я заявляю, що мої п'єси слід грати, дотримуючись моїх позначень, і що вони ніколи не будуть справляти належного враження на тих, хто має справжній смак, якщо музиканти не будуть точно виконувати всі мої позначки, нічого до них не додаючи і нічого не віднімаючи» (Кашкадамова, 2010: 96).

Звичайно, прагнучи передати композиторські ідеї, інтерпретатор стикається з проблемою коректного трактування музичного тексту. Відома українська клавесиністка та піаністка Олена Жукова стосовно цього пише: «<...> музика доби бароко є найбільш складною для вибору інтерпретаційної моделі, яка б коректно поєднувала повагу до авторського тексту та розуміння закономірностей, які діяли у середовищі тогочасних музикантів. <...> Зокрема, нотний запис у французькій музиці (так само, як і запис слів у французькій мові, де, як відомо, кількість літер значно перевищує кількість звуків) через свою умовність не може відтворити усю варіативність тлумачення одних і тих самих текстових зворотів та формулювань, ритмічних формул, знаків – усіх особливостей. Вже за часів Жака Шамбоньєра це протиріччя проявилось дуже яскраво, зокрема, у неметризованих прелюдях, які записувалися нотами без тривалостей і вимагали від виконавця ритмічної організації тексту у імпровізаційному дусі. За доби Франсуа Куперена запис міг вельми суттєво відрізнятись від бажаного виконання: сам композитор вказував на це у своєму трактаті “Мистецтво гри на клавесині”». Також О. Жукова підкреслює, що: «Однією

з проблем у виконавстві ХХІ століття є історично коректне тлумачення композиторського тексту, яке можливе тільки за умови глибокого і детального знайомства з історичним контекстом музичного життя та закономірностей композиторського запису тієї епохи» (Жукова, 2017: 112, 121).

Ще не менш корисним, стосовно питання інтерпретації творів французьких клавесиністів, постає дослідження Коденко І. творчої діяльності польської піаністки та клавесиністки В. Ландовської: «Вивчаючи старовинні трактати, В. Ландовська зробила певні висновки: технологія гри на інструменті набагато складніше і багатогранніше, ніж просто шліфування “складних пасажів”, як це вважають сьогодні, а “технікою” в ту епоху називалася “координація думки і пальців”». Це переконання ще раз підтверджує, що «віртуозність» французьких клавесиністів дуже глибинна і виконання їх творів вимагає від інтерпретатора поєднання багатьох задач, на які вказує дослідниця старовинної музики: «Загалом, В. Ландовська “вуха” і “свідомість” ставить вище просто хорошої координації пальців; завдання автентиста складніше – пов'язати в єдине ціле не тільки апарат, але і все в цілому: і туше, і ритм, і дихання, і агогіку, і орнаментику, і спів, і танець, і риторику, і символіку, і звук, і тембр, і температуру. Будь-який технологічний нюанс веде до слуху і до внутрішнього слуху, тобто до іншого слухового досвіду і “вміння чути” і “чути по-іншому”. “Причина нерівності [туше] криється у вухах, а не в пальцях. <...> якщо вуха не слухають, як можна чекати, що пальці будуть діяти?»» (Коденко, 2019: 275).

**Висновки.** Підсумовуючи, варто підкреслити, що в творчості Франсуа Куперена як вершини в розквіті французького клавесинізму ХVІІ століття вбачаємо основоположні риси, що сформували особливості саме французької фортепіанної віртуозності. Його художньо-естетичні ідеї безумовно наслідують естетику майстрів бароко, трактуючи віртуозну майстерність в конотації з поняттями не тільки досконалості, артистизму, витонченості, але і з високою обізнаністю, благородством та етичністю. Французький клавесинізм не просто збагатив світову музичну культуру, а породив численних послідовників, які неодноразово зверталися до творчості цих великих майстрів. Згадати хоча б К. Дебюссі який створив п'єсу «Посвята Рамо» та М. Равеля з його «Гробницею Куперена», які вводили деякі для клавесиністів прийоми у сферу сучасного фортепіано, почули та відтворили в ньому безліч тонких відтінків, споріднених до стилю кінця ХVІІ – початку ХVІІІ століття. Також у надрах французької клавесинної музики можна

знайти генетичне коріння мессіанівської «пташиної» теми. Багато спорідненого є у Ф. Куперена з композиторами романтичної епохи, особливо з Р. Шуманом та Ф. Шопеном. Все це доводить, що різнобічна творчість французьких клавесиніс-

тів відіграла величезну роль у формування поглядів їх сучасників і наступних поколінь музикантів та вимагає глибинного дослідження зважаючи на актуалізацію естетичних ідей епохи клавесиністів в сучасному фортепіанному виконавстві.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жаркова В. Історія західної музики. *Homo Musicus* від античності до бароко: навчальний посібник для студентів усіх спеціалізацій музичних закладів вищої освіти III–IV рівнів акредитації. Київ, 2023. 548 с.
2. Жукова О. Триолі та їх контекст у нотному записі епохи бароко. Питання інтерпретації, Київське музикознавство № 55. Київ, 2017. С. 112–122.
3. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавійно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортеп'яно). Київ: «Освіта України» 2010. 415 с.
4. Коденко І. Концепції відтворення старовинної музики у творчості Ванди Ландовської. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XVII. Харків, 2019. С. 261–279.
5. Медведик Г. Західноєвропейська клавирна творчість доби пізнього ренесансу-класицизму (питання історії та інтерпретації музичних творів). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 17. Дрогобич, 2017. С. 86–92.
6. Щербак О., Лисіна Н. Еволюція клавирного мистецтва XVII–XVIII ст. у творчості французьких клавесиністів. Київ, 2010. С. 95–101.
7. Couperin F. "L'art de toucher le clavecin" Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, Edition Breitkopf Nr. 5560. Paris, 1719. 38 p.

#### REFERENCES

1. Zharkova V. (2023) *Istoriia zakhidnoi muzyky. Homo Musicus vid antychnosti do baroko*. [History of Western music. Homo Musicus from Antiquity to Baroque] Navchalnyi posibnyk dlia studentiv usikh spetsializatsii muzychnykh zakladiv vyshchoi osvity III–IV rivniv akredytatsii. – A study guide for students of all specializations of music institutions of higher education of III–IV levels of accreditation. Kyiv, 548 [in Ukrainian].
2. Zhukova O. (2017) Trioli ta yikh kontekst u notnomu zapysi epokhy baroko. Pytannia interpretatsii. [Trioli and their context in musical notation of the Baroque era. Questions of interpretation] *Kyivske muzykoznavstvo № 55*. – Kyiv Musicology No. 55. Kyiv, 112–122. [in Ukrainian].
3. Kashkadamova N. (2010) *Mystetstvo vykonannia muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh (klavikord, klavesyn, fortepiano)*. [The art of performing music on keyboard and string instruments (clavichord, harpsichord, piano)] Kyiv: Osvita Ukrainy. – Kyiv: Education of Ukraine. 415. [in Ukrainian].
4. Kodenko I. (2019) *Kontseptsii vidtvorennia starovynnoi muzyky u tvorchosti Vandy Landovskoi*. [Concepts of reproduction of ancient music in the works of Vanda Landovska] *Aspekty istorichynoho muzykoznavstva*. – Aspects of historical musicology. Vol. XVII. Kharkiv, 261–279. [in Ukrainian].
5. Medvedyk H. (2017) *Zakhidnoevropeiska klavirna tvorchist doby piznogo renesansu-klasysyzmu (pytannia istorii ta interpretatsii muzychnykh tvoriv)*. [Western European piano works of the late renaissance-classicism era (issues of history and interpretation of musical works)] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. – Current issues of humanitarian sciences. Vol. 17. Drohobych, 86–92. [in Ukrainian].
6. Shcherbak O., Lysina N. (2010) *Evoliutsiia klavirnogo mystetstva XVII – XVIII st. u tvorchosti frantsuzkykh klavesynistiv*. [Evolution of piano art of the XVII–XVIII centuries. in the works of French harpsichordists]. Kyiv, 95–101. [in Ukrainian].
7. Couperin F. (1719) *Lart de toucher le clavecin*. [The art of touching the harpsichord] Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, Edition Breitkopf Nr. 5560. – Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, Edition Breitkopf Nr. 5560. Paris, 38. [in French].