

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КІЛЬЧИЦЬКА АННА ОРЕСТІВНА

УДК 78.071.2:780.616.31(44)"17"

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ

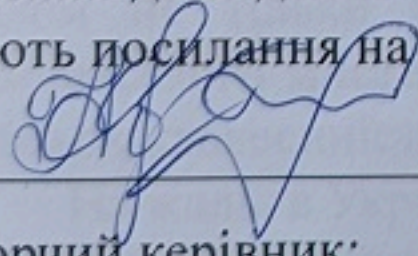
**ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАВЕСИННИХ СЮІТ
Ж.-Б. ФОРКЕРЕ В КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКИХ ТРАДИЦІЙ
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ
XVIII СТОЛІТТЯ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



А.О. Кільчицька

Творчий керівник:

Шабалтіна Світлана Марківна

Заслужений діяч мистецтв України, професор

Науковий консультант

Шадріна-Личак Ольга Віталіївна

Кандидат мистецтвознавства, в.о. доцента

КИЇВ – 2023

АНОТАЦІЯ

Кільчицька А.О. Особливості інтерпретації клавесинних сюїт Ж.-Б. Форкере в контексті французьких традицій інструментального виконавства першої половини XVIII століття – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Зміст анотації.

Історично поінформоване виконавство вже давно і невід’ємно є важливою складовою вітчизняного музичного ландшафту. Протягом останніх десятиліть його представниками здійснено низку фундаментальних досліджень, присвячених широкому колу відповідної проблематики.

Разом з тим, велика кількість явищ/діячів/творів мистецтва минулого ще й досі чекають на своє наукове осмислення. В їх числі – творчість Антуана та Жана-Батіста Форкере (батька й сина), які є авторами п’яти сюїт (32 п’єс), написаних в оригіналі для віоли да гамба та транскрибованих для клавесину. В зарубіжному музикознавстві клавесинні транскрипції Форкере залишаються поза увагою. Причини цього можна пояснити. Зокрема, автори наявних робіт фокусуються передусім на вивченні гамбової версії – першооснови. Для дослідників же клавесинного мистецтва постать Форкере знаходиться на периферії інтересів, оскільки композитори-клавесиністи середини XVIII століття традиційно залишаються в тіні потужних творчих постатей Ф. Куперена-Великого та Ж.-Ф. Рамо; до того ж обидва Форкере, власне, і не були клавесиністами.

Попри це, клавесинні транскрипції є цінним артефактом французького музичного мистецтва досліджуваного періоду. Яскраві, віртуозні, експресивні і поетичні, вони проявляють певні стильові тенденції, ілюструють інструментальні традиції і являються, так би мовити, окремим важливим пазлом не тільки клавесинного доробку, а й загальної картини всього виконавського мистецтва епохи. Зрештою, ці твори затребувані в репертуарі багатьох клавесиністів в усьому світі, в тому числі і в Україні.

На жаль, в Україні немає жодної роботи, присвяченої творчості Форкере, а клавесинні сюїти, фактично, відсутні у науковому обігу українського музикознавства. Означені моменти і зумовлюють **актуальність даного дослідження.**

Мета наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту – на основі зарубіжних та українських досліджень, а також власного досвіду виконавської роботи дати теоретичні і методичні засади для освоєння клавесинних творів Форкере у вітчизняній виконавській практиці історично поінформованого виконавства.

Наукова новизна. Вперше у вітчизняному музикознавстві твори Форкере стали об'єктом цілісного дослідження. Систематизовано наявні на сьогодні відомості щодо діяльності Антуана та Жана-Батіста Форкере та досліджено п'ять клавесинних сюїт їх авторства. Визначено риси стилю, розглянуто питання інтерпретації та запропоновано методику опрацювання даних творів у виконавській практиці.

На підставі наявної на даний момент інформації представлено біографічні відомості про батька та сина Форкере, факти творчої біографії, подано оцінку їх діяльності сучасниками, що свідчить про приналежність їх обох до музичної еліти Франції кінця XVII – першої половини XVIII століття.

Розглянуто історію створення сюїт та питання авторства. Транскрипції зберігають тональність та теситуру оригіналу і складені з винятковим знанням виконавської специфіки клавесина. У порівнянні з гамбовими творами, вони не є принципово іншими – художньо відмінними, а наявні в них фактурні відмінності зумовлені об'єктивними відмінностями в специфіці звуковидобування, властивій обом інструментам.

На підставі аналізу транскрипцій виявлено певні закономірності та визначено риси індивідуального стилю Форкере.

Більшість п'єс спирається на певну жанрову основу, яка ідентифікується за комплексом ознак та дозволяє стверджувати, що принцип компонування сюїт Форкере в цілому не пориває з французькою традицією (неповний «каркас» обов'язкових танців + факультативний дивертисмент).

Відзначено наявність в творах як французьких, так і італійських рис. Зокрема, французьку традицію представляють: поетичний образний стрій, прозора фактура, клавесинний лютневий стиль (фактурний прийом та виконавська манера *brisé*, жанр безтактової прелюдії), французькі жанрові моделі, ритм французької увертюри, тип орнаментування, характерне трактування місця і функції танцювальних жанрів в циклі.

До італійських рис музичного письма відносяться: інструментальна (струнно-смичкова) природа віртуозної фактури творів Форкере (стрибки, перекладання рук, фігуровані пасажи, ламані арпеджіо тощо), пружність ритму, експресивність та активна спрямованість музичного руху, імітація гітарних виконавських прийомів або ударів кастаньєт, італійська жанрова модифікація жиги.

Зроблено висновок про доречність розгляду Форкере як представника т.зв. мішаного стилю (разом з Г. Муффатом, Й.С. Бахом, Г.Ф. Телеманом). Наголошено показовий характер факту надання назви «Форкере» (тобто очевидної самоідентифікації автора) твору, який написаний в жанрі куранти (символічного і надважливого для французької музики) і поєднує французьку та італійську стилістику.

Аналітичне дослідження творів та практичний досвід їх опрацювання в класі клавесину дозволив сформулювати методику поетапної виконавської роботи, що полягає у ознайомленні з прототипом, визначенні стильової приналежності та художніх завдань, опрацюванні фактури. Носії характерних

рис *клавесинного* інструментального стилю епохи, транскрипції Форкере, разом з тим, мають виразні ознаки впливу *віоли да гамба*, оскільки представляють собою адаптацію саме гамбових творів. Ця особливість не тільки зумовлює неповторний колорит п'єс, але й ставить перед виконавцями низку специфічних завдань. В їх вирішенні важливими є контроль свободи апарату, компактність рухів (кисть – аналог смичка), недопущення ударності та тиску на клавіатуру. Засобами створення художніх образів виступають артикуляційне різноманіття, робота з туше та часом, агогіка. Прослідковується залежність вибору виконавських рішень від приналежності твору до французької або італійської клавесинних традицій.

Робота складається зі вступу, трьох розділів основної частини дослідження, висновків та додатків. Список літератури містить 121 позицію, з них 49 іноземними мовами.

Ключові слова. Бароко, клавесин, Форкере, сюїта, віола да гамба, французька клавесинна музика першої половини XVIII століття, транскрипція.

Kilchytska A. The interpretation specifics of harpsichord suites by J.-B. Forqueray in the context of French instrumental performance of the first half of XVIII century. – Qualification Academic Work, Handwritten.

Scientific rationale of an art project initiated to acquire an academic degree of the Doctor of Arts under the Specialty 025 “Musical Art” (Knowledge Area 02 “Culture and Art”). – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

Contents.

Historically informed performance has long been an integral part of the national musical arena. During the last decades, its representatives have carried out a number of fundamental studies devoted to a wide range of relevant issues.

However, a significant number of historical phenomena, actors, and works of art are still awaiting scientific understanding. Among them is the work of Antoine and Jean-Baptiste Forqueray (father and son), who are the authors of five suites (32 pieces), originally composed for the viola da gamba and later transcribed for harpsichord. The harpsichord transcriptions by Forqueray remain neglected in foreign musicology. There are several reasons for this neglect. Existing works primarily focus on the study of the gamba version as the prototype. For researchers in the field of harpsichord art, the figure of Forqueray remains on the periphery of interest, as composers-harpsichordists from the mid-18th century traditionally remain overshadowed by the influential creative figures of F. Couperin le Grand and J.-Ph. Rameau. Moreover, neither of the Forquerays were actually harpsichordists.

Nevertheless, the harpsichord transcriptions are valuable artifacts of French musical art from the studied period. They are characterized by their brightness, virtuosity, expressiveness, and poetry. They exemplify certain stylistic trends, illustrate instrumental traditions, and are a significant piece of the puzzle not only within harpsichord works but also within the broader context of performing arts from that era. These works are in demand in the repertoires of many harpsichordists worldwide, including in Ukraine.

Regrettably, in Ukraine, there is no dedicated work on the compositions of Forqueray, and the harpsichord suites are essentially absent from the scientific discourse in Ukrainian musicology. These points emphasize the importance and **relevance** of this study.

The purpose of this project is to provide theoretical and methodological foundations for the interpretation of Forqueray's harpsichord works in the domestic practice of historically informed performance, drawing from foreign and Ukrainian research, as well as personal performance experience.

Scientific novelty. In terms of scientific novelty, this study represents the first comprehensive examination of Forqueray's works in domestic musicology. It systematically organizes the available information about Antoine and Jean-Baptiste Forqueray, delving into their creative biographies and assessing their activities as noted by their contemporaries, highlighting their status within the French musical elite at the end of the 17th and 18th centuries.

The study also explores the history of the suites' creation and questions of authorship. The transcriptions maintain the tonality and tessitura of the originals and are crafted with a deep understanding of the specific performance nuances of the harpsichord. Compared to gamba works, they are not fundamentally different but offer distinctive artistic qualities. The textural differences arise from objective variations in the sound production specific to each instrument.

Through the analysis of the transcriptions, the study reveals certain patterns and identifies the individual stylistic features of Forqueray.

Most of the pieces are rooted in specific genre characteristics, identified by a set of features, which allows us to assert that the composition principle of the Forqueray suites does not deviate from the French tradition. It follows the pattern of incomplete "frameworks" of obligatory dances with optional divertissements.

The works exhibit both French and Italian characteristics. The French tradition is represented by elements such as poetic imagery, transparent texture, harpsichord lute style (textural reception and performance manner of *brisé*, unmeasured prelude genre), French genre models, the rhythm of the French overture, specific ornamentation, and a characteristic interpretation of the place and function of dance genres within the cycle.

Italian influences on the musical writing include the instrumental (string-string) nature of Forqueray's virtuosic texture, such as jumps, hand crossings, intricate passages, broken arpeggios, etc. There is also an elasticity of rhythm, expressiveness, an active direction of musical movement, and the imitation of guitar performance techniques or castanets. Italian genre modifications of the *zhigüe* are also evident.

The study concludes that it is appropriate to consider Forqueray as a representative of the so-called mixed style, alongside other composers like H. Muffat, J.S. Bach, and G.F. Telemann. It emphasizes the significance of naming the work "Forqueray," signifying the author's self-identification, in a composition written in the *courante* genre, which holds symbolic importance in French music and combines elements of both French and Italian stylistics.

The analytical research of the works and practical experience in their interpretation in harpsichord classes have enabled the development of a methodical approach to performance. This approach involves steps such as understanding the prototype, determining stylistic affiliations and artistic goals, and processing the texture. The harpsichord transcriptions, while bearing the characteristic features of the harpsichord instrumental style of the era, also retain clear signs of the influence of the viola da gamba, as they represent adaptations of gamba works. This unique feature adds a distinctive flavor to the pieces and presents specific challenges for performers, including control of finger freedom, compactness of movements (similar to bowing techniques), and the avoidance of excessive impact and pressure on the keyboard. Artistic image creation relies on articulation diversity, tempo control, and agogics. The choice of performance decisions depends on whether the piece aligns with French or Italian harpsichord traditions.

The study comprises an introduction, three main sections, conclusions, and appendices. The bibliography includes 121 items, with 49 in foreign languages.

Keywords. Baroque, harpsichord, Forqueray, suite, viola da gamba, French harpsichord music of the first half of the 18th century, transcription.

Список опублікованих праць за темою роботи

Кільчицька А.О. Творчість Форкере в умовах розвитку французького музичного мистецтва першої половини XVIII століття. // Актуальні питання гуманітарних наук: **Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка**. Вип. 38, том 1, 2021. С. 80-85.

Кільчицька А.О. Риси індивідуального стилю Ж.-Б. Форкере (на матеріалі творів для клавесина). // Музичне мистецтво і культура: **Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової**. Вип. 34, кн. 2, 2022. С. 30-45.

Інформація про апробацію результатів дослідження

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри старовинної музики. Матеріали дослідження викладені в доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. Теми доповідей і назва творчого мистецького проєкту:

1. Кільчицька А.О. «Іспанські традиції у європейській професійній музичній творчості (на прикладі сонат Д. Скарлатті)»: доповідь. II Всеукраїнський науково-творчий проєкт «Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного музикознавства до виконавської практики». Семінар-практикум «Маловідомі факти у сучасному вітчизняному та європейському виконавстві: базові методологічні засади та шляхи осучаснення творчих

- розвідок». / Київська муніципальна академія музики ім. Р.М. Глієра. 17 листопада 2020 року. Київ.
2. Кільчицька А.О. Варіації на *basso ostinato* в клавірній сюїті кінця XVII – першої половини XVIII століття: виконавські аспекти: доповідь. XXI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках III Міжнародного науково-творчого проєкту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації» / Київська муніципальна академія музики ім. Р.М. Глієра. 8-10 січня 2021 року. Київ.
 3. Кільчицька А.О. Творчість Форкере: передумови, особливості, художні принципи: доповідь. Міжнародні Герасимовські читання – 2021: Звук і знак. Науково-практична онлайн конференція. / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. 16-18 квітня 2021 року. Київ.
 4. Кільчицька А.О. «Клавесинні твори Ж.-Б. Форкере як віддзеркалення основних тенденцій розвитку французької клавесинної музики 1-ї половини XVIII сторіччя»: доповідь. III Всеукраїнський науково-творчий проєкт «Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного музикознавства до виконавської практики». «Маловідомі факти у сучасному вітчизняному та європейському виконавстві: базові методологічні засади та шляхи осучаснення творчих розвідок». / Київська муніципальна академія музики ім. Р.М. Глієра. 15-16 лютого 2022 року. Київ.
 5. Кільчицька А.О. Творчий мистецький проєкт «Особливості інтерпретації клавесинних сюїт Ж.-Б. Форкере в контексті французьких традицій інструментального виконавства першої половини XVIII століття» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. 9 вересня 2023 року. Фойє залу імені академіка О.С. Тимошенка.

ЗМІСТ

| | |
|---|-----|
| Вступ..... | 9 |
| Розділ 1. ДИНАСТІЯ ФОРКЕРЕ: ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ У ДЗЕРКАЛІ ЕПОХИ | |
| 1.1. Інструментальне мистецтво Франції першої половини XVIII століття..... | 14 |
| 1.2. Антуан Форкере (1672-1745)..... | 21 |
| 1.3. Жан-Батіст Антуан Форкере (1699–1782)..... | 26 |
| Розділ 2. СЮЇТИ ФОРКЕРЕ ДЛЯ КЛАВЕСИНА | |
| 2.1. Історія створення та питання авторства..... | 33 |
| 2.2. Транскрипції в інструментальній музиці епохи Бароко: порівняльний аналіз сюїт для віоли да гамба і сюїт для клавесина Форкере..... | 36 |
| 2.3. Аналіз клавесинних сюїт..... | 40 |
| Розділ 3. СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ РОБОТИ З КЛАВЕСИННИМИ СЮЇТАМИ ФОРКЕРЕ | |
| 3.1. Традиції клавесинного виконавства у Франції першої половини XVIII століття..... | 81 |
| 3.2. Клавесинні сюїти Форкере: питання інтерпретації..... | 87 |
| ВИСНОВКИ..... | 105 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ..... | 109 |
| ДОДАТКИ..... | 120 |

ВСТУП

Актуальність теми дослідження.

Історично поінформоване виконавство вже давно і невід’ємно є важливою складовою вітчизняного музичного ландшафту. Запропонований Н.О. Герасимовою-Персидською принцип синтезу виконавства та наукового осмислення музики минулих епох був втілений в діяльності започаткованої нею кафедри старовинної музики НМАУ ім. П.І. Чайковського і виявився напрочуд плідним. Підтвердженням цього стала поява в Україні протягом останніх десятиліть цілої низки фундаментальних досліджень та статей, написаних виконавцями та присвячених широкому колу відповідної проблематики. Так, вивчаються національні клавесинні школи XVII-XVIII століття (С. Шабалтіна, О. Шадріна-Личак, Ю. Ваш, Л. Тітаренко, Н. Фоменко, О. Жукова), досліджується історія становлення історично поінформованого виконавства (Н. Сікорська), флейтове мистецтво XVIII століття (І. Єрмак), вокальні традиції Ренесансу і Бароко (Н. Даньшина, Д. Савон).

Разом з тим, велика кількість явищ/діячів/творів мистецтва минулого ще й досі чекають на своє наукове осмислення. В їх числі – творчість Антуана (1672-1745) та Жана-Батіста (1699–1782) Форкере (батька й сина), які є авторами п’яти сюїт (32 п’єс), написаних в оригіналі для віоли да гамба та транскрибованих для клавесину; обидві версії були видані у 1747 році. В зарубіжному музикознавстві клавесинні транскрипції Форкере залишаються поза увагою. Причини цього можна пояснити. Зокрема, автори наявних робіт фокусуються передусім на вивченні гамбової версії – першооснови. Для дослідників же клавесинного мистецтва постать Форкере знаходиться на периферії інтересів, оскільки композитори-клавесиністи середини XVIII століття традиційно залишаються в тіні потужних творчих постатей Ф. Куперена-Великого та Ж.-Ф. Рамо; до того ж обидва Форкере, власне, і не були клавесиністами.

Попри це, клавесинні транскрипції є цінним артефактом французького музичного мистецтва досліджуваного періоду. Яскраві, віртуозні, експресивні і поетичні, вони проявляють певні стильові тенденції, ілюструють інструментальні традиції і являються, так би мовити, окремим важливим пазлом не тільки клавесинного доробку, а й загальної картини всього виконавського мистецтва епохи. Зрештою, ці твори затребувані в репертуарі багатьох клавесиністів в усьому світі, в тому числі і в Україні.

В українському музикознавстві немає жодної роботи, присвяченої творчості Форкере, а клавесинні сюїти, фактично, відсутні у вітчизняному науковому обігу. Означені моменти і зумовлюють **актуальність даного дослідження.**

Об'єктом дослідження є клавесинні сюїти Форкере в контексті французького інструментального виконавства першої половини XVIII століття, а **предметом дослідження** виступають особливості виконавської інтерпретації клавесинних сюїт Форкере.

Мета наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту – на основі зарубіжних та українських досліджень, а також власного досвіду виконавської роботи дати теоретичні і методичні засади для освоєння клавесинних творів Форкере у вітчизняній виконавській практиці історично поінформованого виконавства.

Означена мети зумовлює необхідність вирішення наступних **завдань**:

- використовуючи наявні джерела та наукові праці, розглянути основні риси інструментального мистецтва Франції першої половини XVIII століття;
- систематизувати біографічні відомості про Антуана і Жана-Батіста Форкере та реконструювати творчі портрети митців;
- розглянути історію створення клавесинних транскрипцій Форкере та визначити ступінь їх віддаленості від гамбового прототипу;
- проаналізувати п'ять сюїт для клавесина й визначити основні риси стилю Форкере;

- спираючись на загальні традиції клавесинного виконавства та з урахуванням рис стилю Форкере, визначити основні завдання в процесі практичного опанування клавесинних п'єс та запропонувати методику роботи з даними творами.

Наукова новизна. Вперше у вітчизняному музикознавстві твори Форкере стали об'єктом цілісного дослідження. Систематизовано наявні на сьогодні відомості щодо діяльності Антуана та Жана-Батіста Форкере та досліджено п'ять клавесинних сюїт їх авторства. Визначено риси стилю, розглянуто питання інтерпретації та запропоновано методику опрацювання даних творів у виконавській практиці.

Методологічною основою дослідження є сукупність методів. В роботі використано біографічний метод дослідження – для зібрання, систематизації та узагальнення фактів творчого шляху Форкере. За допомогою історико-культурологічного методу прослідковано шлях розвитку клавесинного мистецтва. Метод цілісного аналізу музичного твору застосовано для детального дослідження п'яти сюїт та визначення рис стилю Форкере; компаративний метод дозволив визначити спільне і відмінне між клавесинними транскрипціями та їх гамбовими прототипами. Насамкінець, емпіричний метод застосовано для визначення виконавських задач в творах Форкере та шляхів їх вирішення, узагальнених на основі наявного практичного досвіду.

Теоретичну базу дослідження складають наукові праці українських та зарубіжних авторів. Це роботи загально-історичного спрямування, які дозволяють цілісно осягнути епоху Бароко, її окремі історичні періоди та національні школи, прослідкувати та визначити закономірності тих чи інших мистецьких явищ. Це, зокрема, праці М. Букофцера [83], М. Лобанової [38], О. Захарової [27], Дж. Ентоні [73], Р. Маршала [102], В. Жаркової [23, 24, 25], Ф. Ноймана [106], Н. Арнонкура [4], Ф. Боссана [10], Н. Сікорської [53, 54, 55], В. Шестакова [71, 72, 45], В. Артем'євої [5, 6, 7]. Роботи, спрямовані на дослідження барокового виконавства, його специфіки і традицій – це

дослідження А. Долметча [90], Б. Мазер [103], Р. Трогера [120], С. Шабалтіної [64, 65, 66]. Наукові праці, присвячені французьким клавесиністам та окремим явищам у французькій виконавській традиції – роботи В. Брянцевої [13], С. Буїссу [80], Ф. Боссана [74], О. Бомона [76], А. Буличової [14, 15, 16], О.В. Шадріної-Личак [67, 68, 69, 70]. Окрему групу, особливо важливу для дослідження виконавських традицій епохи Бароко, становлять музично-теоретичні трактати та авторські ремарки до видань музичних творів. Це – трактати Ф. Куперена [32], де Сан-Ламбера [113], Й. Кванца [28], коментарі Ж.-Ф. Рамо [107, 108], Ж. Дандріо [89], Г. ла Ру [99] та інших. Специфічні вузькоспеціалізовані дослідження творчості Форкере представлені в роботах кількох авторів. Це, перш за все, робота нащадка династії Л. Форкере «Форкере та їх наступники» [97], яка містить цінну інформацію з сімейних архівів та свідчення сучасників. Крім того, це роботи Л. Робінсон [109, 110], М. Сір [86, 87], Г. Болля [79], присвячені творам Форкере для віоли да гамба. Детальніше ознайомитися з будовою та історією віоли да гамба дає можливість праця Б. Струве [57]. А з особливостями танцювальної традиції та її становлення – роботи Д. Фадера [94], Л. Пилаєвої [47, 48, 49, 50, 51, 52], Ю. Ваш [19].

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотацій, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

Практична цінність дослідження полягає в можливості використання його матеріалів в курсах історії зарубіжної музики XVII-XVIII століття, історії фортепіанного/клавесинного виконавства, методики викладання гри на фортепіано/клавесині, а також в практичних заняттях у класі клавесину.

Апробація матеріалів дослідження відбувалася на засіданнях кафедри старовинної музики Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, а також на всеукраїнських та міжнародних конференціях та наукових проєктах. Тему мистецького проєкту було апробовано на концертному іспиті.

Публікації здобувача. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»:

Кільчицька А.О. Творчість Форкере в умовах розвитку французького музичного мистецтва першої половини XVIII століття. // Актуальні питання гуманітарних наук: **Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.** Вип. 38, том 1, 2021. С.80-85.

Кільчицька А.О. Риси індивідуального стилю Ж.-Б. Форкере (на матеріалі творів для клавесина). // Музичне мистецтво і культура: **Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової.** Вип. 34, кн. 2, 2022. С.30-45.

Розділ 1. ДИНАСТІЯ ФОРКЕРЕ: ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ У ДЗЕРКАЛІ ЕПОХИ

1.1. Інструментальне мистецтво Франції першої половини XVIII століття.

Епоха Бароко – це загадковий і парадоксальний період розвитку професійного мистецтва в країнах Західної Європи. Розшифрувати зміст мистецтва цього часу, досягнути його межі та основні меседжі – це часто одна з найскладніших задач для музиканта. Напевно, тому, що саме тоді відбувалися активні зміни вже існуючих та пошуки нових способів вираження особистості, художніх рішень, форм та засобів виразності. Осягнути мистецтво Бароко – значить зуміти спіймати, зупинити і розгледіти в деталях постійно вируючий і мінливий всесвіт. Радикальні соціальні та економічні зрушення того періоду спричинили виникнення цілого калейдоскопу процесів, які могли відбуватися одночасно або змінювати одне одного, завдяки чому з'являлися неповторні мистецькі явища, які й сьогодні представляють невичерпний дослідницький та виконавський інтерес.

Епосі Бароко ми завдячуємо виникненням і поширенням інструментальних виконавських шкіл: лютневої, гамбової, скрипкової, зрештою, клавесинної [4, 78]. В різних країнах Європи вони отримали різний розвиток, що було зумовлено локальними умовами та обставинами. Французька ж клавесинна школа стала одним з найяскравіших явищ у музичному мистецтві XVII-XVIII століть, її представники залишили у спадок надзвичайно яскравий та плідний творчий доробок, який став джерелом натхнення для багатьох наступних поколінь музикантів.

«Французька музика XVII-XVIII століть в репертуарі сучасних клавесиністів займає таке ж місце, як романтична у піаністів» – справедливо стверджує С. Шабалтіна у своїй книзі «Клавесин крізь століття» [66, с. 15]. Мистецтво французьких клавесиністів, зокрема представників першої половини XVIII століття, традиційно приваблює пильну увагу виконавців та

музикознавців. Одним з центральних досліджень в цій галузі є монографія В. Брянцевої «Французький клавесинізм» [13], в якій представлено періодизацію французької клавесинної музики і докладно розглянуто кожен з етапів її розвитку. У присвяченій Ж.-Ф. Рамо роботі французької музикознавиці С. Буїссу [80], детально розглянуто всі аспекти творчості композитора, жанри, в яких він працював, а також історичний та культурний контекст. В центрі робіт Ф. Боссана [74], О. Бомона [76] та в розвідках А. Буличової – потужна творча постать Ф. Куперена як представника рококо [14, 15]. Численні праці інших дослідників представляють розгляд більш широкого музичного контексту цього періоду (зокрема, театральну, духовну, оркестрову та інструментальну музику) або фокусують увагу на французькій клавесинній школі XVII століття.

Традиційно виокремлюють три хронологічні періоди в музичному мистецтві французького Бароко: *раннє Бароко* – приблизно до 60-х рр. XVII століття (розквіт придворного балету та куртуазної пісні, становлення інструментальної сюїти, французької увертюри, мотету); *середнє (зріле) Бароко* – приблизно до початку XVIII століття (створення ліричної трагедії та опери-балету, заснування мистецьких інституцій¹, утвердження французької мови в опері та вокально-камерних жанрах); *високе (нізнє) Бароко* – до смерті Ж.-Ф. Рамо (найбільш продуктивний період, позначений відчутним впливом естетики рококо, своєрідним «примиренням» італійських та власне французьких традицій, створенням великої кількості справжніх шедеврів вокальної, камерної, інструментальної музики, а також активним розвитком музичного театру) [16, 38, 83].

Розвиток клавесинного мистецтва Франції також в загальних рисах відповідає цій періодизації, хоча його хронологічні рамки дещо зміщені.

Зокрема, приблизно до початку 70-х рр. XVII століття відбулося формування власне французької клавесинної школи, позначеної діяльністю

¹ 1661 – Academie Royale de Danse, 1663 – Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1666 – Académie des sciences, 1669 – Académie Royale de Musique, 1671 – Académie royale d'architecture.

Ж.Ш. де Шамбоньєра та його учня Л. Куперена, в творчості яких відбулося становлення клавесинного лютневого стилю – справжньої візитівки даної школи [69].

Кілька наступних десятиліть пов'язані переважно з іменами інших учнів Шамбоньєра – Ж.-А. Данглебера та Н.А. Лебега, які розвивали і зміцнювали ці традиції. Також в цей період почав свій творчий шлях Ф. Куперен.

Кульмінацією ж розвитку французького клавесинізму явилася перша половина XVIII століття (високе Бароко) – період творчої активності славетних Ф. Куперена і Ж.-Ф. Рамо. Разом з тим, окрім цих беззаперечних геніїв епоха подарувала світові також таких видатних музикантів, як Ж.-Н.-П. Руайє, Л.-Н. Клерамбо, Л. Маршан, Ф. Даженкур, Ж.-Ф. Дандрійо, Ж.Б. де Буамортє, Л.К. Дакен та багатьох інших, які створили велику кількість творів – справжніх шедеврів клавесинної музики, що і зараз популярні серед виконавців і публіки.

Ще за часів правління Людовіка XIV (1643-1715) сформувалися яскраві національні риси французького мистецтва, опера і балет були тими китами, на які традиційно спиралася інструментальна музика. Однак, вже після смерті Ж.-Б. Люлі (1632-1687) французька музика стала все активніше зазнавати впливу такого принципово відмінного, але не менш самобутнього італійського мистецтва з його міцними впливами комедії dell'arte. Вже на початку XVIII століття музичне мистецтво Франції переживало зіткнення двох різних стильових традицій: бурхлива полеміка прихильників італійського та французького «смаків» стимулювала творчу активність по обидва боки «барикад» та спричинила виникнення величезної кількості творів, що в подальшому призвело до становлення так званого мішаного стилю [28, 4, 38, 16].

Поступово стали завойовувати позиції нові жанри концерту, тріо- і соло-сонати², а разом з ними і нові інструменти з більшими технічними і

² Концерт і соната – типово італійські жанри, яких на момент початку XVIII століття у Франції практично не існувало. Цікаво, що Музичний словник Броссара (1703), одна з перших енциклопедичних робіт такого роду, навіть не містив терміну concert [83, с.248].

акустичними можливостями: скрипка і віолончель. Детально цей процес описано в книзі Н. Арнокура «Музика мовою звуків» [4]. М.Ф. Букофцер говорить про консерватизм французів та їх опір поширенню такого впливу, а також зазначає, що «французи опиралися італійському впливу в музиці більше, ніж італійці – французькому» [83, с.249].

XVIII століття – епоха пишного розквіту театрального мистецтва. А. Буличова відмічає: «Епоха Бароко пронизана театральністю як ніяка інша: ніколи ще театралізація життя не досягала такого ступеня і ніколи театр не відігравав такої ролі в системі мистецтв. <...> Французький театр цього періоду весь обертається навколо дивертисменту, яким би не був жанр – балет, опера, розмовна комедія чи ярмаркова п'єса. Балетний дивертисмент, що поєднує музику, танець, спів, вірші, костюми, машинерію, декорації (одним словом, всі можливі види мистецтв), є переносом на сцену карнавала, маскарада, галантного святкування, і французьке рококо знаходить для цього ідеальну театральну форму» [15, с.195]. Традиції французького балету і опери, естетика сценічного дійства не могли не вплинути на інструментальну музику, в тому числі й клавесинну [25, 24, 5, 60].

Одна з яскравих сторінок французького музичного мистецтва цього періоду пов'язана з прізвищем Форкере. Це – ціла династія талановитих музикантів, згадки про яку сягають середини XVI століття [97]. Найвідомішими є два представники цього роду: неперевершені виконавці на віолі да гамба та композитори Антуан Форкере (1672–1745) і його син Жан-Батіст Антуан Форкере (1699–1782), автори³ п'яти сюїт (32 п'єс) для віолі да гамба та континуо, а також їх клавесиної транскрипції, яка, власне, і знаходиться у фокусі даного дослідження. Діяльність обох митців тривала протягом цілого століття: від кінця XVII до кінця XVIII століття і припала на період найбільшого розквіту у Франції гамбового мистецтва і подальшого поступового його занепаду.

³ Детальніше питання авторства цих творів та пов'язаних з цим суперечок розглянуто в підрозділі 2.1.

У той час, коли твори Форкере становлять вагому частину репертуару великої кількості виконавців, ми дуже мало знаємо про історію цієї родини та її творчість, адже на сьогодні в українському музикознавстві доробок та постаті Форкере жодного разу не ставали об'єктом досліджень. Тому першочерговим є завдання вивчення та систематизації інформації про сімейство Форкере, з'ясування обставин написання їх творів, складання творчих портретів композиторів. Все це дозволить глибше вивчити їх спадок, визначити найважливіші виконавські задачі в роботі над їх творами, узагальнити особливості стилю Форкере.

В XVII-XVIII століттях провідними інструментами у французькому музичному середовищі були клавесин, лютня, віола да гамба. Віола да гамба увійшла до активної практики музикантів ще з XV століття. Благородне витончене звучання і нескінченні можливості штрихового різноманіття зробили її одним із найулюбленіших інструментів французів. За свідченнями дослідників, вона залишалася в ужитку до кінця XVIII століття [4, 78].

Батько і син Форкере стали свідками як піднесення, так і, в подальшому, занепаду віольного мистецтва. І саме вони доклали чимало зусиль для того, щоб урізноманітнити і продовжити творче життя віоли в умовах, коли все міцнішими ставали позиції скрипки і віолончелі.

Численні історичні документи та спогади сучасників свідчать про те, що Антуан Форкере і його син Жан-Батіст Форкере посідали важливе місце у французькій музичній спільноті, були шанованими серед найавторитетніших її членів та належали до музичної еліти Франції. Вони були музикантами Королівської капели (*Chapelle du Roy*) та Апартаментів короля (*Chambre du Roy*)⁴, а члени цих музичних підрозділів, як зазначає В.Б. Жаркова у своїй книзі «Десять поглядів на історію західноєвропейської музики: Таємниці і бажання *Nomus musicus*», мали особливо високий статус та були найбільш наближеними до

⁴ Детальніше про Королівську капелу і Апартаменти короля - [2525].

монарха [2525, с. 102]. Є відомості про те, що король, вражений грою маленького Антуана, організував його подальше музичне навчання власним коштом [86].

Діяльність Антуана Форкере (1672–1745) співпала за часом з творчістю знаменитого Марена Маре (1656–1728). Знавці й критики того часу порівнювали їх майстерність та виконавський темперамент і не могли визначити сильнішого [97].

Діяльність сина, Жана-Батіста (1699–1782), хоч і припала на період початку занепаду гамбового мистецтва та виходу на музичну арену віолончелі, однак також була дуже насиченою і отримала високу оцінку Й. Кванца та інших відомих музикантів. Згідно з виданням *Mercure de France*, 1738 р. («Французький Меркурій»), Антуан і Жан-Батіст Форкере настільки майстерно володіли інструментом і писали такі складні п'єси, що лише вони самі могли їх виконувати [97, с.40]. Вочевидь, їх творча манера була настільки яскравою, що саме ім'ям Форкере названі твори Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, Ж. Дюфлі, Л.-Ф. Дорнеля; Ш.-Ф. Клеман присвятив Ж.-Б. Форкере та його дружині збірку тріо-сонат для скрипки і клавесина.

Одним із найбільш повних і точних джерел відомостей про сімейство Форкере, їх життя, сім'ю та успіхи, є видання Forqueray L. *Musiciens autrefois: Les Forquerays et leur descendants*. Paris: L. Fournier, 1911. Л. Форкере «Форкере та їх наступники» [97]. Ця робота була видана в 1911 році в Парижі одним із нащадків сімейства – Луї Форкере. У передмові він звертається до мадам Людовік Форкере (дівоче прізвище дю Міраль де Тоні; вочевидь, ця особа була невісткою автора роботи) зі словами вдячності за проявлений інтерес та прихильність до історії сім'ї «як до своєї власної» [97, с.1] та присвячує їй дану роботу з метою глибшого її знайомства з історією сім'ї її чоловіка. Видання спирається на матеріали архівів Парижа, Національної бібліотеки та бібліотеки Арсеналу, а також на документи сім'ї Форкере [97, с.6]. Воно містить велику кількість свідчень з періодичних видань часів життя Форкере і дає змогу зрозуміти й оцінити місце й репутацію Форкере в суспільстві і професійному середовищі того часу.

Також важлива інформація щодо діяльності досліджуваної династії міститься у роботах Л. Робінсон, виконавиці на віолі да гамба і дослідниці, яка спеціалізується на дослідженнях французької гамбової музики. В її статтях *Forqueras Pieces de Viole (Paris, 1747): An Enigma of Authorship between Father and Son* і *Forqueras Pieces de Viole (1747): A Rich Source of Mid-Eighteenth-Century French String Technique* приділяється велика увага питанню авторства сюїт Форкере на основі наявних документальних свідчень та аналізу особливостей музичного письма композиторів, а також особливостям французького гамбового та скрипкового мистецтва часів Форкере, що дає змогу оцінити новаторство їх техніки та місце в мистецтві того часу.

Музикознавиця та виконавиця на віолі да гамба, дослідниця французької музики епохи Бароко М. Сір у роботах *Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music* [86] *Performing Baroque Music* [87] заглиблюється у особливості струнно-смичкового виконавства та французьких виконавських традицій епохи, а також досліджує відповідний репертуар. В розділах, присвячених творчості Форкере, всебічно й глибоко досліджено історію династії, питання авторства сюїт, випадки присвят творів членам сімейства Форкере, особливості виконання гамбових сюїт.

Сімейство Форкере має досить давню історію, яка простежується аж від середини XVI століття, коли серед осіб, що супроводжували Марію Стюарт, що приїхала з Шотландії, був чоловік на прізвище Форкере. Подальші відомості про окремих членів цього роду подекуди відсутні або уривчасті, але достовірно відомо, що більшість із них були музикантами, часто досить шанованими, і серед них були виконавці на віолі да гамба і органісти [97].

Антуан Форкере та його син Жан-Батіст Антуан Форкере стали найбільш відомими та визнаними представниками свого роду. Познайомимося детальніше з творчими особистостями цих митців.

1.2. Антуан Форкере (1672-1745).

Наведені вище уривки з Галантного Меркурія, а також текст анонімного некролога, цитованого на початку книги Л. Форкере «Форкере та їх наступники», дозволяють зрозуміти, що Антуан Форкере був досить яскравою, шанованою й неординарною особистістю [97, сс. 3-4]. Так, ще у віці 5 років він був представлений Людовіку XIV і настільки вразив короля своєю грою на віолі да гамба, що той не лише наказав надалі розвивати навички юного таланта, а й подбав про його навчання, завдяки чому А. Форкере виховувався так само, як і королівські пажі [97, с. 4]. В результаті молодий музикант часто грав при дворі перед витонченою й поважною публікою, демонстрував значні успіхи й неабияку виконавську майстерність і вже у віці 17 років (в 1689 р.) став членом Апартаментів короля (*La chambre du roy*). Крім зазначеної посади, А. Форкере отримав ще декілька звань впродовж музичної кар'єри, наприклад, в 1736 році він став членом Королівської капели (*La Chapelle du Roi*) [97].

Ла Борд, автор «Нарису про давню та сучасну музику»⁵, (*Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1780) в своїй праці говорить, що в 20 років Антуан Форкере був наймайстернішим гамбістом свого часу [98, с.509]. Існують відомості, що А. Форкере навіть міг виконувати на віолі да гамба музику, написану для скрипки [86, с.206]. Численні захоплення грою Антуана можна побачити серед висловлювань сучасників композитора. Усі вони захоплюються майстерністю музиканта, його смаком і т.д.

Ю. Ле Блан, автор трактату «Захист віолі да гамба від претензій скрипки і віолончелі» (1740), відзначає чимало видатних рис А. Форкере як виконавця, зокрема: «Ми були змушені погодитися, що жодна людина в світі не грала сонати з таким чудовим смаком, настільки чисто і точно, як батько Форкере...» [цит. за: 97, с. 22].

⁵ Л. Форкере у своєму дослідженні говорить, що «Ессе» *Essai sur la musique ancienne et moderne* «Нарис про давню та сучасну музику» в 4-х томах, видане в 1780 році, було найбільш повною і достовірною працею, яка була написана в той час в галузі музичного мистецтва; вона надихала багатьох роки поспіль. «Цитувати Ла Борда означає цитувати найбільш авторитетне джерело в галузі вивчення музики XVIII століття» [97, с.18].

У вже згадуваному некролозі читаємо: «Незабаром не залишилося нічого, чого б ще не досяг Мсьє Форкере у грі на віолі да гамба, спромігшись поєднати в собі красу і силу смичка, блиск і легкість лівої руки, живу уяву, а також укріплюючи це фундаментальними знаннями принципів гармонії, завдяки яким виконання та композиція йшли пліч-о-пліч». [цит. за 97, с. 4]

Творча діяльність Антуана Форкере (1672–1745) співпала з періодом творчості іншого видатного гамбіста, його старшого колеги Марена Марє (1656–1728). Спостерігаючи за відгуками сучасників та порівняннями виконання цих двох артистів, можна зробити висновок, що А. Форкере багато в чому перевершував М. Марє. Ю. Ле Блан визначав гру останнього як ангельську, тоді як гру Антуана називав диявольською за її темперамент, пристрасність та яскраву віртуозність [78].

Галантний Меркурій писав про них так: «Форкере відзначався кращим виконанням, ніж Марє, і незвичайністю свого прекрасного генія... Якщо нам є в чому його дорікати, то це за те, що він зробив свої п'єси настільки складними, що тільки він і його син можуть виконувати їх так елегантно» [цит. за: 97, с. 22].

Голландський письменник Й.К. Немеїц, автор праці «Перебування в Парижі: або правильні вказівки щодо того, як повинні поводитися мандрівники зі станом здоров'я, якщо вони хочуть розумно та добре використовувати свій час і гроші в Парижі⁶» (1717), так говорить про Форкере: «Форкере; гра на віолі да гамба – його перевага, він, якщо і не кращий за Марє, то принаймні вони рівні між собою» [цит. за: 97, с. 23].

Німецький теоретик музики і музичний критик Ф.В. Марпург (1877): «Форкере і Марє були хорошими виконавцями на віолі да гамба. У першого войовнича природа, виконання другого було сповнене ніжності і гнучкості» [цит. за: 97, с. 23].

⁶ Séjour de Paris: Or, Faithful guidance on how travelers of condition are to behave if they wish to use their time and money wisely and well in Paris. Förster, Frankfurt am Main 1728 (first Frankfurt 1717).

При дворі А. Форкере займався також і композицією: є згадки про 300 п'єс, написаних ним, але, на жаль не збережених⁷ [97]. Ла Борд також зазначає: «Він також мав талант до композиції і писав твори такими ж мелодійними, як і гармонійними» [98, с. 509, 3 том, 1780].

Видання *Nouveau Mercure Galant* («Новий галантний Меркурій») згадує про творчу співпрацю Куперена і Форкере. А в передмові до *Concerts Royaux* («Королівських концертів») Куперен говорить, що грав з ним в концертах у Версалі в 1714/15 рр. [Цит. за: 112, с. 673].

Всі ці свідчення сучасників дозволяють зробити висновок, що Антуан Форкере був непересічним музикантом, яскравим та темпераментним виконавцем.

Важливою складовою його діяльності було викладання: серед учнів Антуана були Філіп II Орлеанський (регент), син останнього Луї, граф Орлеанський, герцог Бургундський, курфюрст Баварії та інші «видатні особи при дворі і в місті», які, крім того, ще й були щедрими меценатами свого вчителя [97, с. 5] та наділяли його чималими виплатами, пенсіями та подарунками.

Форкере також були присвячені твори його сучасників-композиторів. Л.-Ф. Дорнель дав назву *La Forcroy* четвертій сонаті у його Сонатах для скрипки соло і сюїтах для поперечної флейти з басом континуо, які були видані в Парижі у 1711 році (Dornel, sonatas). Сама назва твору «Соната» говорить про зв'язок цього твору з італійською традицією. Враховуючи рік видання, можна з високою долею вірогідності стверджувати, що в даному випадку, на відміну

⁷ [9797]. У 2012 році в Нью-Йорку були видані два томи творів сімейства Форкере, куди крім п'яти сюїт для віолі і їх транскрипцій увійшли ще декілька гамбових п'єс і вокальних арій, які до того часу зберігалися у манускриптах, і саме в цьому виданні вони вперше побачили світ:

1. Antoine Forqueray, Jean-Baptiste Forqueray, Michel Forqueray, Nicolas Gilles Forqueray. The Works. Edited by Mary Cyr. Part One. New York: The Broude Trust, 2012. [Acknowledgements, p. VII; table of contents, p. IX–XI; list of illustrations, p. XII; introd., p. XV–LXXIX; editorial policies, p. LXXXI–LXXXV; score, p. 2–129. ISBN 0-8450-7250-1. \$300 (inclusive of both volumes).]
2. Antoine Forqueray, Jean-Baptiste Forqueray, Michel Forqueray, Nicolas Gilles Forqueray. The Works. Edited by Mary Cyr. Part Two. New York: The Broude Trust, 2012. [Table of contents, p. VII–IX; list of illustrations, p. X; score, p. 2–119; crit. apparatus, p. 123–69; appendices, p. 173–219; bibliog., p. 223–35. ISBN 0-8450-7250-1. \$300 (inclusive of both volumes).]

від трьох інших, присвята стосується саме Антуана Форкере, оскільки Жан-Батист на той момент мав лише 12 років.

Ф. Куперен назвав одну з п'єс «*La Superbe ou la Forqueray*» (3 книга, 17^{ordre} 1722). Використання епітету *la superbe* («розкішний, чудовий, неперевершений, приголомшливий») безпомилково говорить про репутацію видатного гамбіста. Примітно, що, як і клавесинні транскрипції Форкере, цей твір Куперена написаний у досить низькому регістрі: партія правої руки за деякими винятками сягає не вище *до-фа* другої октави.

Ж.-Ф. Рамо у П'ятому концерті з Концертних п'єс для клавесина (*Pièces de clavecin en concerts avec un violon ou une flute, et une viole ou un deuxième violon* 1741) присвячує Форкере фугу – *Fugue La Forqueray*. Основна тема, на якій побудований розвиток музичного матеріалу твору – мотив, який проводиться в техніці імітації в різних голосах. П'єса має велику кількість різноманітних фігурацій. Чіткий ритм, моторність п'єси дає підстави вбачати у творі деяку спільність з італійськими традиціями. Зауважимо, що якраз Форкере були відомі особливо частим застосуванням в музиці традицій італійського письма.

Ж. Дюфлі у 3й книзі П'єс для клавесина (1756) один з творів також присвячує Форкере: п'єса має назву *La Forqueray*. Це дуже вишуканий твір, написаний в формі рондо, в ньому широко використані елементи клавесинного лютневого стиля, а окрім цього, весь твір написаний у помітно низькому регістрі: для нотації партії правої руки композитор використовує альтовий, басовий та подекуди сопрановий ключі⁸.

Таким чином, А. Форкере завдяки своїм винятковим музичним досягненням здобув блискучу репутацію при французькому дворі та за кордоном. Разом з тим, його репутація як сім'янина є прямою протилежністю його музичній репутації: сімейне життя було сповнене негараздів, а багаторічні сварки з дружиною завершилися їх повним розривом. Крім того, стосунки

⁸ Детальніше ознайомитися з твором – [93].

Антуана з власним сином були вкрай натягнутими: звинувативши Жана-Батіста в розпусному способі життя й крадіжках, Антуан став ініціатором його ув'язнення і навіть вигнання за межі країни (!).

У 1697 році А. Форкере одружився з Генрієттою-Анжелікою Хуссу, донькою органіста Антуана Хуссу, і в цьому шлюбі народилося троє дітей: Шарлотта-Елізабет, Жан-Батіст та Елізабет. Однак, подружнє життя не склалося. Незабаром після народження першої доньки Генрієтта-Анжеліка покинула дім чоловіка і повернулася до батьків. Впродовж першого десятиліття XVIII століття життя подружжя було сповнене взаємних обвинувачень: Генрієтта-Анжеліка кілька разів подавала офіційні скарги на чоловіка, звинувачуючи його в жорстокому поводженні і зраді, і навзаєм отримувала аналогічні скарги, відкликала свої скарги і знову подавала їх. Декілька разів подружжя відновлювало спільне життя і знову роз'їжджалося. І навіть народження ще двох дітей не посприяло їх примиренню. В результаті судового процесу, який нарешті закінчився в 1710 році на користь Генрієтти-Анжеліки, пара офіційно розлучилася⁹.

Автор цитованого видання, описуючи розкішне життя Антуана, дороге житло, кількість слуг, можливість відвідувати покої знатних учнів і покровителів, витрачати гроші на свій розсуд і взагалі дозволяти собі будь-яку примху, звертає увагу читача на те, що його дружина була вихована в більш

⁹ Вони одружилися 7 лютого 1697 року, і в листопаді того ж року народилася донька Шарлотта-Елізабет. Невдовзі вони розлучилися. Антуан жив зі своїм батьком, за наполяганнями якого зробив спробу примирення. У січні 1699 року подружжя оселилося в палаці де Суассон (який в минулому належав особам королівської крові, тож був надзвичайно розкішним і елегантним), а 3 квітня 1699 року в них народився син Жан-Батіст. «В апартаментах, які він займав у цьому багатому будинку, він міг давати волю своїм смакам, схильності до розкоші й багатства. В його розпорядженні також було дві покоївки, два носія крісла, стайня, верхова їзда» (Ф і наступники).

Невдовзі Генрієтта-Анжеліка знову пішла до батьків, написавши скаргу цивільному лейтенанту, щоб домогтися розподілу майна і житла. Було ще декілька примирень. Одне з них – за посередництва друга, мсьє Франсуа де Пікона, графа Ла-Перуз і Валле. Тоді Генрієтта-Анжеліка повернулася до чоловіка, і в них народилася третя дитина – донька Шарлотта (між 1700 і 1705 рр.). Проте, 5 грудня 1705 р. після чергової скарги Генрієтти-Анжеліки вони знову розійшлися. Ще одне примирення сталося завдяки їх спільному другові священнику Рішару. Аббат переконав Антуана надати дружині ренту в розмірі 300 фунтів на рік, скоротити штат прислуги до однієї людини, відмовитися від пересування в портшезі, а також віддати молодшу доньку заміж у релігійну сім'ю.

Це перемир'я також було недовгим, і 6 листопада 1707 року Генрієтта-Анжеліка подала чергову скаргу. Рішення суду 29 березня 1710 р. було прийнято на її користь, і пара остаточно розійшлася.

простій та скромній атмосфері, і, можливо, їх уявлення про подружнє життя не співпадали. Втім, наведені факти більше дають уявлення про самого Антуана, його звички і характер, аніж про його дружину [97, с. 33].

Разом з тим, дехто з сучасників Антуана Форкере мав позитивні спогади про композитора: «відкрите обличчя, посмішка, розумний погляд і легко зрозуміти, що він, як казав Ла Борд, був шанований і прийнятий серед найбільш знатних осіб» [97, с. 33].

У 1731 році А. Форкере вийшов на пенсію і переїхав у Мант (західне передмістя Парижа), де проживав у тиші та спокої та помер 8 червня 1745 року у віці 73 років. На свідоцтві про смерть А. Форкере стоять підписи дев'яти осіб, серед яких не було нікого з його сім'ї, дітей чи близьких – тобто, музикант провів решту свого життя окремо від рідних та помер на самоті [97].

Розмірковуючи над особливостями характеру Антуана Форкере, Л. Форкере припускає, що знаменитий музикант, який користувався повагою і захопленням усіх навкруги, мав можливість знаходитися у вишуканому суспільстві і розкішних палацах, а також був реципієнтом великої кількості щедрих подарунків від своїх учнів і меценатів, Антуан міг бути просто не підготовленим для сімейного життя з усіма його особливостями, складнощами, необхідністю йти на певні компроміси та рахуватися з потребами інших. [97, с. 30]. Що ж до вражаючого конфлікту з Жан-Батістом, існує думка, що Антуан заздрив успіхам сина і боявся, що той його перевершить, а він, Антуан, втратить свої привілеї [86].

1.3. Жан-Батіст Антуан Форкере (1699–1782).

Син Антуана Форкере Жан-Батіст народився 3 квітня 1699 року в один із численних і коротких періодів перемир'я між Антуаном та його дружиною.

Так само, як і його батько, Жан-Батіст дуже рано виявив свої музичні таланти, грав при дворі і дуже скоро набув видатного рівня майстерності володіння віолою да гамба. Де Ла Борд (1780) говорить, що Жан-Батіст мав не менший талант, ніж його батько: так само у ранньому віці був представлений

королю, грав для нього і вразив своєю майстерністю, а в подальшому увійшов до Королівської капели і Апартаментів короля [98, 3 том, с. 509]. Красномовним свідченням монаршої прихильності є факт дарування Регентом Філіпом Орлеанським своєї віоли Жан-Батісту.

Музикант здобув визнання як у Франції, так і за її межами. Наведемо декілька цитат, які містять оцінку його творчості.

Французький Меркурій у 1746 році писав: «Таланти Форкере відомі. І всім відомі похвали, на які він заслуговує» [цит.за: 97, с. 41].

Літературний діяч епохи Людовіка XV, син Л.-К. Дакена П'єр-Луї Д'Акен де Шатольон, у своїй праці «Літературний вік Людовіка XV або Листи про відомих людей» (1754) пише: «Він мав таланти свого батька. Його виконання було глибоким і водночас витонченим. Навіть найскладніші твори не викликають у нього й тіні хвилювання; він грає їх з упевненістю, яка характеризує видатного виконавця. Під його пальцями будь-який твір стає шедевром стилю й вишуканості, і хоча віола втратила свої права, вона знаходить з ним своїх колишніх шанувальників» [Цит. за: 88, с. 142].

Там само д'Акен зазначає: «Наш народ, доволі мінливий, завжди жадає таких чудес. У мсьє Форкере, якщо можна так сказати, музичні фрази нового рівня, і він знає всю цінність цього. В його виконанні вони дуже привабливі, тому що він грає їх зі смаком і без афектації. Його спосіб використання та розміщення акордів робить їх надзвичайно новими. Я скажу тільки, що складність гамбових п'єс сприяла занедбанню цього інструменту...» [Цит.за: 88, с. 144].

Слід прокоментувати останнє речення. Безумовно, складність п'єс була не єдиною причиною виходу віоли да гамба з практики. Такі серйозні процеси як зміна інструментарію завжди є наслідком цілої сукупності факторів. Так, кінець XVIII століття був позначений загальною тенденцією до демократизації мистецтва та зміни звукової естетики на користь більш голосного, об'ємного та дзвінкого звуку, адже перенесення концертних майданчиків з приватних камерних покоїв аристократичних палаців до великих залів, відповідно,

вимагало від музичних інструментів можливості наповнювати ці зали своїм звучанням. Своєї черги, змінилася музична мова: вона стала більш зрозумілою та доступною, з підкресленою віртуозною складовою. Все це зумовило бажання виконавців мати під руками інструмент з досить яскравим звуком, на якому вони могли б продемонструвати свою віртуозність; цим критеріям відповідали віолончель та скрипка. Детальніше цей процес розглядає Н. Арнонкур у книзі «Музика як мова звуків» [4, с.51].

Марі Сір, автор книги «Style and performance for bowed string instruments», припускає, що саме музична діяльність Жана-Батіста стала причиною таких складних і натягнутих стосунків з батьком [86, с. 207]. В архівах Бастилії збереглося досьє, де містяться численні скарги Антуана на сина в поліцію, де він звинувачує Жана-Батіста в крадіжках та розгульному способі життя. У результаті батьку все ж вдалося ув'язнити сина на декілька місяців, після чого він навіть домігся вигнання Жана-Батіста з країни терміном на 10 років з заборною повертатися під страхом смерті (3 грудня 1725 року). Але невдовзі після цього рішення визволенню Жана-Батіста посприяли його впливові учні, друзі і покровителі, які свідчили на користь Жана-Батіста та вже 3 лютого 1726 року домоглися скасування наказу про вигнання [86, с. 208]. Дослідниця також зауважує, що, попри відсутність інформації про Жана-Батіста в місяці вигнання, можна помітити, що, ймовірно, його майстерність залишилася такою ж феноменальною, та й репутація ніяк не постраждала від даного інциденту.

Така неймовірно активна діяльність Антуана, спрямована на те, щоб ізолювати сина з території діяльності Антуана, просто вражає! І це дає підстави погоджуватися з М. Сір в її припущеннях щодо жахливих ревнощів батька до таланту сина.

Цікаво також, що А. Форкере декілька разів виключав сина з заповіту. Врешті решт він все ж таки залишив йому 20 000 ліврів, що було на той час досить великою сумою, однак все ж таки найбільшу частку спадщини отримала старша сестра Жана-Батіста Шарлотта-Елізабет.

А. Форкере також не був присутнім на весіллі Жана-Батіста, коли той у 1732 році одружився вперше із Жанною Нолсон, яка померла, не проживши у шлюбі й десяти років і не залишивши дітей.

Вдруге Жан-Батіст одружився в березні 1741 року з Марі-Роз Дюбуа, яка була клавесиністкою; саме їй судилося зіграти важливу роль у подальшій полі гамбових творів Форкере. У виданні «Форкере та їх наступники» є свідчення про те, що подружжя разом виступало публічно. Наприклад, герцог де Люйн повідомляє, що на прийомі в честь Дофіна й Дофіни у Версалі (24 жовтня 1751 року) подружжя «зіграло декілька п'єс в ансамблі на гамбі й клавесині з чудовим смаком і точністю» [Цит.за: 97, с. 46].

До кола друзів Жана-Батіста входили знані музиканти. Так, Жан-Батіст був близьким другом і колегою Ж.-М. Леклера (який був свідком на весіллі Жана-Батіста). Він багато грав разом зі скрипалем Ж.-П. Гіньоном (зокрема, в Нанті і Ренні, 1727 рік). Скрипаль Жан-П'єр Гіньйон (1702-1764) був учнем Соміса, який, своєї черги, навчався у Кореллі.

Жану-Батісту, так само, як і його батькові, присвячені твори його сучасників. Так, Шарль-Франсуа Клеман – композитор, автор тріо-сонат для клавесина і скрипки (*Sonates en trio pour clavecin et en violon, Paris, 1738*) присвятив їх Жану-Батісту і його дружині Марі-Роз. На відміну від інших творів, вони не носять ім'я Форкере, але присвята сформульована у віршах (див. додатки 10 і 11).

Вище зазначалося, що назву *La Forquerau* має fuga з п'ятого концерту зі збірки Ж.-Ф. Рамо *Pieces de clavecin en concert* (1741 р.) В цьому випадку, як і у випадку з творами Куперена та Дюфлі, отримувач присвяти не зовсім очевидний. М. Сір звертає увагу на те, що Рамо належав скоріше до покоління Антуана, аніж Жана-Батіста, однак він міг би бути знайомим з ними обома. Можливо, Жан-Батіст назвав на честь Рамо одну із п'єс, виданих в 1747 році, у відповідь на аналогічний жест з боку Рамо. Дослідниця також звертає увагу на те, що розвинена й складна облігатна партія гамби в кантаті *Les Amants Trahis* (RCT 22) Рамо значно перевищує рівень володіння композитором віолою

та могла б бути написаною спеціально для Жана-Батіста. Крім того, як вважає дослідниця, присвята *La Forqueray* в *Pieces de clavecin en concert* могла б бути і подарунком до весілля Жана-Батіста, яке відбулося в той же рік, що й публікація збірки Рамо [86, с. 210].

У монографії С. Буїссу, присвяченій Ж.-Ф. Рамо, з приводу назв творів читаємо наступне: «Батько Форкере, Антуан, безсумнівно, були друзями [з Рамо – А.К.] та захоплювалися один одним, оскільки п'ята сюїта його *Pieces de viole* починається з твору, присвяченого Рамо, інші п'єси також присвячені музичним діячам, наприклад, *La Laborde*, *La Couperin*, *La Leclair* тощо». Таким чином, твір Рамо міг відноситися як до Антуана, так і до його сина Жана-Батіста, але ще більше до блискучої клавесиністки Марі-Роз Дюбуа, яку Жан-Батіст Форкере взяв собі за дружину в цьому ж 1741 році. Форкере-молодший був на службі у Ла Пупліньєра, і можна уявити, що було багато можливостей грати перед Рамо або спільно з ним». [80, с. 548].

Вже у 1761 році в Парижі були створені транскрипції двох п'єс Жана-Батіста учнем Леклера *L'Abbe* для двох скрипок. [109, с.8].

Кар'єра Жана-Батіста рухалася по висхідній траєкторії. У дослідженні Л. Форкере читаємо: «Кар'єра Жана-Батіста Антуана була однією з найблисучіших, він грав на духовних концертах (*Concerts spirituelles*) Тюїльрі, брав участь у придворних концертах, в тому числі й тих, що відбулися у Версалі 24 жовтня 1751 року на честь Дофіна і Дофіни, яка щойно народила герцога Бургундського» [цит. за: 97, с. 30].

Як і його батько, молодший Форкере користувався повагою не лише серед французьких музикантів, але й серед своїх зарубіжних колег.

Жан-Батіст був одним із музикантів, які виконували Паризькі квартети Телемана у 1737 році. Разом з Мішелем Блаве, який виконав партію флейти, Жаном-П'єром Гійньоном (скрипка), Джованні-Батіста Марелла (скрипка), а також Едуардом (прізвище невідоме, віолончель) Жан-Батіст Форкере мав нагоду виконувати ці твори неодноразово (*Concerts spirituelles* та інші) і разом з колегами отримав неабияке визнання серед критиків [86, с.209]. Сам Телеман

потім захоплено згадував ці виконання: «Їх [очевидно, музикантів – А.К.] чудову гру варто було б описати, якби можна було знайти необхідні слова, щоб по справедливості її оцінити» [цит. за: 110, с.273].

Ще однією сторінкою міжнародної діяльності Жана-Батіста слід назвати знайомство з принцом Фрідріхом-Вільгельмом Пруським (1744-97). Наприкінці 1760-х років Жан-Батіст був запрошений в Потсдам давати принцу уроки гри на віолі да гамба¹⁰, але змушений був відмовитися через вже поважний на той момент вік та слабке здоров'я. Натомість він написав принцу п'ять докладних листів та запропонував узяти до себе на навчання одного з протеже принца Фрідріха Вільгельма та дбати про нього як про сина.

У цих листах Жан-Батіст докладно описує специфіку виконавства на гамбі і дає настанови щодо гри. Цей артефакт дуже важливий, оскільки він проливає світло на художні принципи і погляди, яких притримувався Жан-Батіст.

Як повідомляє Ла Борд, Жан-Батіст закінчив публічну кар'єру в 1776 році, після смерті Луї Франсуа де Бурбона, принца де Конті (1717-1776), який був особливо прихильним до Жана-Батіста і взяв його до себе на службу. «Після смерті принца мсьє де Форкере залишив музику (1776) і мирно завершив кар'єру в лоні сім'ї, в якій його і люблять, і поважають», – так підсумовує плідне творче життя Ж.-Б. Форкере Ла Борд [98, с. 509].

Помер Жан-Батіст близько 15-20 серпня 1782 року. Л. Форкере в своєму дослідженні так коментує характер і звички музиканта: «Це піднесені й благодійні настрої, продиктовані високими почуттями, які характер Жана-Батіста Антуана постійно демонстрував під час своєї довгої кар'єри» [97, с. 78].

Л. Форкере також з великим захопленням і пошаною згадує також і про дружину Жана-Батіста, Марі-Роз: «Якщо Марі-Роз дю Буа була музикантом, клавесиністкою, чудовою виконавицею творів свого чоловіка, про що свідчать сучасні автори, а також автори нашого часу, вона також була, перш за все,

¹⁰ Як відомо, принц Фрідріх-Вільгельм, майбутній Фрідріх Вільгельм II, був любителем і цінителем музики, чудово грав на віолі, однак згодом все ж таки віддав перевагу грі на віолончелі.

найуспішнішою дружиною і матір'ю. Пам'ять про її сімейні чесноти передана її нащадкам, і там її вшановують як жінку, сповнену праведності, доброти, лагідності, вірності своїм обов'язкам, що зробило Марі Роз дю Буа в сім'ї Форкере взірцем жінок і матерів» [там само, с. 78].

Онук Марі-Роз дю Буа, Луї-Жан-Марі, захоплений спогадами про свою молодість, часто розповідав своїм дітям, що його батько Жан-Батіст-Марі, вмираючи, попросив поставити перед його очима портрет своєї матері (Марі-Роз дю Буа), яку він дуже шанував: він хотів, щоб це був останній образ в його житті [там само, с.78].

Жан-Батіст зробив блискучу кар'єру як виконавець, педагог і композитор і в усіх цих сферах мав вагомі здобутки і визнання. Наш найбільший дослідницький інтерес спрямований на композиторську складову його діяльності. У 1747 році композитор підготував і видав п'ять сюїт для віоли да гамба, і в тому ж році ним було видано ті ж самі п'ять сюїт у вигляді транскрипцій для клавесина. По-перше, цей музичний артефакт – чи не єдине документальне свідoctво творчості сімейства Форкере, яке на сьогодні залишилося. По-друге, видання цих творів Жаном-Батістом знайомить нас з творчістю і його батька, Антуана Форкере, адже п'єси для віоли видані під авторством Антуана і самого Жана-Батіста як редактора п'єс для віоли і автора клавесинних транскрипцій (адже саме він значиться автором збірки клавесинних п'єс). Однак стосовно даних творів багато що і досі збиває дослідників з пантелику, оскільки зазначення авторів на титульній обкладинці видань, як виявилось, не дає вичерпної відповіді на запитання про те, хто ж насправді створив ці п'ять сюїт. Крім того, складні стосунки батька і сина ставлять ще більше запитань щодо цього видання.

У будь-якому випадку, п'ять сюїт для віоли да гамба та їх клавесинні транскрипції відкривають для сучасних українських музикантів, як науковців, так і виконавців, окрему сторінку в історії інструментального мистецтва доби Бароко у Франції першої половини XVIII століття Їх дослідженню присвячені подальші розділи даної роботи.

Розділ 2. СЮЇТИ ФОРКЕРЕ ДЛЯ КЛАВЕСИНА

2.1. Історія створення та питання авторства.

Ще один аспект творчості Форкере, при вивченні якого дослідники і досі стикаються з численними загадками, – питання авторства сюїт. Спочатку розглянемо інформацію безпосередньо з видань творів Форкере.

Як бачимо, і п'єси для віоли, і п'єси для клавесина були видані Жаном-Батістом в 1747 році в Парижі. Зміст, кількість п'єс, їх порядок та тональності повністю збігаються в обох збірках. На титульній обкладинці П'єс для віоли читаємо: «П'єси для віоли і бассо контінуо, написані мсьє Форкере-батьком, членом Апартаментів короля». На титулі видання п'єс для клавесина: «П'єси для віоли, написані мсьє Форкере-батьком, перекладені для клавесина мсьє Форкере-сином, членом Апартаментів короля».

Крім того, в присвяті (див. додаток 2) Жан-Батіст говорить про намір примножити батькову славу, про те, що прихильність Гернієтти-Анни¹¹ забезпечить йому (батькові) безсмертя, а в передмові чітко вказує, що в обох збірках три з 32-х п'єс він написав сам через недостатню кількість номерів в сюїті Ре мажор¹², а також підібрав зручну аплікатуру та написав басову партію.

Щодо п'єс для клавесина, видання однозначно говорить, що автором транскрипцій є Жан-Батіст.

Однак, така вичерпна, на перший погляд, інформація, не дає відповідей на всі запитання і стає приводом для дискусій серед дослідників. Питання авторства піднімається в роботах Л. Робінсон, М. Сір, з цього приводу висловлюється К. Мілінг, виконавці творів Форкере також мають свої міркування з цього приводу. Так, Л. Робінсон спирається на слова Жана-Батіста в передмові до гамбових п'єс щодо його редактури і робить припущення, що

¹¹ Принцеса Генрієтта-Анна (1727-52) – молодша донька Людовіка XV; саме їй присвячена віольна збірка.

¹² Цей факт також став предметом сумнівів. Зокрема, Л. Робінсон у статті «*Enigma of authorship*» звертає увагу на те, що Ре-мажор – це тональність, у якій настроюють віолу (стрій віоли кварто-терцовий: D – G – c – e – a – d¹), одна з найзручніших для гамбістів, і дуже дивно, що саме в цій – Ре мажорній – сюїті було найменше п'єс [110].

п'єси взагалі належать повністю перу Жана-Батіста. Використовуючи для порівняння деякі гамбові твори Антуана Форкере, які збереглися в манускриптах та аналізуючи весь музичний матеріал, дослідниця доходить висновку, що п'ять сюїт для віоли є яскравим прикладом музики саме середини XVIII століття (тобто періоду діяльності Жана-Батіста), особливості фактури і прийомів гри роблять всі п'ять сюїт наближеними до скрипкових творів Леклера, і взагалі, вони свідчать про значний стилістичний та технічний прогрес автора у порівнянні з творами із манускриптів, що достеменно належать перу Антуана. Враховуючи той факт, що останні роки свого життя Антуан відійшов від активної діяльності, дослідниця висловлює сумніви, що музикант міг так радикально еволюціонувати у своїй манері. Також, згідно з Л. Робінсон, джерела, як правило, згадують Антуана як виконавця і ніколи – як композитора, на відміну від його сина Жана-Батіста [110, с. 271].

Ще одна дослідниця, М. Сір, у монографії «*Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music*» також розмірковує над проблемами авторства. Однак вона зауважує, що, по-перше, з тексту передмови не зовсім ясно, чи Жан-Батіст повністю написав басову партію, чи він просто її відредагував, використовуючи твори батька, до яких міг би мати доступ¹³; по-друге, на її думку, деякі риси, такі як використання жанру сюїти, особливості структури, фразування, форма рондо і традиційні танцювальні ритми, які можна побачити в п'яти сюїтах, – усе це є досить типовим і для покоління Антуана Форкере, а Жан-Батіст міг би зробити їх редакцію, ба, навіть додати певний матеріал від себе [86, с. 213].

Клаус Мілінг (Klaus Miehling, Бірмінгемський університет), своєї черги, також ставить під сумнів аргументи Л. Робінсон та вважає, що наявних фактів явно недостатньо для висновку про те, що батько не мав відношення до згадуваних п'єс. Декілька п'єс, які збереглися в манускриптах, могли належати до ранніх творів А. Форкере, тоді як твори, що потрапити до п'яти сюїт, могли

¹³ До того ж, авторка також звертає увагу на те, що у творах для віоли та гамба композиторів-представників покоління Антуана Форкере іноді була відсутня партія баса [86, с. 213].

бути пізніми, а тому відрізняться за стилем. Крім того, на його думку, особливості стосунків між батьком і сином виключають можливість того, щоб Жан-Батіст мав бажання опублікувати власні твори, підписавши їх іменем батька, відчувати неприязнь до якого він мав вагомий привід. Скоріше за все, мета Жана-Батіста був винятково комерційною [105].

До речі, питання складності стосунків між Антуаном і Жаном-Батістом піднімається також в роботах Л. Робінсон, однак однозначної відповіді на нього дослідниця не дає. Це могла б бути як синівська подяка, так і намір використати репутацію батька для отримання комерційної переваги [110, с. 271].

Як бачимо, документально підтверджена ситуація, коли батько настільки заздрив таланту сина, що відправив його у вигнання, а син попри це після смерті батька опублікував його твори, висловивши повагу його заслугам, ставить у глухий кут дослідників творчості Форкере.

Постає питання також щодо авторства клавесинних транскрипцій. Немає жодних свідочств щодо того, чи був Жан-Батіст клавесиністом. Але ж фактура клавесинних п'єс винятково винахідлива; автор демонструє чудове знання сонорики клавесина, його виконавської специфіки і неабияку фантазію. І все це говорить про те, що транскрипції були написані надзвичайно кваліфікованим клавесиністом. Наводячи приклад п'єси *La Mandoline*, М. Сір звертає увагу на те, що вона дуже майстерно адаптована для клавесина, зокрема в плані голосоведення, додання синкоп і фігурацій, а також віртуозних пасажів в останньому куплеті, природа яких відрізняється від аналогічного місця в гамбовому варіанті [86, с. 214]. Згадаймо, що друга дружина Жана-Батіста, Марі-Роз Дюбуа, з якою на момент видання творів він уже 6 років знаходився у шлюбі, була досить майстерною клавесиністкою. Як стверджує Ла Борд, «Вона чудово грала на клавесині, з великою витонченістю...» [98, с. 509]. Щоправда, інформація про те, що вона могла б володіти композицією, відсутня. Сьогодні важко однозначно визначити роль Марі-Роз у створенні клавесинних п'єс, однак, спираючись на численні факти спільної виконавської

діяльності подружжя та враховуючи бездоганний рівень транскрипцій, найвірогіднішою видається саме співпраця Жана-Батіста і його дружини, і, скоріше за все, роль та участь мадам Форкере у створенні даного артефакту є досить значною.

2.2. Транскрипції в інструментальній музиці епохи Бароко: порівняльний аналіз сюїт для віоли да гамба і сюїт для клавесина Форкере.

Розглядаючи виконавські традиції епохи Бароко, дуже важливо звернути увагу на одну ключову особливість, яка для сьогоденних музикантів, вихованих в академічній традиції, є неочевидною і не близькою. Йдеться про практику дуже вільної роботи з музичним матеріалом, можливість (а часто – навіть необхідність) суттєвого втручання виконавця в авторський задум – від формування окремих елементів тексту до вибору складу виконавців. Цілком природно, що це вимагає високого рівня компетентності та фахової підготовки. Ось як пише про це Н. Сікорська: «Спеціальні знання й навички потрібні для виконання за редукованими формами нотації (цифровка генерал-басу, неповний запис голосів – *partimento*; нотовані акорди, які потребують від виконавця фактурної обробки; запис контуру мелодії великими тривалостями, що вимагає стандартизованої дімінуції або довільного компонування орнаментальних фігур; застосування ритмічних альтерацій без їх точного відображення в запису)» [55, с. 8.].

Така свобода повністю пронизує музику епохи Бароко, в якій, на відміну від класико-романтичної традиції, відсутня велика кількість звичних для нас позначок, що передають композиторські наміри щодо виконання твору (особливості ритмічної організації, артикуляції, динаміки тощо), адже велика кількість закономірностей і правил була відомою для виконавців і не потребувала додаткового роз'яснення. Часто на розсуд виконавця приймалися рішення щодо орнаментування. Також прикладом такої свободи є практика *basso continuo*, чий основоположний принцип передбачає свободу виконавця, адже в нотному тексті фіксується лише басовий голос і цифрування (не

завжди). Вибір фактурного рішення, прикрас, ритмічної та мелодичної організації повністю належав виконавцю.

Крім того, композитори того часу, створюючи музику, далеко не завжди передбачали виконання твору якимось конкретним усталеним виконавським складом. Твір, написаний для декількох голосів, міг бути виконуваний тими інструментами, які були у наявності. Також існувала широковживана практика взаємозамінності голосу й мелодичного інструмента, коли за відсутності співака (в хорі) його партію виконував інструменталіст. І навпаки, один із голосів камерно-інструментального твору міг би виконувати співак.

Часто у передмові до видань композитори давали поради щодо інструментального складу для виконання своїх творів.

Ж.-Ж. де Мондонвіль (*Pieces de clavecin avec voix ou violon*¹⁴, 1748) наголошує, що п'єси можна грати сольо або ж співати та грати зі скрипкою.

Л.-К. Дакен (*Livre de Pieces de Clavecin*, 1735) поропонує цілий список інструментів на вибір для виконання його творів: «*La Musette, Le Tambourin, Les Bergeres, La Ronde Bachique, La Favorite* та *L'Hirondelle* можна грати на флейтах, мюзеттах і колісних лірах. Інші можна грати лише на скрипках і флейтах» (Дакен).

Ж.-Ф. Рамо (*Pieces de clavecin en concerts*, 1741) зазначає, що п'єси можуть бути виконувані також на клавесині соло і пропонує власні транскрипції для *La Livri, L'Agacante, La Timide, L'Indiscrete*.

Г. Ла Ру (*Pieces de clavecin*, 1705) говорить, що п'єси можна грати та співати, а також виконувати на двох клавесинах.

¹⁴ Ентоні вважає, що поява творів для клавесину «з акомпанементом скрипки» є одним із «дзвіночків», які попередили появу власне жанру сонати для скрипки і клавесина у Франції [73, с. 309]. Ще одну точку зору з цього приводу висловлює І. Єрмак. Він звертає увагу на виникнення у XVIII ст. великої кількості творів для клавесина (а згодом для піанофорте) з облігатною партією (а не *basso continuo*) та акомпанементом флейти або скрипки. При цьому партія флейти або скрипки (а саме ці інструменти найчастіше використовувалися в таких творах) була надзвичайно легкою (з огляду на можливий аматорський статус виконавця); також соната могла виконуватися зовсім без акомпануючого інструмента – як твір для клавесина-соло, що свідчить про популярність і важливу роль клавіру в музично-виконавському просторі того часу [22, с.73].

Як бачимо, композитори-сучасники Ж.-Б. Форкере нерідко вважали прийнятним виконання своїх творів на різних інструментах, хоча більшість з них на титульній обкладинці мала напис «П'єси для клавесина».

Така свобода, характерна для музикування епохи Бароко, знайшла своє вираження в транскрипціях – адаптаціях твору для іншого інструменту або групи інструментів. Це явище отримало особливо широке розповсюдження в період романтизму, що було пов'язане, зокрема, з властивим цій епосі трактуванням фортепіано як інструмента, в певному сенсі універсального. Усім відомі транскрипції Ф. Ліста, Ф. Бузоні та інших.

В Бароко також існувала велика кількість клавесинних транскрипцій, створених композиторами на основі як своїх творів, так і творів інших авторів. Так, Ж.-А. Д'Англебер транскрибував оркестрові твори Ж.-Б. Люллі, лютневі твори Д. Готье, гамбові твори М. Маре тощо. Ж.-Ф. Рамо писав транскрипції фрагментів власних опер. А бахівські обробки концертів А. Вівальді, А. Марчелло, Дж. Тореллі та інших отримали таку популярність, що вже давно живуть, так би мовити, життям, окремим від прототипів.

Цікаво, що, Ж.-Б. Форкере був не єдиним гамбістом, який зробив та видав транскрипції для клавесина віольних п'єс. Віолончеліст Жан Бар'єр (Jean Barriere) є автором Сонат і п'єс для клавесина (*Sonates et pieces pour le clavecin, 1740, livre VI*), де перші п'ять сонат є транскрипціями його ж творів для віоли (*Sonates pour le pardessus de viole avec la Basse Continüe, livre V, 1740*).

М. Сір вказує на те, що Жан-Батіст в передмові обмовився щодо можливості грати клавесинні п'єси з акомпанементом віоли, яка, вочевидь, мала дублювати мелодичну лінію, спираючись на те, що така практика була розповсюдженою в той час. У такому випадку, твори були б схожі за жанром до *Rameau. Pieces du clavecin en concert (1741)* [86, с. 225].

Порівняльний аналіз гамбової та клавесинної версій творів Форкере¹⁵ дозволив дослідити їх взаємозв'язок, спільні та відмінні засоби музичної

¹⁵ Див. додаток 13.

виразності, а також визначити ступінь впливу гамбової виконавської специфіки на клавесинний варіант даних творів.

Так, в транскрипції збережена мелодія (в оригіналі – партія віоли да гамба), вона майже не видозмінюється. Основним простором для творчості стає партія баса (*continuo*), реалізація якої завжди буде різна у різних виконавців; до того ж, вона може бути виконана різними інструментами (клавесин, теорба, лютня, орган тощо). Тому, аналізуючи твори Форкере для віоли да гамба та *basso continuo*, говоримо в загальному про можливість тієї чи іншої потенційної фактури, а не реалізацію в конкретному виконанні. Фактично, транскрипції являють собою один з можливих варіантів реалізації *continuo*. Цілком припустимо, що виконавець на віолі, ознайомившись з клавесинними п'єсами, захоче перейняти якісь деталі.

Автором транскрипцій застосована велика кількість віртуозних фактурних прийомів: різноманітні фігурації, дублювання голосів та октавні подвоєння, перехрещування рук та репетиції, що робить ці твори досить складними для виконання. Клавесинна фактура часто доповнена додатковими голосами, підголосками. Нерідко з лінії баса (в оригіналі) виростає розвинена складна партія (в транскрипції), це робить звучання більш наповненим, поліфонічним, оркестровим. Досить часто матеріал партії солюючої гамби в транскрипції розподіляється між двома руками. Це потрібно враховувати в грі на клавесині, адже розуміння походження мелодії, її інтонаційної будови допомагає знайти більш природний та переконливий варіант інтерпретації. Тому можна впевнено стверджувати, що однією з запорок вдалого виконання клавесиністом є обов'язкове ознайомлення з гамбовим прообразом цих п'єс.

Також використовуються характерні для французьких клавесиністів фактурні моделі, зокрема притаманні клавесинному лютневому стилю прийом *brisé* (поголосний набір акорду) та робота з фігурою арпеджіо (*La Buisson, La Regente, La D'Aubonne, La Montigni*). Вибір саме таких способів організації музичного матеріалу в транскрипціях говорить про ґрунтовне знання їх автором особливостей саме клавесинного виконавства.

Подекуди клавесинна транскрипція досить близька до гамбового оригіналу за способом втілення фактури, кількість внесених змін (доданих голосів і підголосків) мінімальна (наприклад, у *La Cottin*, *La Eynaud*, *La Bournonville*).

Своєї черги, гамбовий оригінал має більшу свободу, простір для імпровізації завдяки варіантності реалізації basso continuo. Крім того, особливе артикуляційне та штрихове багатство смичка дає можливість створити велику палітру агогічних та динамічних відтінків та штрихів на віолі да гамба.

Всі ці відмінності не змінюють головного – характеру п'єс. Можна стверджувати, що, у порівнянні з гамбовими творами, їх клавесинні транскрипції не є принципово іншими – художньо самостійними творами, а наявні в них фактурні відмінності зумовлені об'єктивними відмінностями в специфіці звуковидобування, властивій обома інструментами.

Клавесинні транскрипції Форкере складені з винятковим знанням виконавської специфіки клавесина та його виразних можливостей, а також з тонким відчуттям стилю. Це свідчить про те, що їх автор, хто б він не був, був досвідченим та високопрофесійним клавесиністом.

2.3. Аналіз клавесинних сюїт.

П'ять сюїт Форкере для клавесина – це 32 п'єси з програмними назвами (5-7 творів в кожному циклі). Їх аналіз дозволить виокремити низку характерних особливостей, що стосуються способу викладу матеріалу, його часової організації, засобів виразності, стилістики, принципів komponування сюїт. Відповідно, ці особливості можуть бути визначені як риси індивідуального стилю композитора, оскільки ми не маємо інших творів його авторства. Розглянемо це детальніше.

...

Сюїта №1 ре мінор: La Laborde - La Forqueray - La Cottin - La Bellmont - La Portugaise - La Couperin.

№ 1. Allemande. La Laborde¹⁶; ремарка «*Благородно та з почуттям*».

Розмір С, форма двочастинна. Тема - типовий для алеманди затакт та подальша послідовність з кількох коротких мотивів декламаційного характеру.

Цікавий характер руху: відсутня притаманна алеманді (навіть такому її різновиду, як *allemande grave*) плинність та плавність. Натомість засобами фактури (акорди, подвійні ноти протягом майже всієї п'єси), ритму (енергійний пружний пульс, пунктири), спрямованістю руху створено образ урочистої, рішучої ходи, а іноді навіть ударів смичка. Фактура досить масивна, щільна, поліфонічна. Досить екстравагантна алеманда, виразно виконує функцію вступної частини як сюїти, так і всієї збірки.

№ 2. La Forqueray (достеменно не відомо, кому саме з сімейства Форкере могла бути присвячена ця п'єса); ремарка «*Жваво і впевнено*».

Розмір $\frac{3}{4}$, форма двочастинна. За низкою ознак (розмір $\frac{3}{4}$ та наявність короткого затакту, жвавий спрямований рух, відносна легкість фактури та відсутність елементів, що «гальмують» просування вперед) можна припустити, що це італійський різновид куранти, в якому, тим не менше, наявні і французькі риси (пунктирний ритм, елементи клавесинного лютневого стилю). Присутні геміоли (тт.7-8), ритм загострений і пружний; фактура різноманітна, є поліфонічні та акордові фрагменти, імітації. Партії обох рук ведуть діалог та переважно виступають рівноцінними партнерами. Імітаційна і контрастна поліфонія тісно переплітаються з гомофонно-гармонічною фактурою, де партія лівої руки акомпанує характерними ходами на широкі інтервали. Взаємодоповнюваність голосів, які гнучко заповнюють музичний простір, створює відносно лаконічну, але різноманітну фактуру. У тт.73-76 максимально точно виписані розкладені акорди-арпеджіо (своєрідні хвилі), темп і пульсація їх "розкладання", тривалість звучання.

№ 3. La Cottin; ремарка «*Галантно, не повільно*».

¹⁶ З великою мірою вірогідності можна припустити, що йдеться про представника родини де ла Борд Жана-Бенжамена (1734–1794), композитора та податківця, учня Ж.-Ф. Рамо.

Розмір 2, форма двочастинна. Характер руху, розмір та наявність затакта на дві чверті дозволяють ідентифікувати п'єсу як гавот. Фактура відчутно прозоріша і легша у порівнянні з іншими творами Форкере: виразна мелодія відносно неширокого діапазону, поступеневий рух, елементи лютневого стилю (поголосний набір акордів – манера *brisé*). Все це дозволяє провести паралель з витонченими мініатюрами французьких клавесиністів та лютністів XVII століття, а також розглядати *La Cottin* як ліричний центр даної сюїти.

№ 4. La Bellmont (*Bellmont* згадується як музикант, що акомпанував А. Форкере); ремарка «*Зі смаком та не повільно*».

Розмір 6/8; має три непропорційні за розміром розділи (12т.+27т.+8т.), серед яких останній виконує функцію т.зв. малої репризи, традиційної для французької музики цієї епохи.

Розмір, характер руху (енергійний, спрямований), фактура (гармонічні фігурації) характерні для жиги, зокрема її італійського різновиду. Завдяки постійним синкопам (заліговуванню третьої та першої вісімок між ритмічними фігурами тріолей) формуються гармонічні передіймання та затримання, які начебто підштовхують загальний рух. Саме тому протягом всього твору практично неможливо відділити і зіграти партії рук окремо – вони взаємопов'язані. Узагальненого іспанського колориту надає багаторазове повторення одного мотиву на тій самій висоті (тт.9-11) та дроблення другої вісімки в тріолях (тт. 38, 43, 47).

№ 5. La Portugaise (твори з такою та подібними назвами зустрічаються в цю епоху і найчастіше мають на увазі втілення певного національного колориту); ремарка «*Підкреслено і впевнено*».

Розмір 3, форма двочастинна.

Португальський колорит створюється завдяки різним фактурним та ритмічним прийомам. Зокрема, в перших тактах удар акорда на першу долю і вкорочені 2 і 3 долі нагадують удар по струнах гітари (щипок доволі активний, дзвінкий і харизматичний), дроблення затактів і та інших тривалостей (тт.5-6, 52-55) – характерні удари кастаньєт, аччакатури (тт.18-21) імітують терпке

звучання гітарних переборів, а гамоподібні пасажі (тт.5-6) – віртуозну гітарн імпровізацію. Все це у поєднанні з енергійним рухом, пружним ритмом, повторенням тонічної і домінантової гармоній, а також багаторазовим повторенням одного і того ж мотиву як способом розвитку музичного матеріалу дає привід провести паралель з жанром фламенко.

Окремі фактурні формули з *La Portugaise* зустрічаються в *La Forqueray* (№2 цієї ж сюїти), що не дивно, оскільки образний стрій та характер обох п'єс схожий.

Ж.-Б. Форкере. *La Portugaise* (тт. 23-26):

Музична партитура для фортепіано, фрагмент з тактів 23-26. Партитура складається з двох систем. У першій системі верхня частина (ліва рука) починає з тріади (ф), а нижня частина (права рука) має ритмічний рисунок. У другій системі верхня частина виконує швидкий перебор, позначений (h), який повторюється. Нижня частина має ритмічний рисунок з синкопами. Червоні та сині лінії підкреслюють певні музичні елементи.

Ж.-Б. Форкере. *La Forqueray* (тт. 12-21):

Музична партитура для фортепіано, фрагмент з тактів 12-21. Партитура складається з двох систем. У першій системі верхня частина (ліва рука) виконує швидкий перебор, позначений (h), який повторюється. Нижня частина має ритмічний рисунок з синкопами. Червоні лінії підкреслюють певні музичні елементи. У другій системі верхня частина виконує швидкий перебор, позначений (h), який повторюється. Нижня частина має ритмічний рисунок з синкопами. Червоні лінії підкреслюють певні музичні елементи.

Ж.-Б. Форкере. *La Forqueray* (тт. 33-36):

Музична партитура для фортепіано, фрагмент з тактів 33-36. Партитура складається з двох систем. У першій системі верхня частина (ліва рука) виконує швидкий перебор, позначений (h), який повторюється. Нижня частина має ритмічний рисунок з синкопами. Червоні лінії підкреслюють певні музичні елементи. У другій системі верхня частина виконує швидкий перебор, позначений (h), який повторюється. Нижня частина має ритмічний рисунок з синкопами. Червоні лінії підкреслюють певні музичні елементи.

6. La Couperin (достеменно не відомо, хто саме з Куперенів мається на увазі); ремарка «Благородно та підкреслено».

Розмір 2/4, форма двочастинна. За характером руху та викладом матеріалу п'єса схожа на театральну гротескную маску: попри повільний темп вона має досить пружний ритм (підкреслений синкопами), що створює ефект

важкого вираженого кроку. Використовуються елементи імітаційної поліфонії: мотив перших двох тактів проводиться у різних голосах і тональностях, подекуди дещо варіюється. На відміну від багатьох інших творів Форкере, тут немає великої кількості тем, а щоразу повертається основна тема. П'єса має мажорне закінчення, що є абсолютним винятком з усіх мінорних творів Форкере та в даному сюїтному циклі прочитується як маркер фіналу.

Отже, за жанровими та національними ознаками виразно проглядається наступна структура Сюїти №1:

| номер | назва | жанр | стилістика | композиційна функція |
|-------|---------------|----------|-------------------------|-------------------------------------|
| 1. | La Laborde | алеманда | | урочистий вступ |
| 2. | La Forqueray | куранта | італійська + французька | |
| 3. | La Cottin | гавот | французький | ліричний центр |
| 4. | La Bellmont | жига | італійська | |
| 5. | La Portugaise | | | |
| 6. | La Couperin | | | фінальна (заклучний мажорний акорд) |

...

Сюїта № 2 Соль мажор: La Bouron – La Mandoline – La du Breuil – La Leclair – La Buisson

№ 1. La Bouron (адвокат, ім'я якого з'являється в фамільних документах 1736-1760 рр., складав шлюбний договір Жана-Батіста з майбутньою дружиною Марі-Роз.); ремарка «*Жваво та відокремлено*».

Розмір $\frac{3}{4}$, форма старовинна двочастинна. Характер урочистої вступної частини. Досить швидкий рух, короткий затакт (одні шістнадцята), віртуозні фігурації струнно-смичкової природи, що адресує до італійських традицій.

Жанр визначити важко, адже виклад матеріалу здійснено майже рівномірними шістнадцятими і восьмими, які органічно формують загальний рух твору: так могла би бути написана частина скрипкової сонати або концерту.

За способом викладу музичного матеріалу п'єса нагадує дует двох рівноцінних голосів (наприклад, скрипок): використовуються імітації в різних голосах, що нагадує ансамблеву гру двох інструментів.

Ж.-Б. Форкере. La Bouron.



Схожий виклад музичного матеріалу спостерігаємо в концерто грессо ор.6 №4 А. Кореллі.

А. Кореллі. Концерто грессо Ре мажор ор.6 №4:

№ 2. La Mandoline; ремарка «не дуже швидко, впевнено».

Розмір C із двома четвертними затакту дає привід провести паралель з гавотом; форма – куплетне рондо ($a - b - a - c - a - d - a_1 - e - a_2 - f - a_3 - g - a_4$).

Мандоліна – інструмент італійського походження, різновид лютні, але з коротшою шийкою та меншою кількістю струн (металевих!), коротким відривчастим звуком, який видобувався медіатором. Фактура твору повністю імітує звучання мандоліни: акорди, арпеджіо, репетиції, що імітують тремоло за допомогою медіатора (мал. 14, 15). Клавішно-щипковий клавесин за своєю природою досить близький до мандоліни, імітація її звучання досягається завдяки різним видам фактури: акордам (нагадують удар медіатором по кількох струнах), арпеджіо, репетиції, а також розподілення між двома руками по одній

ноті (цей штрих дуже зручний для мандоліни, він може реалізовуватися ударом медіатора в різних напрямках).

На початку твору тема досить проста, виклад акордовий, рух пружний та елегантний. Фактура вкладається в позицію, яку займає рука при взятті акорду, варіювання здійснюється в цих межах. Поступово віртуозна насиченість зростає. Гармонії ускладнюються, виникають затримання. З'являються гармонічні фігурації, досить гротескно звучить фрагмент, де протягом восьми тактів мелодія відсутня, а наявна лише фактура типового гомофонно-гармонічного супроводу – бас/акорд (тт. 53-59). Для виконавця твір дуже непростий, деякі його фразменти в фактурному аспекті можуть бути трактовані як алюзія на «Циклопи» Ж.-Ф. Рамо.

Ж.-Б. Форкере. La Mandoline:

Матеріал викладений таким чином, що збільшення віртуозного навантаження не змінює невимушений і легкий рух п'єси: ілюзія наростання створюється завдяки ритмічному подрібненню тривалостей та застосуванню віртуозних фактурних формул, натомість темп і пульсація, задані на початку твору, залишаються незмінними.

Ж.-Б. Форкере. La Mandoline. Приклади фактурних рішень:

Point trop vite et d'aplomb

№ 3. La du Breuil (loure)

Розмір 6/8, форма двочастинна.

Елементи акомпанементу частково імітують волинку (не у всій п'єсі), що створює стилізацію лура – французького барокового танцю, сповільненої жиги в розмірі 6/4 з акомпанементом волинки, який від початку XVIII століття вже не танцювався. Окремі епізоди мають паузи в акомпанементі – це додає легкості та урізноманітнює рух твору. У «Музичному лексиконі» Й.Г. Вальтер писав, що лур має бути повільним і дещо з апломбом; перша нота кожного півтакту повинна бути підкреслена.

Діапазон мелодії не дуже широкий, але вона має досить примхливий малюнок: в'ється навколо певних центрів, що створює «незручність» через ламаність викладу, що властивий струнному інструменту.

№ 4. La Leclair (Ж.-М. Леклер – відомий скрипаль, брат дружини Жана-Батіста Марі-Роз); ремарка «*дуже жваво та відокремлено*».

Розмір 12/8, форма старовинна двочастинна. Ритмічні формули з трьох восьмих, характерні для іспанських ритмів. Часте повторення одного мотиву; неквадратна будова фраз: розширення за рахунок повторень, вигуків. Яскравий випуклий тематизм; широка інтервальна амплітуда, різний напрямок мелодичного руху.

Попри незвично низький регістр, партія правої руки нагадує віртуозну партію скрипки завдяки стрибкам та ходам на широкі інтервали (типовим прийомам, що легко виконуються смичком на струнному інструменті). Партія

лівої менш рухома та може бути інтерпретована як акомпанемент низького струнного інструмента. Багато повторень одного і того ж мотиву та віртуозні імпровізаційні пасажі в кінці твору дозволяють провести паралель з сонатами Скарлатті.

Д. Скарлатті. Соната K492 Ре мажор:

Ж.-Б. Форкере. *La Leclair*:

№ 5. La Buisson. Chaconne (Чоловік сестри Жана Батіста *Charlotte-Elizabeth Pierre Buisson*, прокурор в парламенті); ремарка «Граційно».

Розмір \mathbb{C} (нехарактерний для чакони¹⁷), форма – рондо.

Твір дуже «клавесинний» за фактурою (досить прозорою) і, відповідно, звучанням; здебільшого нагадує діалог двох інструментів.

Ж.-Б. Форкере. *La Buisson* (mm.19-23):

¹⁷ Ще одним прикладом Чакони в дводольному розмірі є *La Favorite. Chaconne a deux tems* з сюїти (*ordre*) №3 1 книги Ф. Куперена (1713). Цей твір написаний в розмірі 2.

У даному епізоді – імітація між верхнім і нижнім голосами (тт.19-23).

Ж.-Б. Форкере. La Buisson (mm.32-37):



Схожий за викладом наступний епізод (тт.32-37).

Ж.-Б. Форкере. La Buisson (mm.56-59): *Ж.-Б. Форкере. La Buisson (mm.72-79):*



У двох наступних епізодах спостерігаємо манеру *brisé* (тт.56-59, 72-79).

Для п'єси характерний випуклий тематизм: унікальність теми кожної варіації, запам'ятовуваність мотивів, темброві переключки коротких мотивів у різних регістрах, використання секвенцій.

В останньому епізоді репетиційно викладений матеріал (знову ж таки алюзія на «Циклопи» або «Гавот з варіаціями» Ж.-Ф. Рамо) може бути однаково зручно виконаний як на струнному інструменті (на двох струнах), так і на двомануальному клавесині з використанням двох різних тембрів, власне, як і призначив автор транскрипції. Зазначимо, що аналогічний фрагмент міститься також в славетній скрипковій Чаконі ре мінор Й.С. Баха.

Ж.-Б. Форкере. La Buisson:



Наступний фрагмент за штрихом має струнну природу: найбільш природно він звучить при виконанні стрибків восьмими смичком на різних струнах, виділяючи першу і залишаючи другу восьму легшою.

Ж.-Б. Форкере. *La Buisson*:



Підбиваючи підсумки розгляду даної сюїти, визначимо таку її структуру:

| номер | назва | жанр | стилістика | композиційна функція |
|-------|--------------|--------|----------------------------|--|
| 1. | La Bouron | | італійська | урочистий вступ |
| 2. | La Mandoline | Гавот | | |
| 3. | La du Breuil | Лур | французький | умовний центр – найповільніший твір |
| 4. | La Leclair | жига? | італійська | |
| 5. | La Buisson | Чакона | французька + італійська | фінальна (жанр чакони) |

Звернімо увагу також на французьку (ще від Люллі) традицію завершувати Чаконою ціле або його частину, що яскраво втілено в даній сюїті. Номери 2 і 5 написані в куплетній формі, номери 1, 3 і 4 є зразками старовинної двочастинної форми. Чотири з п'яти номерів можна вважати віртуозними.

•••

Сюїта №3 Ре мажор: La Ferrand – La Régente – La Tronchin – La Angrave* – La du Vaucel* – La Eynaud – La Morangis ou La Plissay* (* Ці п'єси написав Жан-Батіст).

№ 1. La Ferrand. (Й.-Г. Ферран – прізвище історичної особи, податківця досить високого рангу та близького друга мадам де Помпадур, на замовлення якого часто грав Жан-Батіст); ремарка «Відокремлено, з гарним виконанням».

Розмір 6/8, форма – куплетне рондо, в якому рефрен щоразу знає фактурного варіювання ($a-b-a_1-c-a_2-d-a_3$).

Віртуозна п'єса, яка енергійним танцювальним характером, способом викладу матеріалу (багаторазове повторення одного і того ж мотиву, дублювання, віртуозні гармонічні фігурації, репетиції, розподіл мелодичної

лінії між партіями різних рук, перекладення рук) та ритмічними особливостями (пружність, подрібнення другої вісімки в тріолях – ритм фанданго) нагадує сонати Скарлатті. Також такі фактурні рішення вкотре адресують до клавесинного доробку Ж.-Ф. Рамо («Циклопи» /1724/, «Гавот з варіаціями», «Три руки» /1728/), П. Руайє («Марш Скіфів» /1746/) тощо. Крім того, зазначимо, що подібні фактурні формули властиві природі струнно-смичкових інструментів.

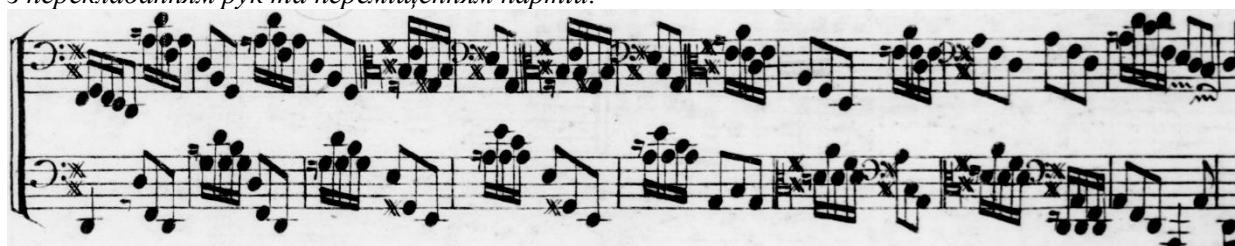
Ж.-Б. Форкере. La Ferrand:



Д. Скарлатті. Соната К492 Ре мажор:



Ж.-Б. Форкере. La Ferrand. Приклад фактурного рішення твору (фрагмент 3 куплета) з перекладанням рук та переміщенням партій:



Мінорний середній розділ (2й куплет - с) суттєво контрастує з рештою твору: *passus duriusculus* в басу (т.41), поліфонічна фактура і відсутність віртуозних пасажів, елементи лютневого стилю (фактурний прийом *brisé*), секундові інтонації, передіймання і затримання, хроматизми, багатство гармоній (а винятком даного розділу, в гармонії всього твору абсолютно домінує співставлення тоніки та домінанти). Зазначені моменти коригують і

жанровість середнього розділу – замість вираженої танцювальності з'являються риси ламенто, ходи.

№ 2. La Régente (Філіпп II, герцог Орлеанський /1674-1723/, регент /1715-1723/, покровитель А. Форкере, який, ймовірно, і дав назву п'єсі); ремарка *«Благородно і стримано»*.

Розмір С, форма двочастинна, характер руху (урочистий і неспішний, одиниця пульсації - чверть) виразно нагадує алеманду.

Твір відповідає назві – змальовує образ благородний, сповнений достоїнства. Складається з фрагментів, які мають яскравий самостійний тематизм (відрізняються за метром, типом фактури, тембральним ефектом, штрихом) та сприймаються як поява нової групи інструментів, що дає підстави розглядати п'єсу як оркестрову композицію.

1й фрагмент (тт. 1-2) – широка мелодія, декламаційна і театральна (рух по звуках акорду, стрибок на кварту вгору), що завершується ефектним низхідним пасажем. 2й фрагмент (тт. 3-4) – більш розмірений рух завдяки відсутності контрастних елементів. 3й фрагмент (тт. 5-8) – театральний за рахунок контрасту фактур. Гармонічні фігурації тріолей в лівій руці, протиставлені мелодичній лінії в правій (тт. 14-15), створюють ефект прискорення, але подальший каданс, викладений акордами, відновлює баланс та повертає до основного образу.

Друга частина починається в мінорі, що сприймається як певний драматургічний поворот. Тематичний матеріал фактурно варіюється, подальший розвиток утворює нові тематичні елементи: т.18 – відповідь на першу фразу, тт. 19-21 – мотиви з подвійними нотами, тт. 22-25 – більш танцювальні акордові епізоди, за якими йде поліфонічний епізод з гамоподібними пасажами в імітаційному проведенні. В самому кінці використано фрагмент секвенції, якою закінчувалася також і перша половина, що створює арку та сприяє цілісності твору.

№ 3. La Tronchin (дана особа була разом з Ж.-Б. Форкере членом кола Ла Пупліньєра¹⁸); ремарка «*Рух легкий*».

Розмір 3, форма – куплетне рондо (*a-b-a-c-a-d-a*).

Темп досить рухливий. Жанровим прототипом твору, найімовірніше, є чакона (розмір, форма, характер руху, структура теми – дві однакові фрази, акцент на 2й долі).

Має ознаки певної театральності. Зокрема, тт. 17-18 (1й куплет) викладом нагадують звучання труб (фанфар), за другим проведенням (тт. 25-26) додається ще витриманий верхній голос (дзвін або труба). 2й куплет (*c*) більш ліричний та пластичний завдяки поступневим ходам та фактурному прийому *brisé*. 3й куплет (*d*) – урочистий, з елементами драматизму (відхилення в мінор). Дуже розвинена партія лівої руки: ходи на широкі інтервали та в цілому широкий діапазон партії нагадують звучання низької групи струнних зі штрихом спікато.

№ 4. La Angrave; ремарка «*Дуже швидко*». Автор – Ж.-Б. Форкере.

Розмір 12/8, форма двочастинна.

Невгамовний рух тріолей, щільна фактура, може бути трактований як італійська жига. Твір поліфонічний чотириголосний за винятком певних фрагментів з акордовою (арпеджованою) фактурою. Зустрічаються перехрещення голосів – додатковий челендж для виконавця, оскільки це ускладнює задачу ясного інтонування проведень голосів. Насичений гармонічними подіями. Тт. 36-37 – восьмикратне повторення зменшеного септакорда – яскравої терпкої гармонії; один з найяскравіших звукових ефектів цього номера, своєю пружністю, терпкістю і різким одночасним взяттям звуків акорду нагадує удар по струнах гітари. Схожий фрагмент, але трохи м'якше викладений – тт. 24-26.

¹⁸Alexandre Le Riche de La Poupelinière (1693–1762) – податківець, один із найбагатших людей Парижа та один з найбільших меценатів та покровителів музики у XVIII ст. Він зібрав навколо себе цілу спільноту митців (письменників та музикантів), створив приватний оркестр, яким 22 роки керував Ж.-Ф. Рамо. В його салоні з великим натхненням грали найкращі музиканти. Одна з п'єс Ж.-Ф. Рамо зі збірки 1741 року (*Pieces de clavecin en concert*) названа на його честь.

Варійована реприза у другому розділі: спочатку нотовані вертикальні акорди, а для повторення ті самі акордові послідовності виписані вже в арпеджованому вигляді.

№ 5. La du Vaucel (Л.-Ф. Дювосель – податківець, який входив до кола знайомих Ж.-Б. Форкере); ремарка «*Дуже ніжно*». Автор – Ж.-Б. Форкере.

Розмір 6/8, форма двочастинна.

Витончена п'еса, що за манерою висловлювання, звуковим колоритом, особливістю організації фактури (делікатної мелодії з плавним акомпанементом) адресує до кращих шедеврів французьких клавесиністів. Зокрема, очевидною є паралель з «Очеретами» Ф. Куперена (13 Ordre, 1722).

Ж.-Б. Форкере. «*La Du Vaucel*» з сюїти *Re мажор*:



Ф. Куперен. «*Очерети*»:



Акомпанемент написаний широко, подекуди не вкладається в п'ятипальцеву позицію, а потребує дуже гнучкого руху і підкладення пальців. Є деяка монотонність руху за рахунок повторення одного мотиву на фоні безперервних 16х, тим більш яскравими видаються зупинки руху, переривання акомпанементу і сповільнення в 2му розділі.

В тт. 15, 16, 17 і особливо 18 містяться паузи в акомпанементі, які надають мелодії особливої гнучкості, свободи та декламаційності. Але одночасно виникає і певний комізм художньої ситуації: акомпанемент раптово переривається на слабкому часі (т.18), створюючи немовби навмисний

розсинхрон - мелодія начебто «замріялася» або «заснула», а в т.19 знову повертається оригінальний темп і пульсація.

Хвилеподібний акомпанемент та свобода мелодичної лінії зумовлюють дещо неочікувану аналогію з деякими ноктюрнами Шопена (наприклад, Ре бемоль мажор op.27 №2, де при такому ж розмірі 6/8 акомпанемент викладений широкими ламаними арпеджіо шістнадцятками). Дослідники відмічають близькість певних рис стилю Шопена традиціям французьких клавесиністів: це і особлива агогічна свобода, зокрема т.зв. зв'язане рубато¹⁹ та техніка гри нерівними нотами, і використання виконавської манери *brisé*²⁰, і особливе ставлення до розшифрування прикрас, і застосування аплікатури, схожої на ту, яку використовував Ф. Куперен (наприклад, перекладення пальців, «ковзання» одним пальцем по двох клавішах). Це питання докладно розглядає у своїй книзі «Клавесин сквозь века» С.М. Шабалтіна [66, СС.69-81].

Багата палітра орнаментики: крім звичних для нас прикрас є також позначення «*suspension*»²¹. Очевидною є максимальна увага до мелодичної лінії і прагнення зробити її якомога гнучкішою і багатшою. Де-не-де в партії лівої руки виникають паузи, завдяки чому мелодія виходить на перший план неприкритою і максимально алогічно вільною.

Ж.-Б. Форкере. *La Du Vael*:



¹⁹«Ліва рука – суворий капельмейстер – нехай завжди тримає ритм, а права – вільно виражає, що може й що хоче» [цит. за 66, с.25].

²⁰[70].

²¹ *Suspension* означає взяття ноти з невеликою затримкою, *aspiration* же навпаки – зняття ноти трохи раніше, ніж її номінальна тривалість. Обидва прийоми були описані Ф. Купереном, який застосував для них спеціальні знаки. Дикористання даних позначень саме в цьому творі є важливим аргументом на користь трактування його як своєрідний *homage* Ж.-Б. Форкере Ф. Куперену-великому.

№ 6. La Eynaud; ремарка «Гордовито».

Розмір \mathbb{C} , форма – куплетне рондо (*a-b-a-c-a-d-a-e-a*).

Попри велику кількість епізодів, змальовує цілісний образ та відповідає авторській ремарці. Містить імітації: повторення мотивів із запізненням у різних голосах; передача мотиву між голосами; подекуди як дует двох інструментів.

№ 7. La Morangis ou La Plissay (на сучасній карті Франції Моранжі – південне передмістя Парижа) ремарка «Рух Чакони». Автор – Ж.-Б. Форкере.

Розмір $\frac{3}{4}$, форма варіаційна.

Ще один зразок використання жанру Чакони для фінального твору циклу. Характерне акцентування другої долі досягається завдяки синкопам у різних голосах та прикрасам. Тематизм яскравий та випуклий: інтервали різного діапазону, різні тривалості, різноманітні фактурні прийоми та ритмічні малюнки, жодна варіація не повторює попередню, кожна має унікальний фактурний малюнок та додає щось нове до загальної лінії розвитку. Чакони традиційно є поєднанням контрастних образів, і часто набуває характер сюїти в мініатюрі [19, с. 10], що яскраво прослідковується в даному творі.

Вар. 1-3 (тт. 1-16). Продовжують одна одну розвитком матеріалу. Ліва рука - лінія струнного басу (басової віолі). Можна також трактувати партії обох рук як дует двох голосів (струнних), що підтверджується артикуляцією, акцентами (певні синкопи асоціюються з рухом смичка від колодки /«донизу»/, що допомагає підкреслити звук), подвійними нотами та акордами у мелодичному голосі (начебто проведення смичком по всіх струнах).

Вар. 4 (тт. 17-20). Напруження збільшується завдяки вкороченому затакту в партії баса. Відбувається певне «накопичення», набір гармонії за рахунок залігованих арпеджіо.

Вар. 5 (тт. 21-24). Фактурний виклад як інструментальний дует; партії дуже різні за мелодичним малюнком. Басова викладена вісімками короткими і ламаними арпеджіо в дуже широкому діапазоні; в уяві одразу постає характерна манера «озвучення» такої фактури смичковими інструментами за

допомогою рельєфного штриха. Партія правої мелодична, але її інтервальна будова також досить широка, стрибкова, перервана паузами. Обидві партії, потребують уваги і контролю, їх малюнки не співпадають, що додає особливої виконавської складності.

Вар. 6 (тт. 25-29). Підкреслення третьої (слабкої) долі акордом.

Вар. 7 (тт. 29-32). Звуковий ефект за рахунок протиставлення повного акорду на слабкі долі і одного басу на першу долю. Багаторазове повторення одного і того ж простого мотиву.

Вар. 8 (тт. 33-37). Гамоподібний рух, розкладений між двома руками. Ускладнюється за рахунок переносу гами в іншу октаву, що потребує особливої гнучкості кисті і точності пальців.

Вар. 9 (тт. 37-44). Знову стрибкова переривчаста мелодична лінія в партії правої руки і арпеджований широкий акомпанемент в партії лівої руки. Кожна партія потребує особливого контролю. Мотивна відповідь – навпаки, паралельний рух.

Вар. 10 (тт. 45-48). Тріолі. Гнучка мелодія, яка «обертається» навкруг своєї осі.

Вар. 11 (тт. 49-52). Як і в вар.4, заліговані арпеджіо «набирають» акорди (елементи клавесинного лютневого стиля).

Вар. 12 (тт. 56-60). Пунктирний ритм і мелодія з виразними інтервальними ходами контрастує з попередньою варіацією і створює досить жвавий рух.

Вар.13 (тт. 61-64). Рівномірний рух шістнадцятих, який, знову ж таки, ускладнюється за рахунок стрибків на широкий інтервал (в обох партіях).

Вар.14 (тт. 65-68). Звідси і до вар. 25 включно – середній розділ у мінорі. Контраст не тільки ладовий, а й фактурний. Акордовий виклад, виразна мелодична лінія з ходами на широкі інтервали. Багато орнаментована фактура.

Вар. 15 (тт. 69-72) продовжує розвиток попередньої, мелодія стає ще більш примхливою і урочистою, орнаментика ще більш розкішною.

Ж.-Б. Форкере. La Morangis ou La Plissay (mm.120-123):



Вар.16 і 17 (тт.73-80) за концепцією продовжують попередні дві. Мелодичний рух являє собою ходи на різні інтервали у різних напрямках. Підкремлений пружний ритм. Відбувається загострення ладових тяжінь за рахунок збільшення кількості хроматичних звуків, що потребує виразної артикуляції.

Вар. 18 (тт.81-84). Одна з найскладніших. Досить інертна за рухом партія правої руки динамізується віртуозною партією лівої руки, викладеної шістнадцятими із дробленням останньої долі тридцять другими, що ускладнює і без того незручний хід ламаних октав і арпеджіо. Виконання вимагає одночасно значного розтягнення пальців (охоплення широких інтервалів) та гнучкості кисті, оскільки фактура не вкладається в п'ятипальцеву позицію і потребує дуже спритного підкладання першого пальця у швидкому темпі так, щоб не порушити пульсацію.

Вар. 19 (тт. 85-88). Повністю акордовий виклад як контраст до попереднього. Насичений хроматизмами.

Вар. 20 (тт. 89-96). Повертає мелодію і досить плавний рух. Паузи в партії лівої.

Вар. 21 (тт. 97-100). Паузи в обох партіях. Діалогічність викладу.

Вар. 22 (тт. 101-104). Схожа на сарабанду. Багато орнаментований важкий пафосний рух з зупинкою на другій долі. Загострення за рахунок затакту шістнадцятими в партії лівої.

Вар. 23 (тт.105-108). Рух стає рівномірним, маятнікоподібним. Широка мелодія.

Вар. 24 (109-112). Фігурації по звуках акорду, які пізніше отримують назву «альбертієвих басів»; можна виділити приховане двоголосся.

Вар. 25 (тт.113-116). Зміна ритму – тріолі, «загальні форми руху». Фактура ускладнюється переносами на широкі інтервали всередині пасажу, що

потребує гнучкості і спритності. На цій варіації закінчується мінорний середній розділ, з вар. 26 і до кінця п'єса знову в мажорі.

Вар. 26 (тт.117-124). Повертається власне чакона – широка, багато орнаментована мелодія з акордовим акомпанементом та зупинкою на 2й долі.

Вар. 27 (тт. 125-128) продовжує попередній рух, однак фактурний виклад стає більш поліфонічним: обидві партії є досить примхливими ламаними мелодіями, які імітують одна одну, рухаючись непаралельно, що потребує координації рухів. Виконання додатково ускладнюється наявністю пунктира, який деколи накладається на інші тривалості в іншій партії.

Вар. 28 (тт.129-136). За обрисами нагадує вар.23, однак інтервальні ходи в мелодії змінені на протилежні: спочатку хід на широкий інтервал, потім на секунду. тт.132-136 – цікавий фактурний виклад за допомогою мелодичних ходів на октаву, яким протиставляється секундовий хід.

Вар. 29 (тт.137-140) аналогічна вар.7, але партія лівої руки викладена неперервним рухом шістнадцятих, що додає звучанню динаміки.

Вар. 30 (тт.141-144) аналогічна вар. 23.

Ж.-Б. Форкере. La Morangis ou La Plissay. Варіації 23 і 30:

Вар. 31 (тт.145-152). Багато орнаментована фактура з зупинками на 2й долі.

Вар.32 (тт.153-162) за рахунок октавного подвоєного басу і паузами в русі нагадує вар. 4.

Ж.-Б. Форкере. La Morangis ou La Plissay. Варіація 32:

Ж.-Б. Форкере. La Morangis ou La Plissay. Варіація 4:



Даний твір продовжує лінію масштабних та яскравих Чакон Готліба Муффата та Ж.-Б. Люллі (з «Міщанина-шляхтича»), Пасакалії Георга Муффата. Примітно, що як і у вказаних творах батька і сина Муффатів, в «La Morangis» представлені варіації як у французькому (4, 11, 15, 20, 26), так і в італійському (8-9, 13, 18-19) стилях.

Підбиваючи підсумки розгляду сюїти №3, визначимо таку її структуру:

| номер | назва | жанр | стилістика | композиційна функція |
|-------|---------------------------|----------|-------------------------|--|
| 1. | La Ferrand | | італійська | віртуозний вступ |
| 2. | La Régente | алеманда | французька | |
| 3. | La Tronchin | чакона | французька | Галантний театралізований танець |
| 4. | La Angrave | жига | італійська | Віртуозне інтермеццо як контраст перед наступним твором |
| 5. | La du Vaucel | | французька | Ліричний центр – найповільніша п'єса |
| 6. | La Eynaud | | | |
| 7. | La Morangis ou La Plissay | Чакона | французька + італійська | Фінал; за рахунок масштабу твір зсуває центр тяжіння на себе |

П'єси *La Angrave*, *La du Vaucel*, *La Morangis ou La Plissay* написані Жаном-Батістом через недостатню кількість творів в сюїті. Це принципово змінює її драматургію в цілому, адже з'являються ліричний центр (*La du Vaucel*), жига (*La Angrave*) та потужний фінал (*La Morangis ou La Plissay*), що робить сюїту більш масштабною та повною. Безумовно, сюїта може виконуватися й у варіанті Антуана (без дописаних Жаном-Батістом творів). В

такому випадку функцію ліричного центру могла би виконувати *La Régente*, а п'єса *La Eynaud* була б фіналом досить компактного циклу.

•••

Сюїта №4 соль мінор: *La Marella – La Clement – Sarabande. La D'Aubonne – La Bournonville – La Sainscy – Le Carillon de Passy – La Latour*

№ 1. La Marella (Дж.-Б. Марелла – скрипаль італійського походження, ймовірно, колега Жана-Батіста); ремарка «*Швидко і підкреслено*».

Розмір $\frac{3}{4}$, форма двочастинна, образ – важкий акцентований крок.

В звуковому образі відсутня граційність та пластичність, і навпаки – наявна терпкість гармоній (дисонанси, еліпсис, секвенції), деяка незграбність і різкість звучання, яка нагадує сміливі експресийні удари смичком по струнах.

Основна тема викладена в наступний спосіб: пунктирний затакт (синкопа) в правій руці «накладається» на акорд в лівій (на сильний час), завдяки затриманню утворюються дисонантні співзвуччя. В горизонтальній площині в партії правої руки вимальовується напружена мелодична лінія з великою кількістю хроматизмів, при цьому всі звуки випереджають метричні доли (акорди в лівій) на шістнадцятку. При виконанні важливо почути співзвуччя, яке утворюється, та не допустити занадто різкого сухого штриха. Чи, можливо, автор навпаки прагнув цього та хотів чути саме звуковий ефект «удару», «бряцання», а не власне мелодичне начало?

Ж.-Б. Форкере. *La Marella*:



Для п'єси велике значення має як загостреність ритму і складні гармонії, так і хроматична виразна мелодія. Тому необхідність одночасно утримувати в фокусі і гостроту ритму, і мелодичне начало зумовлює складність її виконання попри відносно невелике віртуозне навантаження. В тт. 13-14 затакт подрібнений на дві тридцять другі, в такий спосіб звучання ще більше загострюється і ритмізується.

Описана форма викладу матеріалу чергується з такою, де мелодія виписана на сильний час одночасно з партією лівої, без затактів, залігованих з наступною сильною долею. У кінці першого розділу довгі фрази подрібнюються, виникають короткі ямбічні мотиви, які через значну інтервальну відстань між ними складно розглядати як мелодичну лінію, а разом з цим, і виконувати, зберігаючи цілісність матеріалу і вибудованість його розгортання. Взагалі, останнє твердження в певному сенсі стосується усієї п'єси: загостреність ритму ускладнює утримання відчуття цілісності твору, адже постійний пунктир провокує виникнення небезпеки подрібнення музичної тканини, гри невеликими мотивами, постійних зупинок. Завданням виконавця тут є знаходження балансу між крупною пульсацією та цілісністю розгортання музичного матеріалу з одного боку, і якомога уважнішим ставленням до деталей (ритмічних, артикуляційних).

№ 2. La Clement (Charles-Francois Clement – композитор, автор Тріо-сонат для клавесина і скрипки, виданих у 1738 р. з віршованою присвятою подружжю Форкере – Жану-Батісту і його дружині Марі-Роз); ремарка *«Благородно і відокремлено»*.

Розмір С, форма старовинна двочастинна. Характер руху та форма дозволяють побачити риси алеманди, можливо, дещо квапливої.

Один з творів Форкере, що найбільше вражають калейдоскопічністю матеріалу. Початкова тема афористична, виразна і стисла, нагадує тему фуґи, наприклад, у Баха. Власне, принципу фуґи відповідають три проведення теми: перше – в основній тональності, друге – тональна відповідь на кварту вище, третє – знову в основній. Подальший розвиток є низкою секвенційних проведень, кожне з яких засноване на певному, відмінному від попереднього матеріалі. Гармонічний розвиток першого розділу побудований на низці відхилень, які проходять одне за одним, не закріплюючись в жодній тональності.

У другому розділі п'єси після проведення основної теми розвиваючий епізод значно розширений у порівнянні з попереднім, завдяки активному

мотивному розвитку та секвенційним проведенням його можна порівняти з розробкою в сонатній формі. Тт. 24-30 – епізод в до мінорі виділяється на загальному тлі п'єси, контрастує з іншим музичним матеріалом за ритмом та фактурою (мелодія відсутня, в гармонічних фігураціях використано прийом перехрещування рук). Далі представлена ціла палітра фактурних рішень: імпровізаційні пасажі, розподіл лінії довгих арпеджіо між обома руками (тт. 34-35, подвоєння мелодії в октаву в партіях обох рук (т. 41 та 44), багаторазове повторення одного і того ж мотиву (тт. 39-40, 42-43).

№ 3. Sarabande. La D'Aubonne (Р. д'Обонн – ще один представник професії податківців, який входив до кола знайомих сім'ї Форкере); ремарка *«Ця п'єса має виконуватися з великим смаком та почуттям: щоб пояснити це, я використав маленькі хрестики, щоб позначити ті акорди в басу, які мають бути зіграні перед акордами нагорі; там же, де хрестиків немає, акорди правої руки мають випереджати бас»*.

Розмір 3, форма двочастинна з виписаною малою репризою.

За музичною мовою, звучанням, особливостями розгортання, фактури, гармонії твір фактично представляє собою безтактову прелюдію – яскраве і самобутнє явище у французькій інструментальній музиці XVII століття. Випукла та виразна, немовби багатовимірна, музична тканина, найрізноманітніші способи арпеджування акордів, експресивні співставлення гармоній, велика кількість прикрас, фокусація на певних мелодичних точках в різних голосах свідчать про прагнення до фантазійності, спонтанності, афектності, що споріднює цю сарабанду з безтактовою прелюдією. Авторська ремарка коментарів не потребує – ми бачимо спробу більш-менш точної (наскільки це можливо) метроритмічної фіксації твору-представника означеного жанру; важливим є дотримання регулярної крупної пульсації.

Цей твір – справжній шедевр серед прикладів повільної кантиленної музики в усіх п'яти сюїтах. Йому притаманна особлива виразність, сконцентрованість, смислова насиченість та філософська глибина висловлювання. Специфіка музичної мови, спорідненість з безтактовою

прелюдією та експресійність виділяють твір з-поміж інших, що дає підстави умовно визначити його як лірико-філософський центр макроциклу п'яти сюїт.

Ж.-Б. Форкере. Сарабанда «*La d'Aubonne*»:



Для порівняння запису наведемо кілька прикладів Сарабанд Ф. Куперена та Ж.-Ф. Рамо.

Ф. Куперен. Сарабанда. з першої сюїти (*ordre*), перша книга, 1713



Ж.-Ф. Рамо. Сарабанда з сюїти *Ля мажор*, *Nouvelles Suites de Clavecin*, 1728:



№ 4. *La Bournonville*; ремарка «*Піднесено*».

Розмір 12/8, форма старовинна сонатна.

Характер руху (безперервні вісімки в тріолях), розмір, форма дозволяють припустити, що жанровим прототипом твору є жига (італійська).

Фактура здебільшого однорідна – поліфонічна з підголосками та імітаціями, багаторазовим повторення одного і того ж мотиву; твір можна розглядати як дует струнних інструментів. Фактура типова для струнних: ламані фігурації, широкі переноси.

Номер 5. La Saincy; ремарка «Граційно».

Розмір С, форма рондо ($a - b - a - c - a - d - a - e - a$). Жанровий прототип – гавот (характер руху, метр, затакт у дві чверті).

Щоправда, мелодичний малюнок і деяка метушливість руху виходять за рамки елегантного та витонченого гавота і підкреслюють зв'язок з фольклорною музикою, її енергійними за запальними танцями, хороводами, колоритними народними інструментами, в тому числі ударними (наприклад, початок першого епізоду, тт. 8-9).

Фактура рефрена нагадує дует струнних. Мелодія виписана четвертними, які могли б виконуватися окремими рухами смичка, лінія зигзагоподібна, ламана, яскрава. В акомпанементі навпаки – безперервний рух вісімок, записаний характерним штрихом струнних «двійками»; партія досить розвинена, «вибаглива», метушлива за характером.

Ж.-Б. Форкере. La Saincy:



З кожним новим епізодом (в них представлені різні фактурні елементи) змінюються енергія руху та, відповідно, одиниця метричної пульсації, нібито прискорюється/сповільнюється хода (виникають моменти «зависання», гальмування руху, перешкод), а тому важливо зберегти цілісність розгортання; тт. 52-55 – застосовано фактурний прийом *brisé* та *passus duriusculus* в басу.

№ 6. Le Carillon du Passy (Дзвони Пассі /Пассі – район Парижа/); ремарка «Легко, не швидко».

Розмір \mathbb{C} , форма рондо ($a - b - a - c - a - d - a_1$). Жанровий прототип – гавот (характер руху, розмір, затакт у дві чверті).

Один з низки творів, у яких здійснена спроба імітації дзвонів (наприклад, «Дзвони Святої Женев'єви» М. Марє), адже у західноєвропейській музичній культурі, християнській за походженням і способом життя, дзвони мають сакральне значення. Твір Марє побудований по типу варіацій на *basso ostinato*, коли музичний матеріал нанизується на незмінну басову основу, яка імітує безперервне звучання великих дзвонів з фазами наростання і затухання, власне, як це і відбувається в практиці церковних дзвонів. У творі ж Форкере, який побудований за принципом рондо, навпаки, кожен новий епізод побудований на новому принципі ритмічної організації, тому він ніби змальовує нову картину. За рахунок низького регістру, особливої фактури п'єса є однією з найколіоритніших у збірці, створює магічну, ледь не зловісну атмосферу ефемерних видінь та стародавніх легенд.

Багаторазове повторення одного і того ж мотиву гіпнотизує. Однак, попри те, що п'єса побудована на трьох гармоніях (T-S-D), а в деяких розділах повністю витримана тонічна гармонія, вона (п'єса) має ресурс для вибудування певного розвитку, зокрема, завдяки укрупненню або подрібненню пульсації. Наприклад, у тт. 4-11 чотири рази повторюється одна і та сама фраза, в якій змінюється лише мелодична вершина у мотиві-відповіді, щоразу піднімаючись вище тонами тризвука; в такий спосіб створюється відчуття збільшення напруження.

Одне з найважливіших завдань виконавця – знаходження міри, балансу між монотонністю повторень («дзвонів») та виразністю тих ключових моментів, які ламають її. Як і в попередній п'єсі, попри вдавану легкість фактури твору, його виконання потребує особливої майстерності володіння артикуляцією, відчуттям часу, агогіки, а також кантиленою.

№ 7. La Latour (підписник *Nouveaux Quatuors* Телемана); ремарка «*Трохи швидше, ніж попередня п'єса*».

Розмір 2/4, форма рондо ($a - b - a - c - a_1 - d - a_2$). Жанровий прототип – бурре (характер руху, затакт в одну чверть, розташування поруч з гавотом / «Дзвонами»/ та трохи швидший темп).

Створено яскравий образ: твір є продовженням попереднього, але тут фокус уваги начебто перемістився на площу, на людей, що перебувають на ній, на події, що відбуваються; храмові ж дзвони не замовкають, а перетворюються на звукове тло.

Як і в «Дзвонах», автор багаторазово повторює один і той же мотив, але тут ці повтори скоріше нагадують звучання народного хороводу, простого за мелодичним малюнком, але запального завдяки танцювальним ритмам (тт.9-17, 25 тощо). Крім того, про зв'язок з фольклором також свідчить звучання квінт в акомпанементі (тт.52-54, 56-58). Партії обох рук настільки розвинені та виразні, що можна розглядати їх як дует двох партій. Часом вони імітують одна одну, проводяться в октаву, або є зразком контрастної поліфонії. Для п'єси характерні для струнних гармонічні (в т.ч. «ламані») фігурації; широкі переноси між мотивами і всередині тем, рух звуками акордів.

Як призначив Форкере, по закінченні *La Latour* слід без перерви повернутися до «Дзвонів» та виконати їх ще раз без повторів. Тобто «Дзвони» та *La Latour* створюють мікроцикл А-В-А₁. Звісно, клавесиніст може виконувати будь-які окремі твори з сюїт Форкере, обираючи ж для виконання «Дзвони» або *La Latour* є сенс грати їх разом, пам'ятаючи про описану вище особливість даної сюїти.

Ризикнемо припустити, що циклічність розповсюджується навіть на три п'єси, і слухач починає чути віддалені дзвони навіть вже з перших звуків п'єси *La Saincy* (рефрен, 2й куплет - див. приклад на с. 62). В такий спосіб майстерно створюється умовна картина (звуковий ефект) поступового наближення вуличками старовинного міста до традиційного центру його життя – площі з храмом та дзвіницею. В куплетах *La Saincy* увага періодично відволікається від дзвонів, але рефрен нагадує про мету, просить поквпитися, бо служба Божа має ось-ось розпочатися. Далі відбувається дійство *Le Carillon*

та *La Latour*. Єдність руху та стилістики всіх трьох творів може бути додатковим аргументом на користь цієї концепції.

| номер | назва | жанр | стилістика | композиційна функція |
|-------|----------------------------|-----------|-------------|--|
| 1. | La Marella | | Італійська? | Екстравагантний гротексний вступ, увертюра |
| 2. | La Clement | алеманда | Французька | |
| 3. | Sarabande. La D'Aubonne | Сарабанда | Французька | Лірично-філософський центр |
| 4. | La Bournonville | Жига | Італійська | |
| 5. | La Sainscy | Гавот | Французька | |
| 6. | Le Carillon de Passy | Гавот | Французька | Фінальний мікроцикл |
| 7. | La Latour | Бурре | Французька | |

...

Сюїта №5 до мінор: La Rameau – La Guignon – La Léon. Sarabande – La Boisson – La Montigni – La Sylva – Jupiter.

№ 1. La Rameau (композитор і клавесиніст Ж.-Ф. Рамо); ремарка «Велично».

Розмір С, форма двочастинна. Увертюра, неймовірно пишна хода. За всіма ознаками (характер, звучання, стилістика, зрештою, назва та ремарка) – очевидний *hommage* генію Рамо; паралель з п'єсою Ж.-Ф. Рамо *La Dauphine* здається абсолютно очевидною:

Ж.-Б. Форкере. *La Rameau* з сюїти *c-moll*:



Ж.-Ф. Рамо. *La Dauphine*:



Твір надзвичайно театральний, експресивний, афективний, що досягається за допомогою характерного фантазійного, імпровізаційного викладу матеріалу та гнучкого трактування часу одночасно зі збереженням сталої крупної пульсації. Ритм французької увертюри (загострений пунктир, спрямований до сильної долі). Звучання оркестрове.

Використовується як щільна акордова фактура (наприклад, грона розкішних, багато прикрашених акордів в тт.15-16, 19-20), так і одноголосні мотиви у різних голосах, що втілюють театральний жест, декламаційне висловлювання. Пишна орнаментика також відповідає французькій традиції.

В гармонії: дисонанси, секвенції, еліпсис (ланцюжок септакордів). Також як еліпсис в ширшому сенсі (музично-риторична фігура – прийом невинуватих очікувань) можуть бути трактовані паузи («вигуки»?) у всій вертикалі (тт.13-14), відсутність розв'язання орнаментативної фігури (тт. 19-20).

№ 2. La Guignon (Скрипаль Жан-П'єр Гіньйон /1702-1764/, учень Дж.-Б. Соміса, який, своєї черги, був учнем А. Кореллі); ремарка «Швидко та відокремлено».

Розмір $\frac{3}{4}$, хоча такти містять шість чвертей, форма двочастинна.

Образ п'єси – експресивне, темпераментне звучання струнно-смичкового інструменту. Фактура поліфонічна: за типом викладу музичного матеріалу його можна розглядати як дует двох інструментів, оскільки партії обох рук рівноцінні і досить розвинені у віртуозному відношенні. Тридольний пружний ритм та дроблення першої долі (т.1) дає підставу провести паралель з іспанськими ритмами (наприклад, болеро або сегідільї).

У п'єсі присутня велика кількість тем: 1й розділ - не менше 4х, кожна з них - своя тональність, фактура прийом, технічний прийом; 2й розділ – новий матеріал, який розвивається з тем 1го розділу, однак деякі теми з 1 розділу тут не представлені.

№ 3. La Léon. Sarabande; ремарка «Щоб зіграти цю п'єсу з таким смаком, з яким я хотів би, щоб вона була зіграна, слід звернути увагу на манеру її запису: верх майже ніколи не співпадає з басом».

Розмір 3/2, форма двочастинна з виписаною малою репризою (як і в сарабанді La D'Aubonne).

Ж.-Б. Форкере. *La Léon*:



Ще один зразок запису безтактової прелюдії – спроба занотувати в метроритмічній системі вільне, медитативне експресивне музичне висловлювання. Запис демонструє зсув басу по вертикалі, причому залежно від контексту спостерігається як випередження долей, так і взяття із запізненням. Використана нотація білими нотами²².

Ця надзвичайно вишукана та делікатна п'єса нагадує численні аналогічні зразки інших французьких композиторів.

№ 4. La Boisson; ремарка «Жваво, морденти добре витримувати».

²² Такий спосіб письма можемо спостерігати, наприклад, у деяких п'єсах Ф. Куперена (наприклад, один із номерів 13-ї сюїти (1722) *Les Folies Françaises ou Les Dominos* – 7й та 11й куплети).

Розмір 9/8, форма двочастинна. Швидка віртуозна п'єса (італійська жига?), побудована на великій кількості різних тем, які змінюють одна одну.

Пружний ритм, тридольний метр, подрібнення другої вісімки в тріолях дозволяють провести паралель з ритмами сегідільї або болеро. Фактура тт.5-11 нагадує типові гітарні перебори та удари кастаньєт, також зустрічається багаторазове повторення одного мотиву. Все це дозволяє провести паралель з окремими сонатами Скарлатті (наприклад, К133, К492), в яких використано схожу музичну мову. Серед фактурних прийомів – гамоподібні пасажі, ламані арпеджіо, широкі переноси, перехрещення рук.

№ 5. *La Montigni*; ремарка «Галантно, не повільно».

Розмір C, форма – куплетне рондо (*a – b – a – c – a – d – a – e – a*).
Делікатний гавот з дещо нетиповим затактом (в три чверті).

Фактура твору – мелодія і акомпанемент, який, однак, є повноцінною самостійною лінією і представляє майже безперервний рух вісімками (гармонічні фігурації), що записані «двійками» та з'єднані лігами по дві ноти; їх виконання на струнному інструменті відповідним штрихом дуже зручне і органічне. В контрастному епізоді (4й куплет) збільшується енергія руху та змінюється фактура (мелодія розподіляється між двома руками, пізніше з'являються акорди з фігураційним акомпанементом в басу).

За інтонаційним строем, особливостями побудови й фактури, зрештою, тональністю твір близький до гавоту Ж.-Ф. Рамо «*La Livri*» (*Pieces de clavecin en concert, 1741*).

Ж.-Б. Форкере. *La Montigni*:



Ж.-Ф. Рамо. *La Livri*:



№ 6. La Sylva; ремарка «Дуже ніжно».

Розмір C, форма двочастинна. Медитативні роздуми, вишукана повільна п'єса, яка представляється своєрідною авторською післямовою в цілому – макроциклі з п'яти сюїт. Також варто зазначити, що, прискоривши твір вдвічі (в якості експерименту), ми отримуємо граційний гавот з усіма жанровими ознаками.

Фактура представляє собою мелодію з акомпанементом (розмірений крок) та підголосками, наявна також виконавська манера *brisé* (неодночасне взяття нот вертикалі, що належать різним голосам).

№ 7. Jupiter; ремарка «Помірно».

Розмір 2/4, форма – куплетне рондо (*a – b – a – c – a – d – a – e – a*). Як і попередня п'єса, з точки зору аналізу місця твору в структурі цілого, «Юпітер» виходить за межі даної сюїти і виконує функцію потужного фіналу макроциклу. Твір носить ім'я Юпітера – наймасивнішої планети Сонячної системи, верховного божества римлян (у греків – Зевс). Образ Юпітера в мистецтві того часу не випадковий – він символізує вищу силу, справедливість, всемогутність та прямо чи побіжно присутній в багатьох операх²³, в творах образотворчого мистецтва. Примітно також, що це – єдина п'єса з усіх 32х, в назві якої відсутній артикль «La», що може трактуватися як маркер найвищої, безумовної цілісності образу, його безпрецедентної важливості.

Віртуозна п'єса, фактура – мелодія з акомпанементом та підголосками; використовуються гамоподібні пасажі, фігурації, арпеджіо, музичний матеріал активно варіюється. Характер руху твору досить жвавий, спрямований,

²³ Polifemo (1735) Н. Порпори, Castor et Pollux (1737), Dardanus (1739), Hippolite et Aricie (1733), Platee (1745), Les fêtes de Polymnie (1745), La Naissance d'Osiris (1754), Io (незакінчена, рік невідомий) Ж.-Ф. Рамо. Назву *Jupiter* також має заснований у 2018 р. ансамбль під художнім керівництвом Томаса Данфорда (Thomas Dunford), французького лютніста. Разом з клавесиністом Жаном Рондо (Jean Rondeau) вони записали яскраву інтерпретаційну версію цього твору <https://www.youtube.com/watch?v=ttFCbprwtQY>.

внутрішньо стриманий. У четвертому куплеті він змінюється: з'являється фантазійний виклад, використовуються тремоло та імпровізовані пасажі, які змальовують стихію (Юпітер – бог-громовержець) або батальну сцену.

Найближчими аналогами «Юпітера» можна назвати «Циклопи» (1724) та «Гавот з варіаціями» (1728) Ж.-Ф. Рамо, але найперш – «Марш Скіфів» П. Руайє (1746).

| номер | назва | жанр | стилістика | композиційна функція |
|-------|-----------------------|-----------|------------|---------------------------|
| 1. | La Rameau | увертюра | Французька | Урочистий вступ |
| 2. | La Guignon | | Італійська | |
| 3. | La Léon. Sarabande | сарабанда | Французька | Лірико-філософський центр |
| 4. | La Boisson | Жига | Італійська | |
| 5. | La Montigni | Гавот | Французька | |
| 6. | La Sylva | | Французька | Авторська післямова |
| 7. | Jupiter | | | Фінал макроциклу |

•••

Отже, аналіз всіх 32 творів дозволив виявити певні закономірності та визначити риси індивідуального стилю Форкере.

Тональності сюїт – ре мінор, Соль мажор, Ре мажор, соль мажор, до мінор. Вибір тональностей є не випадковим, оскільки п'єси початково створювалися для віоли, а всі ці тональності є зручними для виконавців на цьому інструменті, що зумовлено його строем: D – G – c – e – a – d¹ (цей варіант був найбільш поширеним і з XVII до середини XVIII століття конкурував з віолончеллю [57, с. 149]).

Наявність **програмних назв** в сюїтах Форкере спонукає до порівняння з сюїтами (Ordres) Франсуа Куперена. Так, палітра назв у Куперена надзвичайно

широка (портрети, зокрема жіночі, географічні назви, явища природи, жанрові сцени, міфологічні сюжети та персонажі, танці, побутові замальовки тощо). Це не дивно, враховуючи спорідненість куперенівської мови зі стилістикою рококо (увагу до деталей, рафінованість, психологічне нюансування), а також такий об'єктивний фактор, як значно більша кількість клавесинних творів Куперена (> 250) у порівнянні з Форкере (32). Крім того, у Куперена майже завжди є зв'язок назви з образом: він або на поверхні і легко прочитується, або прихований, і в такому випадку ми мусимо докласти певних зусиль до його віднайдення – заглибитися в культурно-історичний контекст та зрозуміти, в який спосіб Куперен «обіграв» назву.

У Форкере ж спостерігаємо іншу картину: серед програмних заголовків творів домінують прізвища певних осіб і географічні найменування. В більшості це особи, які входили до кола спілкування Форкере: музиканти, меценати, письменники, покровителі. Однак зв'язок між назвами творів та їх образними характеристиками прослідковується не завжди. М. Сір звертає увагу на той факт, що твори першої сюїти названі здебільшого на честь осіб, які належали до покоління Антуана, тоді як назви творів 5ї сюїти представляють покоління Жана-Батіста. Таким чином, Жан-Батіст міг в такий спосіб намагатися зберегти історію інструмента та пов'язані з ним імена діячів (представників аж двох поколінь) [86, СС. 215-216]. Існує також припущення, що ці назви дав Форкере-син вже після смерті батька, коли готував їх до видання [110110, с. 269]. Повний перелік назв п'єс та пояснення тих з них, щодо яких наявна інформація, див. в додатку №9.

З 32-х п'єс лише шість мають позначення танцювального **жанру**²⁴ поряд з програмною назвою. Однак, значна кількість творів цієї епохи, навіть не маючи відповідних позначень, тим не менше, спиралася на певні жанрові моделі, що пов'язано з особливим місцем танцю у французькому суспільстві того часу. Зокрема, Ю. Ваш, зазначаючи у своїй дисертації, що танець мав

²⁴ 1 алеманда (*La Laborde*), 2 чакони (*La Morangis ou La Plissay, La Buisson*), 2 сарабанди (*La Leon, La d'Aubonne*), 1 лур (*La Du Breuil*).

характер багатofункціонального суспільного явища, говорить: «мистецтво танцю є синкретичним за своєю природою. Обов'язковою складовою його мови є музика, яка не тільки брала на себе функцію інструментального супроводу, але і повноцінно відтворювала всю змістовну і емоційну сутність танцювального мистецтва. Як наслідок, це вплинуло на інструментальні твори, що не мають у своїй назві посилення на танцювальний жанр і розраховані на сольне виконання» [19, с.12]. Натомість жанрову основу таких творів часто легко визначити, і її знання стає важливим фактором розуміння принципів організації даних сюїт та формування інтерпретаційної концепції в процесі виконавської роботи над ними. Так, спираючись на комплекс певних ознак (метр, ритмічні фігури, характер, ідіоми тощо), серед 26 п'єс (без авторських жанрових позначень) Форкере можна впевнено ідентифікувати принаймні 2 алеманди, 5 гавотів, 4 жиги, куранту та бурре.

Принцип компонування сюїт в цілому не пориває зв'язку з традиціями французької сюїти²⁵. Кількість творів кожній сюїті нормативна – 5-7. Спостерігається «каркас» з обов'язкових танців, хоча в жодному циклі він не є повним, а куранта, ця «музична емблема старої Франції», за влучним формулюванням В. Брянцевої [12, с.122], наявна тільки в сюїті ре мінор (№1). Також є додаткові танцювальні номери – гавот, бурре, чакона, лур.

Сюїти №2-5 містять вступ: віртуозну п'єса або урочисту увертюру (*La Bouron, La Ferrand, La Marella, La Rameau*).

Ліричний центр кожної сюїти – повільний твір з відносно прозорою фактурою: *La Cottin* (гавот, ре мінор), *La du Breuil* (лур, Соль мажор), *La du Vaucel* (Ре мажор), сарабанди *La D'Aubonne* (соль мінор) та *La Leon* (до мінор).

Можна також виокремити мікроцикл в сюїті соль мінор: п'єси *La Sainsy, Le Carillon de Passy* і *La Latour*. Після останньої є вказівка повторити *Le Carillon de Passy* без реприз, що фактично створює форму Вступ-А-В-А₁.

²⁵ Складається з блоків основних (Алеманда-Куранта-Сарабанда-Жига) та факультативних (Гавот-Бурре-Менует-Паспье тощо) танців.

Усі сюїти мають яскравий фінал. Це завжди вагомим за образно-смісловим наповненням *La Couperin* (ре мінор), *La Buisson* (G-Dur), *La Morangis ou La Plissay* (Ре мажор), мікроцикл *Le Carillon de Passy – La Latour – Le Carillon de Passy* (соль мінор), потужний *Jupiter* (до мінор). Форкере завжди знаходить засоби для акцентування фінальної функції кожного з цих творів: жанр чакони для *La Buisson* та *La Morangis*, сакральний образ та складну форму для *Le Carillon de Passy – La Latour – Le Carillon de Passy*, ладовий акцент в *La Couperin* (заклучний мажорний акорд, єдиний серед усіх мінорних творів), виняткову масштабність та віртуозність в *Jupiter*.

Також сюїти часто містять п'єси, чий танцювальний прототип визначити складно (або неможливо), наприклад, *La Portugaise*, *La Guignon*, *Jupiter*, *La Ferrand*, *La Couperin* тощо.

Видається доречним окреслити роль творів *La D'Aubonne*, *La Silva*, *Jupiter* в контексті макроциклу (всіх 32 п'єс): *La D'Aubonne* (сюїта № 4) представляється лірико-філософським центром, *La Silva* (сюїта № 5) є своєрідною авторською післямовою, а *Jupiter* (останній твір) об'єктивно сприймається як потужний фінал всього макроциклу.

Безсумнівно, виконавець не має жодних обмежень: він може виконувати як окремі твори, так і цілі сюїти. Разом з тим, розуміння жанрової специфіки творів та закономірностей функціонування сюїти як циклу допоможе прийняти обґрунтоване рішення на етапі формування програми.

Надзвичайно різноманітною, яскравою і самобутньою є **фактура** клавесинних творів Форкере. Так, переважній більшості швидких, віртуозних творів властивий специфічний (часто – в певному сенсі «неклавесинний») спосіб викладу фактури – тяжіння до ламаних фігурацій, примхливих ліній, широких інтервалів у мелодії. Очевидно це зумовлено природою музичного матеріалу, адже така специфіка фактури властива струнно-смічковим інструментам і продиктована особливостями їх строю та звуковидобування (пам'ятаємо, що оригінали творів були написані для віоли да гамба). Зокрема, особливо зручні для виконання фігурації ламаними інтервалами: смичок легко

переходить з однієї струни на іншу, безперешкодно виконуючи будь-які інтервали. На клавійних реалізація таких фігурацій важча, адже вимагає не тільки вправного і точного переносу руки, а й постійного тримання в полі уваги звукового образу віоли (з її можливостями втілення прихованого двоголосся) та контролю за штрихом.

Струнно-смичкове мислення прослідковується в фактурі переважній більшості проаналізованих творів. Фактура поліфонічна, рельєфна, її лінії виразні. Разом з тим, слід визнати, що подібні рішення, а також численні віртуозні прийоми (зокрема репетиції та тремоло, перекладання рук, стрибки, найрізноманітніші пасажі і фігурації) присутні також в творах Ж.-Ф. Рамо, П. Руайє, Ж.Б. де Буаморт'є тощо, тобто є характерними в цілому для клавесинної музики досліджуваної епохи.

Слід також звернути увагу на певну *калейдоскопічність* викладу музичного матеріалу. Складається враження, що композитор весь час знаходиться в пошуку, в процесі формування музичної думки, що відбувається за рахунок змін фактурних моделей, реєстрів тощо (наприклад, *La Regente*).

Також використовуються прийоми, характерні для французької клавесинної музики XVII століття (клавесинного лютневого стилю). Зокрема, це фактурний прийом *brisé* – поголосний набір акорду (наприклад, *La Sainscy, La Buisson, La Regente*).

Окремо вирізняються дві сарабанди – «*La D'Aubonne*» та «*La Léon*», які за специфікою викладу і розгортання матеріалу є безтактовими прелюдіями. Форкере здійснив спробу занотувати їх в метроримтичній системі, задля чого «зламав» вертикальність запису та пояснив свій намір коментарем.

Низька теситура п'єс була навмисно збережена при написанні транскрипцій, щоб не лише зберегти характер, але й передати особливий шарм звучання віоли да гамба (див. дод. 8).

Отже, підсумуємо. Фактура переважно поліфонічна. Використовуються всі напрацювання клавесиністів середини XVIII століття, які включають віртуозні прийоми (стрибки, перекладання рук, фігурації, репетиції, тремоло,

пасажі тощо, зокрема, характерні для струнно-смичкової виконавської специфіки та пов'язану з італійськими впливами) та надбання митців попередніх генерацій (фактурний прийом *brisé* та принципи роботи з фігурою арпеджіо, сформовані в жанрі безтактової прелюдії). Висока щільність фактури, її поліфонічність, «рельєфність» виписування окремих голосів та їх випуклі інструментальні характеристики свідчать про оркестрове мислення автора. Низька теситура творів зумовлена діапазоном віоли. Орнаментика за французькою моделлю (пишне орнаментування окремої ноти).

Ритм творів Форкере є важливим фактором створення образних характеристик. У переважній більшості п'єс можна виявити *опору на танцювальність*, очевидну чи приховану, наявну протягом усього твору або окремих його епізодів. Це проявляється в пульсації, в характері руху, у використанні певних впізнаваних ритмоформул і зворотів, властивих танцювальним жанрам.

Увага до ритму характерна для значної частини п'єс. Пульсація пружна, експресивна, що вимагає максимального підкреслення різниці між сильною та слабкою долями. Особливо гостро це проявляється у віртуозних п'єсах, де рух відбувається здебільшого дрібними тривалостями: тим виразніша пульсація чвертей або вісімок. Пам'ятаємо, що прототипи п'єс призначалися для віоли, особливості якої дозволяли опукло підкреслити різницю між сильним і слабким; зробити це легше, аніж на клавесині, адже можна підкреслити бас завдяки тембру басової струни та смичкового штриха. А підкреслення контрастів – одна з надзвичайно важливих і показових рис барокового виконавства.

Дрібний пружний затакт, що складається з декількох коротких нот (*La Leclair, La Laborde, La Marella*) також можна віднести до особливостей ритмічної організації. Цей елемент створює специфічний звуковий ефект, пов'язаний з виразними можливостями струнно-смичкового інструменту. Зокрема, в бароковій практиці він, як легкий та спрямований до сильної долі, буде завжди гратися смичком догори, а сильна доля – смичком донизу: це

сприяє виразній диференції сильного і слабкого. Також згадуваний прийом дозволяє провести паралель з ритмом французької увертюри, який полягає у загостренні пунктиру – подовженні ноти з крапкою і вкороченні ямбічного елементу, що надає виконанню контрастності і експресії.

Стилістика

У творах присутні як французькі, так і італійські риси.

Зокрема, витончений образний стрій та делікатна прозора фактура (*La Cottin, La Montigni, La Du Vacel*), фактурний прийом *brisé* (*La Buisson, La Regente, La Saincy*), пишне орнаментування окремих нот (Форкере в передмові зазначає, що використовує систему позначень Ж.-Ф. Рамо), звернення до жанру безтактової прелюдії (*La D'Aubonne, La Leon*) – все це прояви клавесинного лютневого стилю, спадщини французьких митців XVII століття. Також використані французькі жанрові моделі (гавот, лур, чакона, увертюра, сарабанда), характерні ритмічні фігури (ритм французької увертюри), виконавська манера *brisé* (розбивка вертикалі в *La Silva*), традиції трактування місця і функції танцювальних жанрів в циклі (чакона).

До італійських рис музичного письма можна віднести інструментальну (струнно-смичкову) природу фактури творів Форкере (стрибки, перекладання рук, фігуровані пасажі, ламані арпеджіо та загалом віртуозність викладу матеріалу), пружність ритму, експресивність та активну спрямованість музичного руху. Акордова фактура часто використовується таким чином, що звучання нагадує гітарні виконавські прийоми або удари кастаньєтів. Всі жиги представляють італійську модифікацію жанру (*La Bellmont, La Leclair, La Angrave, La Bournonville, La Boisson*).

Завдяки такому майстерному, органічному, виваженому і продуманому поєднанню як французьких, так і італійських рис, Форкере можна розглядати як представника мішаного стилю²⁶. В цьому контексті показовим є факт надання

²⁶ Іншими його представниками є Г. Муффат, Й.С. Бах, Г.Ф. Телеман. Одним із перших музикантів-теоретиків, який дав визначення мішаному стилю, був німецький флейтист, композитор і теоретик Й.Й. Кванц (1697–1773). Детальніше про це говориться: Кванц, Лобанова. [28, 38]

назви «Форкере» (тобто очевидної самоідентифікації автора) твору, який написаний в жанрі куранти (символічного і надважливого для французької музики) і поєднує французьку та італійську стилістику.

Образність

Домінуючими образними характеристиками музики Форкере є її висока експресивність, театральність, афективність, максимально інтенсивний ступінь втілення емоційного стану; це є однією з яскравих барокових рис, що отримала яскраве втілення в інструментальній музиці. В окремих п'єсах (*La Marella*) можна виділити ексцентричність, навіть гротескність. Часто композитор тяжіє до видовищності, п'єси набувають характер урочистих театральних сцен (*La Regente, La Rameau*). Деяким творам властива дотепність та гумор (*La Mandoline* з її кумедною імітацією різноманітних прийомів гри на мандоліні).

Повільні п'єси здебільшого проєднують витончену ліричну образну сферу (*La Cottin, La Du Vaucel*). А сарабандам *La D'Aubonne* та *La Leon* властива філософська глибина висловлювання.

На відміну від типових для бароко моноафектних творів [38], чакона рубежу XVII-XVIII століть представляє досить широку образну палітру [19, с. 10], що втілено в чаконах *La Buisson, La Morangis ou La Plissay*.

В цілому, п'єси Форкере мають дуже насичений, терпкий колорит, вони немовби являють собою складний букет, що складається з великої кількості різноманітних духмяних прянощів.

Розділ 3. СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ РОБОТИ З КЛАВЕСИННИМИ СЮЇТАМИ ФОРКЕРЕ

3.1. Традиції клавесинного виконавства у Франції першої половини XVIII століття.

Для того, щоб наблизитися до дослідження особливостей виконання сюїт Форкере, перш за все необхідно розглянути в загальних рисах основні традиції і найхарактерніші явища, які панували у царині французького клавесинного виконавства зазначеного періоду, адже це – саме та лабораторія, в атмосфері якої з'явилися й сюїти Форкере.

Клавесинне мистецтво Франції першої половини XVIII століття переживає період неабиякого розквіту. Весь художній досвід попереднього століття, його окремі явища, жанри, інструменти, опера і балет – все це заклало той фундамент, спираючись на який у XVIII століття ціла плеяда талановитих музикантів створила значний творчий доробок. Кількість цих творів настільки значна, що сьогодні клавесиніст міг би присвятити все життя вивченню лише цієї частини світового музичного спадку, і цього було б достатньо для ведення успішної і різноманітної творчої діяльності. Так, Ентоні у своїй книзі зазначає з посиланням на каталог клавесинної музики XVIII століття Gustafson і Fuller, що з 1699 по 1780 рр. існує більше 180 назв (titles) надрукованих видань клавесинної музики соло (з або без акомпанементу скрипки) [73, с. 308]. Це вражаюча цифра.

Переважає більшість з них представлена в жанрі сюїти. Серед них ми не побачимо прикладів складного поліфонічного письма – фуг, річеркарів або фантазійних творів з великою кількістю гамоподібних імпровізованих пасажів у партіях обох рук. Адже для французьких композиторів найбільш властивим було прагнення досягти виразності за допомогою витонченої мелодії, делікатності звучання та багато забарвленої вертикалі [102, с. 125].

«П'єси французьких клавесиністів, подібно до картин А. Ватто, поєднують ясність і недомовленість. Кожен їх звук постає як людина зі своєю долею, яка вступає в певні стосунки з оточуючими. Як і в житті, в результаті

народжуються множинні зв'язки, оскільки є близькі і рідні люди, а є далекі, чужі, дивні, кумедні... Щоб таке різноманіття рівнів пов'язаності донести до слухача, виконавцю необхідно було для кожного (!) звука знайти його місце в просторі і час його дії, який розтягувався і стискався», пише В. Жаркова [25, с. 183]. Такий неповторний колорит творів французьких майстрів був результатом майстерного застосування цілого комплексу композиторських та виконавських засобів.

Однією з найяскравіших рис французького клавесинного письма є **клавесинний лютневий стиль**, який виник в XVII століття. Як пише О. Шадріна-Личак, «образ лютневого стилю став поштовхом для подальшого формування власне клавесинних засобів виразності і розвитку жанрів на цій основі» [69, с.44]. В центрі уваги – вертикаль, акорд, гармонія, а також всі можливі способи роботи з нею. Характерними рисами стилю стали фактурний прийом *brisé* (поголосний набір акорду), найрізноманітніші форми арпеджування акордів – все це надає клавесинному звучанню неповторний шарм витонченості завдяки тембровим нюансам, які постійно змінюються. Жанр безтактової прелюдії сформувався в надрах лютневого виконавства і також представляє клавесинний лютневий стиль.

Виконавська манера *brisé* – неодночасне взяття нот, які належать різним голосам і записані вертикально – також є складовою частиною клавесинного лютневого стилю і дуже характерна для французької музики, однак зазвичай ця ритмічна свобода не позначалася в нотах²⁷.

Орнаментика є ще однією характерною рисою стилю французької клавесинної музики. Як говориться у книзі Marshall, «на відміну від англійських варіантів чи італійських фігурацій, які додаються до простої мелодії виконавцем, французькі *agreements* не є ані вибірковими, ані імпровізаційними: вони становлять невід'ємну частину твору» [102, с. 128].

²⁷ Ф. Куперен у своїй відомій цитаті з трактату «Мистецтво гри на клавесині» «Ми записуємо музику інакше, ніж виконуємо, тому іноземці гірше виконують нашу музику, ніж ми – їхню» [32, с. 29] очевидно, серед інших моментів «інакості» мав на увазі і виконавську манеру *brisé*.

Французький тип орнаментування – прикрашання однієї ноти. Всі прикраси виписувалися в тексті та виконувалися у відповідності до авторських позначок. Майже кожен автор вважав за необхідне долучити до видання своїх творів докладну таблицю знаків та їх розшифрувань. Найбільша французька таблиця прикрас належить Ж.-А. д'Англеберу (1689), вона містить 29 прикладів. Композиторами приділялася цьому величезна увага, зокрема, Ф. Куперен зазначає, що «всі прикраси мають виконуватися точно» [32, с. 46]. Пишна французька орнаментика органічно вписувалася в рельєф мелодичної лінії та була з нею одним цілим.

Inégalité. Мабуть, одна з найвідоміших цитат Ф. Куперена - «Ми записуємо музику інакше, ніж виконуємо, тому іноземці гірше виконують нашу музику, ніж ми – їхню. Наприклад, ми виконуємо поступеневу послідовність вісімок пунктиром, а записуємо їх як рівні» [32, с. 29]. Дійсно, новачку у сфері клавесинного виконавства концепція *inegalité* може здаватися не дуже зрозумілою. Вона полягає у тому, що послідовно записані ноти однієї тривалості (вісімки або шістнадцяті) мають виконуватися не так, як записані, а дещо нерівно: перша нота має бути трохи довшою, а друга – відповідно коротшою. Така виконавська практика надає музичній лінії особливої грації і витонченості, ще більше підкреслюючи різницю між двома звуками. Це дозволяє акцентувати часом важливі, опорні звуки і, так би мовити, прослизати повз неважливі, та в такий спосіб досягнути фактурної випуклості, рельєфності. Французький теоретик XVIII століття Сен-Ламбер пише: «Рівності руху, якої ми зазвичай потребуємо в послідовностях нот однакової тривалості, немає у випадку послідовності з декількох вісімок підряд. Традиційно їх виконують поперемінно довшими й коротшими, тому що ця нерівність надає їм більше грації» [113, с. 46].

Однак, наведені висловлювання не проливають більше світла на те, наскільки нерівними мають бути ці послідовності. Точної вказівки щодо міри нерівності немає і не може бути – це лише питання особистого смаку виконавця. Адже *inegalité* створює ефект особливо витонченого *rubato* [102,

с. 130]. А це – сфера виконавських засобів виразності, витончених і майже неловимих градацій, які неможливо занотувати за допомогою сучасної системи нотації, інакше виконання втратить безпосередність і несподіваність нюансів, стане простим озвученням написаних знаків. Сен-Ламбер наголошує: є випадки, коли доцільно більш загострити нерівність, а є випадки, коли вона має бути ледь помітною. «Смак – суддя цьому», – каже музикант, підкреслюючи, що останнє слово за виконавцем і за його особистим відчуттям певного твору [113, с. 25], а не за конкретно визначеною математичною формулою.

Вдале і переконливе застосування *notes inegales* залежить від темпу твору та кількості долей в такті, але ще більше – від контексту: загального характеру руху та характеру окремих мотивів (їх спрямованості чи, навпаки, заспокоєння).

Jacques Chailley вважає, що практика *notes inegales* у французькому виконавстві має коріння у французькій мові, зокрема мистецтві декламації, де акцентуація досягається скоріше довжиною звучання, аніж гучністю голосу. А ми знаємо, наскільки спів – це важливий прототип і приклад для наслідування музикантів: «Голос...це унікальна модель для всіх інструментів» [цит. за: 103, с. 5].

Варто також зазначити, що *inegalité* був не єдиним прийомом, який мав застосовуватися у виконанні. Іноді бажаною була ритмічна рівність тривалостей, зокрема, для фрагментів, записаних стрибками або переносами на широкі інтервали, або в поєднанні з дрібнішими тривалостями. Найчастіше такі позначення в тексті, як *notes egales*, *detache* тощо, є індикатором побажання композитора виконувати фрагмент рівними тривалостями [66, с. 16].

Усі ці особливості відбивають прагнення французьких композиторів до особливої неповторної витонченості, яка повинна відображати «хороший смак», даючи можливість насолоджуватися тонкими градаціями гармонії, ледь помітною зміною напівтонів кольору, або слідкувати за делікатною лінією

мелодії, прикрашеною такою мірою, щоб викликати насолоду. Це можливо лише у тиші, у помірному темпі, так само, як справжній діамант повинен демонструватися на нейтральному темному полотні.

Коли йдеться про сферу виконавства музики Бароко, найважливішим джерелом інформації для нас є трактати, написані майстерними композиторами і виконавцями тієї епохи. У трактатах зазвичай пояснюються основні завдання, які стоять перед виконавцем, та даються поради щодо їх реалізації. Авторами трактатів можуть бути виконавці на різних інструментах і композитори, але для нас ці матеріали однаково важливі, адже вони, переважно, не тільки розповідають про техніку виконання, особливості артикуляції та орнаментування тощо, а й містять цінну інформацію щодо різних стильових аспектів, репрезентують думки людини тієї епохи.

Також слід звернути увагу на авторські передмови до видань клавесинної музики того часу, які містять безпосередні вказівки щодо виконання творів, таблиці розшифрування прикрас тощо. Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо, Ж.-Н.-П. Руайє, Ж. Мондонвіль, Ж.-Ф. Дандрійо, Ж. Леклер, де Сен-Ламбер – ось далеко не повний перелік прізвищ французьких музикантів початку і першої половини XVIII століття, чиї теоретичні роботи та коментарі ми можемо використовувати як документальне свідчення щодо особливостей інтерпретації французької клавесинної музики.

У переважній більшості трактатів автори зазначають важливість повного і соковитого звучання клавесина і наголошують на необхідності вміння грати повноцінне і якісне *legato*. Наприклад, Франсуа Куперен пише: «дуже важливо всюди зберегти ідеальне легато (*“liaison parfait”*)» (Мистецтво гри на клавесині, 1717) [32]. Запорукою його досягнення є економність рухів, близькість рук до клавіатури: «М'якість туше залежить від якомога більш близької відстані між клавішами і пальцями. Природно думати (навіть відкинувши особистий досвід), що коли рука падає з більшої відстані, вона дає сухіший, різкіший звук, ніж з невеликої, перо видобуває більш жорсткий звук із струни» [32, с. 15]. Також виник і широко застосовувався **штрих**

overlegato – характерний прийом перетримання пальців на клавішах, що дозволяв створювати дуже кантиленне, співуче, насичене обертонами звучання. Штрих *overlegato* став характерною рисою французької школи. Його використання можна зустріти у Й.С. Баха, який в своїй творчості спирався на французькі та італійські традиції.

Клавесинний лютневий стиль, принципи орнаментики, виконавські манери *brisé* та *inegalité*, штрих *overlegato* сформувалися в XVII столітті та зберігали своє виняткове значення і в 1й половині XVIII століття, залишаючись потужними ознаками французької національної приналежності.

Разом з тим, вже на рубежі століть французька клавесинна музика все частіше запозичує деякі риси та жанри, зазнаючи впливу італійської виконавської і композиторської традицій. Зокрема, композитори починають звертатися до жанру сонати. В фактурі клавесинних творів все частіше можна помітити вплив італійських традицій. Anthony називає це явище наявністю «італійського *vivacité*» поряд із «французьким *douce*» [73, с. 307]. Це може проявлятися у специфічному «кінетичному драйві», використанні повторюваних формул в безперервному русі вісімок. Прикладом цього є використання італійських варіантів жиги і куранти, які відрізнялися більш однорідною, монотонною фактурою, більш спрямованим рухом, відсутністю розвиненої яскраво вираженої поліфонічності. Можемо спостерігати такі явища у творах Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, Ж. Дюфлі, Ж.-Н.-П. Руайє, в тому числі й Форкере, де часто зустрічаються приклади активного руху дрібних тривалостей та дещо механічної їх пульсації.

Одним з найважливіших клавесинних виконавських трактатів першої половини XVIII століття є «Трактат про пальцеву механіку» Ж.-Ф. Рамо (1724), який відображає характерне для цієї епохи прагнення до раціонального осмислення основних принципів клавесинного виконавства. Рамо наголошує на необхідності досягнення свободи апарата, чіткості та м'якості дотику, на використанні природних принципів руху тіла та роботи пальців, посадки за інструментом. Установки на свободу та природність

визначають особливості французького клавесинізму цього періоду, варто лише звернути увагу на частоту, з якою Рамо використовує слова «природний», «легкість», «свобода» («спочатку потрібно сісти біля клавесина так, щоб лікті були вище рівня клавіатури, і рука могла опускатися туди легким природним рухом суглоба зап'ястя») [107].

Основним засобом виразності на клавесині є артикуляція. Тому дуже багато уваги музиканти того часу приділяють звуку, звучанню інструмента, взяттю та зняттю звука та його довжині. Поряд з традиціями легатного, кантиленного звучання формуються також тенденції до чіткої та ясної гри, артикуляційної динамічності і яскравості, якими сповнені французькі клавесинні твори XVIII століття: «Палець, який щойно взяв ноту, має відпустити її в той самий момент, коли наступний палець візьме свою ноту» (Рамо, 1724)²⁸ [107].

На момент створення клавесинних транскрипцій Форкере (1747) французька клавесинна школа досягла вершини свого розвитку, зберігаючи всі напрацювання майстрів XVII століття та поєднуючи їх зі здобутками сучасників Жана-Батіста Форкере. Всі ці величезна палітра засобів присутня в досліджуваних творах, і виконавець мусить знайти шляхи для їх коректного втілення в своїй інтерпретації.

3.2. Клавесинні сюїти Форкере: питання інтерпретації.

Сюїти Форкере виконують клавесиністи з різним досвідом і рівнем навичок, адже ці яскраві п'єси дозволяють створити величезну палітру образів та продемонструвати володіння цілим арсеналом засобів музичної виразності.

²⁸ Треба зазначити, що ще значно раніше багато музикантів у своїх трактатах відмічали необхідність чіткої, ясної артикуляції. Ще Томас де Санта Марія казав: «палець, який щойно зіграв ноту, завжди піднімається перед тим, як наступний візьме свою. <...> Хіба що пальці взаємодіють, зливаючись. Інакше виконання тоді брудне й неохайне, а звучання ні чисте ні артикульоване» [120, с.69]

Часто ці п'єси виходять за рамки звучання лише клавесина і дають можливість відтворити звучання віоли да гамба, лютні, цілого оркестру.

Серед маститих виконавців сюїт Форкере – найвідоміші клавесиністи сьогодення, такі як Густав Леонхардт, Жан Рондо, Марко Менкобоні, Роберт Хілл, Тон Коопман, Міхаель Боргстед, Крістоф Руссе, Бландін Рану, Люк Босежур; останні троє є виконавцями повного зібрання сюїт.

Однак, вже при першому знайомстві стає зрозумілим, що досягнення переконливого виконання цих творів потребує певних зусиль, а бажане звучання клавесина немовби постійно вислизає з-під пальців. Сам Форкере у виданні не дає майже ніяких вказівок щодо виконання. У короткій передмові він посилається на таблицю прикрас Рамо (див. дод.№8) та згадує маленькі позначки, зроблені задля маркування звуків, що мають виконуватися з особливим почуттям (тт.3 і 5 на малюнку).

Ж.-Б. Форкере. La D'Aubonne:



Низьку теситуру п'єс автор пояснює наміром передати особливий шарм звучання віоли да гамба. Також на початку сарабанд *La Leon* та *D'Aubonne* є ремарки, що пояснюють специфіку нотації та необхідність «розбивки» вертикалі²⁹. Власне, це і всі вказівки Форкере щодо виконання.

Дослідження цих творів, виконавська робота над ними, аналіз інтерпретацій, представлених іншими клавесиністами, а також спілкування з колегами (в тому числі – з гамбістами) дозволили визначити перелік важливих принципів та передумов створення переконливої інтерпретації клавесинних сюїт Форкере.

²⁹ Див. ст. 60 і 67 відповідно.

Отже, найважливішим фактором побудови адекватного підходу до досліджуваних творів буде розуміння призначення їх прототипу для віоли да гамба та врахування виконавської специфіки цього інструменту.

І справді, детальний аналіз транскрипцій Форкере показує певну віддаленість значної їх частини від французької клавесинної традиції та спорідненість зі струнно-смичковою інструментальною природою. Особливості письма, фактури, інтервальної побудови, реалізації мелодії і акомпанементу говорять про те, що специфіка механіки клавесина, його звучання та акустичні властивості, а відтак і особливості звуковидобування та артикуляції, вірогідно, не були у фокусі уваги композитора в процесі написання таких творів. Про це навіть опосередковано свідчить наведена вище інформація з передмови з приводу низької теситури п'єс, адже для Форкере було важливим перш за все *зберегти образ звучання віоли да гамба*, її тембр та особливий шарм. Отже, орієнтир на звучання віоли да гамба та розуміння її специфіки звуковидобування, ймовірно, є одним із важливих ключів до виконання сюїт.

Спробуємо зануритися глибше в особливості звуковидобування і звучання віоли да гамба.

Віола да гамба – старовинний інструмент з ніжним тембром та благородним звучанням, улюблений інструмент французів. Він як ніхто інший задовольняв витончений смак музикантів та поціновувачів мистецтва. Його стрій та специфіка звуковидобування дозволяли виконувати як акорди, так і мелодичні лінії, що робило його придатним не тільки для сольного виконання, але й для гри контінуо. Особисте знайомство з інструментом, а також вивчення літератури та аналіз наявних записів й коментарів гамбістів дозволив визначити декілька характерних рис звуковидобування та звучання інструмента.

По-перше, у порівнянні з сучасними інструментами, у віоли да гамба (як, власне, й в інших струнних інструментах епохи Бароко) завдяки іншій формі та розмірам підставки значно менший тиск струн на деку. Крім того, на відміну

від віолончелі гамба не має шпиля і тримається колінами, що також зумовлює менший тиск на неї в процесі гри.

Форма смичка та манера його тримання (з-під низу, кистю догори) також не дають можливості спиратися на нього (й, відповідно, передавати цей тиск на струни) з такою силою, як це відбувається у сучасних віолончелістів. Біля колодки вага смичка (= тиск на струни) буде більшою, аніж біля його голівки. Тому характеристики звуку залежать від місця контакту смичка зі струною: звук не матиме однакової сили на всій довжині смичка, від колодки до голівки він поступово полегшуватиметься і природнім способом філіруватиметься, створюючи ефект «повітря». Ці об'єктивні властивості вже самі по собі, незалежно від навичок виконавця, сприяють формуванню достатньо артикульованого звуку та вибудуванню звукової ієрархії, виконавець може взяти звук активно, а потім значно полегшити вагу смичка, завдяки чому формується виразний рельєф як окремого звуку, так і всієї лінії, досягається характерна пружність і натягнутість ритму.

Техніка смичка на віолі да гамба має великий потенціал і створює цілий арсенал засобів виразності в процесі гри кантилени, що дозволяє втілити рельєф лінії, заграти мелодію особливо делікатно, виразно, гнучко. Адже, добре володіючи смичком, можна, групуючи мелодію по кілька нот, досягати ідеального злиття звуків та спрямованості всього мотиву; дозування ж ваги смичка і швидкості його руху допоможе втілити рельєф та виразно підкреслити кульмінацію виконуваного мотиву.

Клавесин також має достатньо артикульований звук за рахунок яскравого тембру, щипка (призвуків атаки), а також відносно швидкого згасання звуку. Однак, на відміну від віолі да гамба, на клавесині відсутня можливість фізично вплинути на звук після його взяття. Звук затухає рівномірно, через що створювати на клавесині таке ж пружне і рельєфне звучання, як на віолі, значно важче.

Виконавська специфіка віолі зумовлює характерний шарм п'єс, який зберігається також і в їх клавесинній версії. Транскрипції дуже різні за

образною палітрою, фактурними рішеннями, жанрами, національними традиціями (французькими та італійськими). Ці відмінності ставлять різні виконавські завдання, зумовлюють різні проблемні моменти та стимулюють до пошуку певних інтерпретаційних рішень. Отже, спробуємо виділити кілька умовних груп та визначити особливості роботи клавесиніста.

Серед п'яти сюїт є ціла низка п'єс, в яких яскраво відчутні **паралелі з сонатами Доменіко Скарлатті**, зокрема тими, у яких відчувається фольклорна іспанська та португальська основа. З творами Форкере їх зближує характер, образний та інтонаційний стрій, танцювальність, що визначається за такими ознаками: *пружний танцювальний ритм, іспанські мотиви (ритми), прийом багаторазового повторення одного мотиву*. Д. Скарлатті (1685-1757) представляє, так би мовити, проміжне покоління між Антуаном та Жан-Батістом, його творча активність також відбувалася в першій половині XVIII століття. Тому момент певної схожості музичної мови цих композиторів не є дивним, оскільки він віддзеркалює тенденції клавесинного мистецтва того часу, зокрема, інтерес до віртуозної складової, імітації звучання різних інструментів, фольклору.

Відчуття загостреності, пружності танцювального ритму виникає тоді, коли між відносно крупними долями (долями пульсації) в такті створюється гармонічне напруження (відбувається зміна гармонії). Гармонічні тяжіння підкреслюються, підсилюються ритмічним напруженням, яке втілює підкреслено експресивний емоційний стан твору. Найскладнішим завданням виконавця в таких творах є не лише відобразити зміну гармонії відповідно до музичного контексту і задуму, а й прослухати «події», що відбуваються між крупними долями: ритмічну організацію дрібніших тривалостей, якими заповнені долі в такті, адже між ними створюється дуже «наелектризоване» тяжіння. Виконавець має виділити необхідну кількість часу як для підкреслення нової гармонії, так і для звучання музичного матеріалу, який з'являється на слабкий час і не несе зміну гармонії, але при цьому залишається

важливим для створення образу п'єси. Прикладом подібного рішення може бути п'єса *La Leclair*.

Ж.-Б. Форкере. *La Leclair*:



Послуховування усіх звуків тріолі, їх чітке артикулювання і недопущення агогічного прискорення або ритмічного «розмиття» руху в таких епізодах дає можливість втілити авторську вказівку «*дуже жваво та відокремлено*» та створити експресивний образ цієї п'єси.

Даний приклад проявляє ще одну рису творів Форкере, спільну із сонатами Скарлатті: автор іноді виписує фактуру, навмисно створюючи проблемні стрибки, перекладання рук, начебто граючись зі складнощами, хоча досить часто їх можна було б уникнути шляхом передачі окремих нот в іншу руку. Наприклад, в першій же фразі *La Leclair* прихований нижній голос в правій руці – ноти *g, fis, e* – можна було б «віддати» лівій: вони б вкладалися в її позицію, а ризиковані (більші за октаву) стрибки в правій були б відсутні. Натомість, саме такий розподіл матеріалу (зі стрибками) має сенс не тільки тому, що точно відтворює розподіл голосів в гамбовому прототипі твору, а й через те, що він не дозволить клавесиністу зіграти фактуру формально механічно, а змусить бути уважним до стрибка, витратити на нього час, диференціювати міру важливості голосів (нот тріолі) і завдяки цьому виразно й опукло провести голос, підкреслити широкий діапазон лінії.

Інші завдання постають перед виконавцем у зв'язку зі специфічною насиченістю фактури таких творів: наявністю аччакатур, груп щільно заповнених акордів, взяття яких у швидкому темпі нагадує втілення гітарних переборів або ударів кастаньєтів.

Ж.-Б. Форкере. *La Boisson, c-moll, mm.5-9*:

Д. Скарлатті. Соната
K175, mm.25-27:



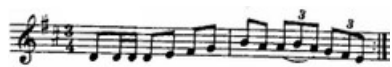
Це вимагає від виконавця ясності і чіткості, швидкості і гнучкості, слухання пауз, вміння ефективно регулювати взяття і зняття звуку, контролювати доторк до клавіші, але не переходити при цьому межу можливостей клавесина, не допускати жорсткого ударного звучання, на що може провокувати швидкий темп і щільна акордова фактура. Для цього слід фокусувати увагу і зосереджувати фізичні дії на кисті (аналог смичка) і кінці пальця. Включення ліктів, перебільшені («розбавтані») рухи зап'ястями, завелика амплітуда пальцевих рухів призведуть до появи небажаних звукових ефектів та спотворення звучання інструмента.

Часто зустрічається характерне багаторазове повторення одного мотиву, що також дозволяє провести паралель з сонатами Скарлатті. В таких випадках виконавцю слід свідомо обрати певне артикуляційне рішення. Зокрема, якщо повторюваний мотив короткий (наприклад, *La Boisson*, *mm.5-9*), то найкращим рішенням представляється просто вибудовування цілісної спрямованої лінії з одиниць-мотивів, «нанизаних» на крупну пульсацію. При цьому багаторазове повторення однакових елементів не повинно провокувати ритмічну недбалість, прискорення, «змазанність» ритмічного малюнку окремих мотивів. Якщо ж повторювана одиниця більша за розміром (*La Leclair*, *La Ferrand*), то тут цілком можливе застосування різної артикуляції всередині окремих елементів, що дозволить створити індивідуальний інтонаційний рельєф кожного елемента і вибудувати органічну лінію розвитку цілого.

Іспанські ритми. З-поміж творів Форкере є такі, що побудовані на властивих певним жанрам ритмоформулах. Наприклад, *La Guignon* (сюїта №5 *c-moll*), чий початок написаний у ритмі сегідільї або болеро.

Приклад ритму сегідільї:

Ж.-Б. Форкере. *La Guignon*:

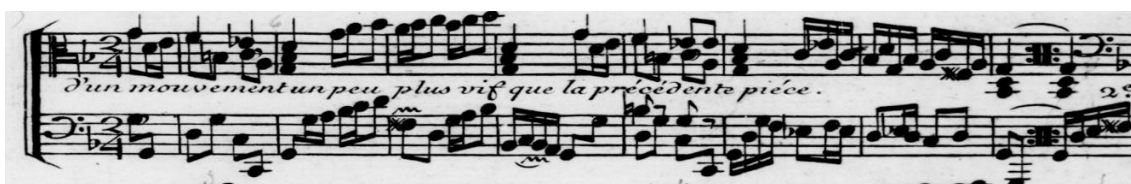


До цієї групи творів можна віднести також *La Portugaise* (сюїта №1 ре мінор), *La Leclair* (сюїта №2 Соль мажор), *La Ferrand* (сюїта №3 Ре мажор), *La Boisson* (сюїта №5 до мінор).

Іспанський фольклор – надзвичайно багата й різноманітна музична сфера, представлена величезною кількістю жанрів. Таке явище, як фламенко, та пов'язаний з ним жанр фанданго мають велику кількість варіантів, однак, для них переважно характерні тридольний пружний ритм з подрібненням певних долей, що підкреслює пружність, танцювальність, експресивність і може асоціюватися з ударами кастаньєт або гітарними переборами.

Можна виокремити також групу п'єс, у яких прослідковується **звуконаслідування та імітація народних інструментів, народних танців**, адже, використовуючи твори для віоли да гамба як першооснову клавесинних п'єс, Форкере часто створює ефект звучання й інших інструментів. «Порожні» квінти, повторювані, начебто бурдонні звуки, можуть нагадувати мюзети, колісні ліри, дзвони тощо (*Le Carillon du Passy*, *La Latour* з сюїти №4 соль манор, *La Mandoline* з сюїти №2 Соль мажор, частково *La Tronchin* з сюїти №3 Ре мажор, *Jupiter* з сюїти №5 до мінор). Такі п'єси, на відміну від творів інших груп, зазвичай мають дуже просту коротку мелодію, часто – повторювану, що нагадує простий двохдольний танок в енергійному русі, наприклад, *La Latour* (сюїта №4 соль мінор).

Ж.-Б. Форкере. *La Latour*:



Назви окремих п'єс безпосередньо спрямовують увагу слухача (і увагу виконавця) на звуковий образ іншого інструмента. Тут чи не найяскравішим прикладом є *La Mandoline*. Основна тема-рефрен побудована на простій мелодії з акордовим акомпанементом. Найхарактерніший звуковий ефект, що дозволяє провести аналогію з мандоліною, виникає за рахунок репетиційного повторення кожного звуку. Так, репетиції – це один з часто вживаних і складних прийомів, адже він дає можливість продемонструвати високий рівень виконавської майстерності (а також якість регулювання механіки клавесина). Але в даному творі, у помірному темпі, коли кожен перший звук підсилений акордом, а другий – взятий одноголосно, такий ефект нагадує гру медіатором, коли кожен новий звук береться за допомогою руху руки в протилежний бік.

Ж.-Б. Форкере. *La Mandoline*:



Клавесиністу важливо об'єднати одним рухом кисті два звуки в такий спосіб, щоб повторюваний звук брався немов би «на видиху», як відголосок, був відчутно легшим; також його варто дещо скоротити, недотримати. Авторське фактурне рішення (а саме багатоголосна вертикаль на сильні долі та один звук при повторенні) в поєднанні з описаним штрихом сприятиме втяленню бажаного звукового ефекту і забезпечить таку необхідну в цьому творі легкість та невимушеність руху. Найважливішим засобом виразності буде артикуляція і значно меншою мірою агогіка.

Щипкова природа клавесина дуже близька до щипкової мандоліни, і в даному випадку слід прагнути якомога «чистішого» звучання клавесина, без ударів і призвуків (що, безумовно, важливо для виконання будь-якого твору). Тому близькість до клавіатури, «зібраність» пальців та кисті, компактність рухів мають бути в фокусі уваги виконавця.

Для *La Mandoline* важлива ясність і чіткість звука, його точне взяття і зняття, а кантілена і легато – значно меншою мірою, тому твір міг би дуже вдало звучати саме на клавесині італійського типу³⁰, адже його яскравий і, порівняно з французьким клавесином, чітко окреслений звук міг би сприяти знаходженню необхідного штриха і досягненню виразного колоритного звучання.

До творів, яким властива **видовищність, ефектність, театральність**, можна віднести *La Tronchin*, *La Regente*, *La Morangis ou La Plissay* (Ре мажор), *Le Carillon du Passy*, *La Marella* (соль мінор), *La Mandoline* (Соль мажор), *La Couperin* (ре мінор), *La Rameau*, *Jupiter* (до мінор). Взагалі, експресивність та театральність є однією з яскравих барокових рис, яка отримала втілення в інструментальній музиці. Використання декламації, пауз, мотивів різної довжини, які нагадують експресивний діалог персонажів завдяки певній «рваності» та нерівномірності ритму, контрасту тривалостей, ритмів, типів фактур, звукових ефектів, нагадують яскраві сценічні номери. Для виконання таких творів буде важливим весь арсенал засобів музичної виразності клавесиніста, а особливо – вміння протиставити різні типи фактур, по-різному їх зіграти, щоразу підкреслити несподіване рішення, і загалом – вміння «змусити» інструмент звучати яскраво і масштабно.

Яскравим прикладом є *La Regente*, якому властива *калейдоскопічність* викладу музичного матеріалу. Здається, композитор весь час знаходиться в пошуку, в процесі формування музичної думки: змінюються фактурні моделі, регістри тощо. Фрази в тт.1-2, 3-4 і 5-6 побудовані на різних способах викладу музичного матеріалу: тт.1-2 – декламаційне висловлювання, тт.3-4 – наспівні мотиви на основі більш регулярного ритму, тт.5-6 – урочиста хода.

Ж.-Б. Форкере. *La Regente*:

³⁰ Докладніше про типи клавесинів та їх зв'язок з клавесинним репертуаром – [68].



В кожній з цих фраз буде використана різна артикуляція, що підкреслить їх різноманіття. У першій важливо проартикулювати кожен крок виразного ходу по звуках арпеджію і особливо – мелодичні вершини, а також підкреслити контраст (різну енергетику) між рівномірними розлогими вісімками (т.1), коротким мотивом (друга доля т.2) та блискучим низхідним пасажем (четверта доля т.2). В другій слід прослухати зміну гармоній, досягти легатності в поступеновому русі, зберегти цілісність акордових вертикалей. У третій фразі необхідно підкреслити ритм – прослідкувати за точністю взяття і зняття акордів, за точністю пауз, які також повинні бути виразними. Арпеджовані пасажі шістнадцятими в партії лівої (тт.5-7) потрібно мислити як продовження вершин (чвертей на другу долю) в партії правої руки, як одну цілісну фразу.

Для описаного музичного матеріалу можна визначити спільні задачі. По-перше, це – вміння «озвучити» фактуру, слухати довгий і тембрально багатий звук клавесина. По-друге, важливим є знаходження загальної лінії руху, адже така калейдоскопічність, велика кількість відносно коротких мотивів в помірному темпі, відсутність повторюваної ритмоформули може спонукати до роздробленого звучання твору та відсутності цілісності. Для цього у виконанні потрібно орієнтуватися на крупну одиницю пульсації та вибудувати певну ієрархію фраз (мотивів), з яких складається крупна побудова (період).

Творів, в яких втілено типову **французьку клавесинну стилістику**, небагато – це *La du Vaucel* (сюїта Ре мажор), *La Cottin* (ре мінор), Чакона *La Buisson* (Соль мажор), *La Montigni* (до мінор), *La Silva* (до мінор), *Le Carillon du Passy* (соль мінор), *La Leon* (до мінор), *La D'Aubonne* (соль мінор), *La Du Breuil* (Соль мажор) Але всі вони репрезентують найхарактерніші риси французької клавесинної музики. Так, їм властива кантиленність, делікатність

звучання, особлива увага до гармонії, багатство орнаментики, дбайливо записаної композитором. Твори плинні та мають витончену мелодику. Їх фактура є типовою для клавесинного лютневого стилю (здебільшого поступеневий рух, голосоведіння плавне, стрибки та переноси незначні), переважно вкладається в п'ятипальцеві позиції і дуже зручна для виконавця.

Ж.-Б. Форкере. *La Cottin*, сюїта d-moll, mm.1-7:



Ж.-Б. Форкере. *La Buisson*, сюїта G-moll:



Завданням для виконавця буде знаходження якісного туше, в якому буде переважати легато. Досить часто буде також використовуватися прийом оверлегато (перетримання пальців), що вимагатиме продуманості і чіткої диференціації фрагментів (легато/оверлегато) та нюансування штриха. Зокрема, потрібно визначити, де перетримання пальців дасть бажаний ефект накопичення обертонів, де варто обмежитися просто злитним звучанням, а де – відокремлювати звуки і навіть прагнути виразної артикуляції. В будь-якому разі, слід бути дуже обережним з даним прийомом, щоб уникнути «бруд» в звучанні.

Також дуже важливим є втілення «диригентської» функції лівої руки (баса), оскільки вона має створювати міцний і стабільний фундамент, на якому партія правої (мелодія) може вести свою примхливу лінію.

Дещо інший, але також характерний для французької традиції тип викладу зустрічаємо в *La Du Vaucel* (сюїта Ре мажор); він також ставить певні виконавські завдання. Одразу виникає порівняння з *Les Roseaux* Ф. Куперена

(13 ordre). Детальний розгляд показує істотні відмінності у таких схожих способах викладу фактури: на відміну від *Les Roseaux*, у Форкере фігурації охоплюють ширший діапазон і потребують гнучкого переміщення руки по клавіатурі, задіюючи, ймовірно, підкладення і перекладення пальців, тоді як акомпанемент Ф. Куперена зручно вкладається в п'ятипальцеву позицію руки. Звернімо також увагу на позначений вісімками нижній голос, що свідчить про більш масштабне, інструментальне мислення: завдяки такому дистанціюванню – просторовому віддаленню баса від решти фігур – формується додатковий пласт фактури, який досить природно втілюється на гамбі, але перед клавесиністом ставить додаткові завдання (схожий фактурний виклад, але з розрахунком на значно швидший темп є в Циклопах Ж.-Ф. Рамо).

Ж.-Б. Форкере, *La Du Vaucel*, сюїта D-dur:



Ф. Куперен. *Les Roseaux*, 13 ordre:



В даному випадку завданням клавесиніста буде досягнення пластичності, «невимушеності» руху, диференціація голосів та створення двошарової «подушки» акомпанементу. Слід окремо опрацювати ліву руку, спочатку виконуючи фігурації шістнадцятих (без басу) як кантилену, на легато, уважно контролюючи збереження свободи кисті та зап'ястя в момент зміни позиції (перекладання пальців). Так само – без жодного напруження рука повинна розкриватися на широкі інтервали. Наступним етапом буде додавання басового голосу (тобто фактично затримування вісімок), також за умови тримання під контролем свободу всього апарату.

Звернімо також увагу на сарабанду *La D'Aubonne*. Вона записана у звичний спосіб, однак особливості викладу і виконання дозволяють провести паралель з жанром прелюдії без тактових рисок. За допомогою нотації та детальних текстових вказівок (важливі акорди композитор позначає знаком «+») автор виводить на перший план саму вертикаль, спонукає до особливого ставлення до неї, до «смакування» нею, до пильної уваги до гармонії. Тридольний метр сарабанди забезпечує крупну пульсацію, яка також часто наявна в безтактових прелюдях (принаймні, в певних її фрагментах) і дозволяє переконливо організувати в часі гармонічне розгортання.

Ж.-Б. Форкере. Сарабанда *La D'Aubonne*:



Ж.-А. Д'Англебер. Прелюдія Соль мажор з сюїти №1 (*Pieces de clavecin*, 1689):



Ще одна сарабанда – *La Leon*, як і *La D'Aubonne*, також за своєю сутністю є безтактовою прелюдією і також має коментар автора, де говориться про необхідність уваги до вертикалі («верх майже ніколи не співпадає з басом»). Цікаво, що серед усіх 32 творів лише дві сарабанди (саме ці дві п'єси) і обидві обрані для звернення до жанру безтактової прелюдії, який на момент написання сюїт Форкере вже вийшов з ужитку. Оскільки в основі безтактових прелюдій лежить гармонічна послідовність, то всю увагу виконавця буде зосереджено на роботі з ній: визначенні ієрархії гармоній, виявлення тяжінь та втілення їх фактурними засобами за умови збереження крупної пульсації. Ці особливості детально розглянуті в дисертації О. Шадріної-Личак: «...гармонічна послідовність виконує функцію інваріантної основи для

створення варіантів виконавської інтерпретації. Зона зчеплення двох акордів визначена як основний структурний елемент, з яким відбувається робота з побудовування драматургії безтактової прелюдії. <...> прерогативою виконавця залишається визначення та застосування важливих елементів інтерпретації, зокрема: інтенсивності динамічного розгортання, розстановки гармонічних акцентів, вибір амплітуди гостроти емоційних станів, темпу тощо» [69,с.14].

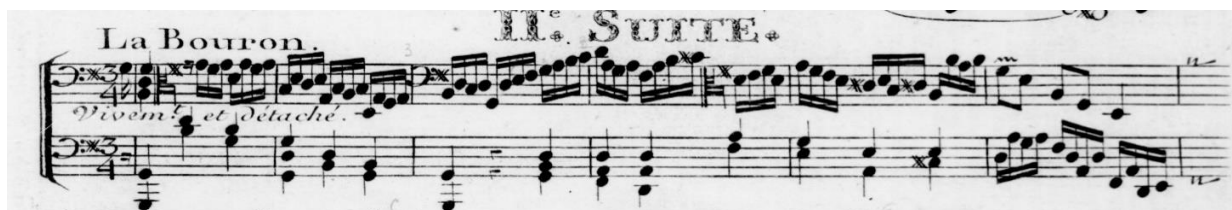
Розглянемо наостанок особливості втілення на клавесині кількох фактурних формул, характерних для струнно-смичкової виконавської специфіки.

Часто зустрічаємо в п'єсах Форкере послідовності нот однакової тривалості (наприклад, вісімок). На віолі да гамба вони здебільшого виконуються з допомогою окремих рухів смичка на кожному ноту, завдяки чому кожен звук має певний акцент в момент взяття, затухання при наближенні смичка до свого кінця і деяку кількість «повітря» (люфт) між звуками за рахунок часу, потрібного на перенос смичка. Також, залежно від виразності лінії, звуки можуть поєднуватися невеликими групами, найважливіші ж з них будуть відокремлюватися. При виконанні подібних послідовностей на клавесині існує небезпека знівелювати час (потрібний для переносу смичка), а також динаміку самого звука (взятого смичком), певну його архітектуру; у такому випадку звучання ризикує набути механічного і «недихаючого» характеру. Для клавесиніста важливо визначити рельєф мелодичної лінії, зрозуміти співвідношення звуків (мікродинаміку), не з'єднувати їх механічно у послідовність, а приділити увагу окремому взяттю кожного звука, проартикулювати кожен і в такий спосіб створити ефект виразного і пружного виконання даної послідовності, подібно до можливостей смичкового інструменту. Допомогою в такому випадку буде контроль ваги пальців, різна тривалість люфтів, що розділяють звуки, а також об'єднуючий рух зап'ястя, який сприятиме збиранню окремих звуків в смислово цілісну лінію.

Твір *La Bouron* (сюїта G-dur) є одним з багатьох, які віртуозним викладом матеріалу нагадують частину з сонати або концерту: характерні фігураційні

пасажі спочатку виникають в одному голосі, а пізніше, з розвитком матеріалу, утворюють своєрідні переклички голосів.

Ж.-Б. Форкере. *La Bouron*:



Ж.-Б. Форкере. *La Bouron*, mm.7-10:



У виконанні виникають складнощі з артикуляцією і переносами: стрибки на великі інтервали (див. приклад) зумовлюють дискомфорт та напруження кисті під час переносу, що веде до занадто жорсткого туше та порушення безперервності руху. Цей фактурний прийом має струнну природу, адже подібні фігурації, широкі переноси на струнному інструменті виконуються абсолютно природно – простим переставленням смичка на іншу струну. Цезура зазвичай виникає саме в момент перестановки. Тому в даному випадку важливо не концентруватися на відпрацюванні стрибків, а розглянути логіку побудови ліній. Очевидно, що в т.8 низхідний рух вісімок – це один мотив, а остання вісімка в такті (сі) є затактом до наступного мотиву, і її жодним чином не слід зв'язувати з попереднім. Більше того, уявляючи такий рух вниз по звуках акорда у виконанні на віолі да гамба, ми розуміємо, що з кожним звуком кількість обертонів збільшуватиметься, а тому звук ставатиме густішим, об'ємнішим. Спробувавши реалізувати цей звуковий ефект на клавесині, проінтонували нисхідну репліку як направлену вниз, ми будемо трохи розширювати артикуляцію (збільшувати люфти між нотами) і добре дослуховувати звук, підкреслюючи нижній звук найбільше. Завдяки цьому

матимемо достатньо часу на перенос і в такий спосіб зможемо втілити логіку побудови цілого.

Звернімо увагу на другий елемент фактури – фігурації шістнадцятими. Беручи до уваги її струнну природу, розуміємо, що кожна «четвірка» шістнадцятих найімовірніше буде виконуватися на двох струнах: перший звук на одній і три – на іншій. Виконуючи цю фактуру на клавесині, потрібно застосувати відповідну артикуляцію, завдяки чому організація музичного матеріалу набуде ямбічного характеру – від слабкого до сильного.

У другому нотному прикладі в тт.8 і 10 в лівій руці також спостерігаємо широкий стрибок на дециму. У цьому випадку, аналогічно роботі з переносом у партії правої, важливо відчутти (уявити) глибину цезури після взяття нижньої *соль* на віолі да гамба, адже для переносу смичка знадобився би час; також необхідний час для того, щоб така низька нота могла відзвучати. Таким чином, зігравши нижнє *соль* (як завершення попереднього мотиву) і дослухавши його, виконавець не формуватиме в своїй уяві дециму *соль-сі* як незручний стрибок, а розумітиме приналежність цих двох нот до різних мотивів, що зумовлює необхідність маленького люфту між ними як цезури між мотивами. Цей приклад яскраво свідчить: однією з найперших порад виконавцю буде рекомендація *уявити (послухати) реалізацію окремих голосів, ліній, елементів фактури на струнно-смичковому інструменті*.

Практична робота з творами Форкере потребує від музиканта володіння всім комплексом навичок і вмінь, необхідних для виконання клавесинної музики першої половини XVIII століття. Якісне туше, артикуляція і величезна палітра штрихів (від *оверлегато* до *стаккато* з найтоншими нюансами), вміння грати *кантилену*, відчуття ритму, віртуозна моторика, точність і ясність, володіння часом – все це стає запорукою яскравого втілення художніх образів всього багатющого клавесинного репертуару епохи. Однак, в роботі з творами Форкере важливим нюансом – ключем до створення яскравої і переконливої інтерпретації є перш за все розуміння природи цієї музики, її органічного зв'язку з гамбовим виконавством: саме це дозволить тонко відчутти та передати

пульсацію пружного ритму, спіймати його ледь помітні коливання, які й створюють відчуття живого дихання музичного твору.

ВИСНОВКИ

Даний творчий мистецький проект став першою в українському музикознавстві спробою наближення до творчого доробку французьких композиторів першої половини XVIII століття Антуана і Жана-Батіста Форкере. У процесі реалізації його творчої складової відбулося детальне опрацювання та апробація в концертних виступах клавесинних сюїт Форкере та творів їх сучасників – Ж.-Ф. Рамо, Ф.Куперена, Ж.-Б.де Буаморт'є, М. Коретта. Реалізація ж наукової складової мистецького проекту була спрямована на дослідження творчості Форкере, їх доробку, а також історико-культурного контексту епохи діяльності митців.

Систематизація наявних відомостей щодо життя та діяльності Антуана та Жана-Батіста Форкере дозволила скласти творчі портрети композиторів – справжніх представників музичної еліти Франції кінця XVII – першої половини XVIII століття.

32 п'єси складають п'ять сюїт; вони були написані Антуаном Форкере, транскрибовані для клавесина та видані його сином, Жаном-Батістом у 1747 р. Натомість, питання авторства клавесинних транскрипцій до сьогодні залишається відкритим, зокрема дослідники вважають, що брати участь у їх створенні могла Марі-Роз Форкере (Дюбуа) – майстерна клавесиністка і дружина Жана-Батіста. Транскрипції зберігають тональності та теситуру оригіналу і складені з винятковим знанням виконавської специфіки клавесина. У порівнянні з гамбовими творами, вони не є принципово іншими – художньо відмінними, а наявні в них фактурні відмінності зумовлені об'єктивними відмінностями в специфіці звуковидобування, властивій обом інструментам. Разом з тим, в транскрипціях були збережені фактурні рішення, природні для гамби, що зумовило не тільки неповторний колорит цих творів, але й специфічні виконавські задачі.

В ході аналізу п'яти клавесинних сюїт були розглянуті особливості форми, фактури, наявність характерних рис французького та італійського стилів, жанрова основа творів та визначено риси індивідуального стилю.

Традиційно для французької інструментальної музики Форкере звертається до жанру сюїти і дає кожному твору програмну назву; серед заголовків домінують прізвища певних осіб (представників покоління Антуана та Жана-Батіста Форкере) і топоніми.

Серед 32-х п'єс лише шість мають позначення жанру, дане автором, однак в переважній більшості творів прослідковуються ознаки певної жанрової основи. Це дає підставу визначити, що принцип компонування сюїт Форкере в цілому не пориває з французькою традицією: прослідковується традиційна послідовність алеманда-куранта-сарабанда-жиги (хоча в жодній з сюїт вона не представлена повністю) та факультативний дивертисмент.

Кожна сюїта має ліричний центр та яскравий фінал. Форкере завжди знаходить засоби для акцентування фінальної функції творів: жанр чакони (*La Buisson* та *La Morangis*), сакральний образ та складну форму (мікроцикл *La Sainsy – Le Carillon de Passy – La Latour – Le Carillon de Passy*) ладовий акцент (*La Couperin*), виняткову масштабність та віртуозність (*Jupiter*). Роль окремих творів прослідковується на рівні макроциклу (*La D'Aubonne* – лірико-філософський центр, *La Silva* – авторська післямова, *Jupiter* – фінал). Також наявні твори, жанрову основу яких визначити досить складно. Розуміння жанрової специфіки творів та закономірностей функціонування сюїти як циклу допоможе виконавцю прийняти обґрунтоване рішення на етапі формування програми.

В експресивних, поетичних, емоційно насичених, афективних та театральних пишних п'єсах Форкере наявні як французькі, так і італійські риси, що характерно для творів першої половини XVIII ст.

Зокрема, французьку традицію представляють: поетичний образний стрій, прозора фактура, клавесинний лютневий стиль (фактурний прийом та виконавська манера *brisé*, жанр безтактової прелюдії), французькі жанрові

моделі, ритм французької увертюри, тип орнаментування, характерне трактування місця і функції танцювальних жанрів в циклі.

Велика кількість творів демонструє риси італійського впливу: інструментальну струнно-смичкову природу віртуозної фактури творів (стрибки, перекладання рук, фігуровані пасажі, ламані арпеджіо тощо), пружність ритму, експресивність та активна спрямованість музичного руху, імітацію гітарних виконавських прийомів або ударів кастаньєт, італійську жанрову модифікацію жиги. Окремі твори (*La Morangis*, *La Forqueray*, *La Biussou*) поєднують в собі як французькі, так і італійські риси.

Завдяки такому майстерному, органічному, виваженому і продуманому зверненню як до французьких, так і до італійських традицій, Форкере можна розглядати як представника мішаного стилю – явища, яке сформувалося у XVIII столітті та було результатом неминучої взаємодії італійського та французького стилів. В цьому контексті показовим є факт надання назви «*La Forqueray*» (тобто очевидної самоідентифікації автора) твору, який написаний в символічному і надважливому для французької музики жанрі куранти, (В. Брянцева так влучно називає її «музичною емблемою старої Франції») і поєднує французьку та італійську стилістику.

Аналітичне дослідження творів та практичний досвід їх опрацювання в класі клавесину дозволили сформувати методіку поетапної виконавської роботи, що полягає у ознайомленні з прототипом, визначенні стильової приналежності та художніх завдань, опрацюванні фактури.

Важливим фактором осмислення виконавських завдань та пошуку шляхів їх вирішення є розуміння специфіки віоли да гамба – її звуковидобування та звукового колориту – низького, оксамитового, трохи меланхолійного. Розуміння особливостей артикулювання на струнному інструменті (широкий стрибок як перекладення смичка через струну, ламані фігурації як такі, що можуть виконуватися на різних струнах) зумовлюють одну з найперших порад виконавцю: *уявити (послухати) реалізацію окремих голосів, ліній, елементів фактури на струнно-смичковому інструменті.*

Приналежність твору до французької або італійської клавесинних традицій зумовлює особливості виконавських завдань та вибір відповідних рішень. Так, твори з переважаючими французькими рисами, безумовно, потребують особливої уваги до туше, вміння видобувати максимально довгий та тембрально багатий звук, володіння якнайширшою штриховою палітрою, зокрема прийомом *overlegato*. Виконавець повинен слідкувати за логікою вибудовування гармонічної послідовності, адже в таких творах вертикаль є надзвичайно важливою. Крім того, особливого значення набуває робота з часом – від володіння прийомами *notes inegales* та зв'язаного рубато до ледь помітного нюансування люфтів.

У той же час твори, в яких наявні італійські риси, потребують особливої уваги до ритму, вмінню втілити в нього живе дихання. В таких п'єсах важливу роль відіграють чіткість і ясність дотику до інструмента, точність і швидкість, артикуляція, увага не лише до якісного виконання віртуозних фігурацій і пасажів, а й до пауз і цезур.

Однак, незалежно від приналежності твору до французької або італійської традицій, найважливішою запорукою вдалого вирішення виконавських задач лишається контроль свободи апарату, компактність рухів, вміння застосовувати кисть як аналог смичка, недопущення ударності та тиску на клавіатуру.

Твори Форкере – це неймовірно яскраве явище в клавесинній музиці XVIII століття. Відображаючи надзвичайно широкий спектр музичних явищ і впливів, вони, безумовно, чарують виконавця своїм самобутнім звучанням, можливістю почути в них звуки та відголоски театру і ринкової площі, церковних дзвонів і аристократичного салону, балаганних вуличних інструментів і тих, які вже почали відходити в небуття. Сюїти для клавесина Форкере – як парфум зі складним букетом пахощів – кожна їх складова розкривається з наступним етапом знайомства і взаємодії з ними, а тому знову і знову хочеться повертатися до них і залишатися під впливом їх гіпнотичного звучання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики : руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX в.) : хрестоматия. – Киев : Муз. Україна, 1974. – 165 с. 4.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1 и 2 : учебник. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1988. – 416 с.
3. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. Москва : Издательский дом «Классика – XXI», 2005. 280 с.
4. Арнонкур Н. Музыка языком звуков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: coollib.com/b/210537. – Назва з екрану.
5. Артем'єва В.Б. Жанр ліричної трагедії у творчості Жана Батіста Люллі та Жана Філіппа Рамо. // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип.106, 2013. СС.97-110.
6. Артем'єва В.Б. Оперні твори Жана-Філіпа Рамо в сучасних постановках. // Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип.2, 2016. СС.53-59.
7. Артем'єва В.Б. Життєтворчість Ж.-Ф. Рамо: аспекти періодизації. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 1, 2016 р. СС. 31-44.
8. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Кн. 1. 1753 г. [пер. и коммент. Е. Юркевич]. – СПб. : Early music, 2005. – 169 с.
9. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке [пер с нем. З. Визеля ; общ. ред., коммент. и послесл. Н. Копчевского]. – М. : Музыка, 1978. – 320 с.
10. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист/пер. А. Булычева. М. : Аграф, 2002. – 265 с. (Волшебная флейта) (Из кладовой истории).
11. Бочаров Ю. С. Увертюра в эпоху барокко : исследование. – М. : Композитор, 2005. – 280 с.
12. Брянцева В. Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр. М. : Музыка, 1981. – 303 с., нот.
13. Брянцева В.Н. Французский клавесинизм. Санкт-Петербург. 2000. 380 с.

14. Булычева А. Воображаемый театр Франсуа Куперена. Старинная музыка. – 2000. – № 2. – С. 10-14.
15. Булычева А. Обманчивая ясность. Поэтика рококо в клавесинных пьесах Франсуа Куперена. Музыкальная академия. – 2001. – № 3. – С. 193-210.
16. Булычева А. Французская музыка первой половины XVIII века. Научно-издательский центр "Московская консерватория". 2018. 112 с.
17. Бурундуковская Е. В. Клавирная аппликатура в Италии в XVI–XVII веках и ее связь с артикуляцией // Старинная музыка. – 2006. – № ½. – С. 11–15.
18. Бурундуковская Е. В. Органно-клавирная культура Италии (конец XVI–первая половина XVII века). Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. – Казань : КГК, 2007. – 284 с.
19. Ваш Ю. В. Французька танцювальна музика епохи Бароко для клавіра: специфіка виконання : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – муз. мис- тецтво. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2012. – 16 с.
20. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. – Киев : Муз. Україна, 1985. – 112 с.
21. Друскин М.С. Собрание сочинений. В 7 т. / ред-сост. Л.Г. Ковнацкая. Рос ин-т ист. ис-в. СПбГК. – Т 1: Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII вв. Санкт-Петербург: Композитор. 2007. 752 с.; ил. нот.
22. Єрмак І.Ю. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар. Дис. ... канд. мис-ва. Спец. 17.00.03. Київ. 2020. 432 с.
23. Жаркова В. Прогулки "человека вкуса" в классическом саду и в пространстве французской музыкальной культуры "золотого века" // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: [зб. статей]. – К., 2007. – Вип. 61. – С. 179-186. - (Серія "Старовинна музика: сучасний погляд": кн. 3).

24. Жаркова В.Б. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo musicus: монография в 2 т. Т 1. Киев: ArtHuss, 2018. 344 с.: ил.
25. Жаркова В.Б. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo musicus: монография в 2 т. Т 2. Киев: ArtHuss, 2020. 256 с.: ил.
26. Жукова О. Орнаментика у клавірних творах доби Бароко: питання нотації // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. Вип. 44. С. 20–29.
27. Захарова О. Риторика и западно-европейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. Москва : Музыка, 1983. 77 с.
28. Кванц И. И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо, сопровождаемый некоторыми комментариями и иллюстрированными примерами для совершенствования вкуса в исполнительской практике. СПб.: Фонд возрождения старинной музыки, 2013. – 392 с.
29. Киньяр П. Все утра мира. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 128 с.
30. Кільчицька А.О. Риси індивідуального стилю Ж.-Б. Форкере (на матеріалі творів для клавесина). // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Вип.34, кн.2, 2022. С.30-45.
31. Кільчицька А.О. Творчість Форкере в умовах розвитку французького музичного мистецтва першої половини XVIII століття. // Актуальні питання гуманітарних наук: Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Вип 38, том 1, 2021. С.80-85.
32. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине: Пер. с франц./Вступ. ред., коммент. Я. И. Мильштейна. М.: Музыка, 1973. 152 с.
33. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. Москва: 1998. 344 с.

34. Ливанова Т. Н. Проблема стиля в музыке XVII века // Ренессанс, барокко, классицизм : проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков / [отв. ред. Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова]. – М., 1966. – С. 264–289.
35. Лобанова М. Барокко: связь и разрыв времен: [О музыкальной культуре XVII в.] Сов. музыка. – 1981. – №6. – с. 116-120.
36. Лобанова М. Гармоническое инвенторство эпохи барокко. История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода: Сб. трудов. – Вып. 92 / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1987. – с. 102-120.
37. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.
38. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
39. Мазель Л. Стрoение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 534 с.
40. Мартынов И. Музыка Испании. Монография. М., «Сов. композитор», 1977. 376 с. с ил.
41. Милка А.П., Шабалина Т.В. Занимательная бахиана: в двух выпусках. 2001. – 304 с.; 208 с.
42. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Л.: Музыка, Ленингр. отделение, 1981. 263 с.
43. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособие. Киев: Клякса, 2012. 272 с.
44. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство: зб. ст. / [ред. І. М. Коханік]. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87—93.
45. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. Шестакова. – М. : Музыка, 1971. – 688 с. – (Памятники музыкально-эстетической мысли).
46. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие. – М. : Владос, 2003. – 248 с. – (Учебное пособие для вузов).

47. Пылаева Л.Д. О понятии *dance de caractère* во французской музыке VII – первой половины VIII вв. // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2014. В. 2. С. 133-141.
48. Пылаева Л.Д. Танец французского барокко как зеркало эпохи. // Мир науки, культуры, образования. В.6 (49). 2014. С. 461-465.
49. Пылаева Л.Д. Танец французского барокко как историко-культурный феномен // Евразийский научный журнал. В. 12. 2016. URL: <http://journalpro.ru/articles/tanets-frantsuzskogo-barokko-kak-istoriko-kulturnyy-fenomen/> Дата звернення: 25.04.2020 р.
50. Пылаева Л.Д. Танец эпохи французского абсолютизма как отражение эстетики барокко. // Вестник Челябинского университета. 2008. С. 188-193.
51. Пылаева Л.Д. Танцы французского барокко в контексте риторической эпохи // Вестник ТГУ. В. 7 (63). 2008. С. 423-425.
52. Пылаева Л.Д. Французский *danse chantee* и понятие «характер» в музыке эпохи Людовика XIV // Вестник Томского государственного университета. 2013. В. 374. С. 76–78
53. Сикорская Н. В. Основные аспекты исполнительского стиля Барокко: опыт обобщения с позиций современной науки и практики // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2014. – Вип. 109, кн. 6. – С. 6–116.
54. Сікорська Н.В. Клавірна музика Бароко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історично інформованого виконавства. Дис...канд.мис-ва. Спеціальність 17.00.03. Київ. 2016. 287 с.
55. Сікорська Н.В. Клавірна музика Бароко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історично інформованого виконавства. Автореф. ... канд.мис-ва. Спеціальність 17.00.03. Київ. 2016. 20 с.
56. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М. : Музыка, 1973. – 448 с.
57. Струве Б.А. Процесс формирования виол и скрипок. Музгиз, 1959. 296 с.: ил.

58. Титенко Д. Еволюція клавiшних музичних iнструментiв наприкинцi XVII – XVIII ст. // Традицiйне музичування українцiв у європейському просторi: Матерiали III мiжнародної науково-практичної конференцiї. 11-12 жовтня 2007 р. – К. : ДАККiМ, 2008. – С. 132-140.
59. Тукова И. Г. О понятии «жанровый стиль» / Ирина Тукова // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2004. – Вип. 38. – С. 27–32.
60. Черкашина-Губаренко М. Р. Поэтика музыкальных жанров и музыкально-исторический процесс // Музыкальное мышление : проблемы анализа и моделирования : сб. науч. тр. / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; [отв. ред. Л. И. Дыс]. – Киев, 1988. – С. 17–24.
61. Черкашина-Губаренко М.Р. Диалог смыслов в современной интерпретации оперы барокко. // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип.59, 2006. СС.11-18.
62. Шабалтина С. Особенности стиля исполнения музыки французских клавесинистов // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Стиль музичної творчості естетика, теорія, виконавство: [зб. статей]. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 206-216.
63. Шабалтина С. Ритмическая свобода как средство выразительности в клавесинной музыке XVII-XVIII вв. // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: [зб. статей]. – К., 2007. – Вип. 61. – С. 186-193. – (Серія "Старовинна музика: сучасний погляд": кн. 3).
64. Шабалтіна С. М. Деякі проблеми інтерпретації французької клавесинної музики // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2003. – Вип. 24, кн. 1. – С. 145–149.
65. Шабалтіна С.М. Влияние исторического исполнительства на современных пианистов // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2014. – Вип. 109, том 6. – С. 174-188.

66. Шабалтіна С.М. Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя. Киев: Український пріоритет. 2013. 160 с.
67. Шадріна-Лычак О. Об использовании украшений в эпоху барокко // Київське музикознавство. Київ : КМAM ім. Р. М. Глієра, 2017. Вип. 55 С. 236–245.
68. Шадріна-Лычак О. Італійський і французький типи клавесинів у зв'язку з національними клавесинними школами // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Старовинна музика: сучасний погляд. *Ars medievalis – ars contemporalis* – К., 2006. – Вип. 41. Кн. 2. – С. 55–61.
69. Шадріна-Лычак О.В. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання. Дис. ...канд.мис-ва. Спец. 17.00.03. Київ. 2011. 214 с.
70. Шадріна-Лычак О.В. Лютневый стилевой комплекс в клавесинной музыке XVII-XVIII веков. // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: [зб. статей] (Серія "Старовинна музика: сучасний погляд": кн. 6). Київ, 2014. Вип. 109. Кн. 6. СС. 135-147.
71. Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. – М.:Музыка, 1975.–351 с.; 12 л.ил.
72. Шестаков В.П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. Москва: Мысль. 1979. 372 с.
73. Anthony J.R. French baroque music from Beaujoyeux to Rameau. Amadeus Press, Portland, Oregon. 1997. 586 p.
74. Beaussant Ph. François Couperin. Amadeus Press. 2003. 422 p.
75. Beaussant Ph. Les plaisirs de Versailles. Librairie Artheme Fayard. 1996. 543 p.
76. Baumont O. Couperin, the musician of kings. Paris, Gallimard Discoveries. 1 vol. 128 p.
77. Benoit M. Versailles et les musiciens du Roi. Editions A. et J. Piccard, Paris. 1971. 474 p.

78. Blanc U. le. *Defense de la basse de viole contre les entréprifes du violon et les Prétentions du violoncel par monsieur Hubert le Blanc Docteur en Droit.* A Amsterdam, Chez Pierre Mortier, 1840.
79. Bol H. *La Basse de viole du Temps de Marin Marais et d'Antoine Forqueray.* A.B. Creyghton / Bilthoven. 1973. 336 p.
80. Bouissou S. *Jean-Philippe Rameau.* Fayard: 2014. 1166 p.
81. Boulay L. *La Musique Instrumentale de Marin Marais. Aspects inedits de l'Art Instrumental en France.* Sius ka direction de Norbert Dufourcq. Richard - Masse Editeurs.vOaris. 1955. Pp. 61-75.
82. Brown H.M., Sadie S. *The new Grove Handbooks in Music. Performance practice, music after 1600.* Macmillan Press Music division, 1989. 533 p.
83. Bukofzer M.F. *Music in the baroque era from Monteverdi to Bach.* NY: W.W. Norton INC. 1947. 489 p.
84. Clement J-F. *6 Sonates pout en clavecin et um violon.* Paris: l'auteur, Boivin, Le Clerc. 1738.
85. Couperin F. *Pieces de clavecin, Livre 3.* Paris: Chez l'Auteur, Boivin, 1722.
86. Cyr M. *Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music.* Ashgate, England. 2012. 256 p.
87. Cyr M. *Performing Baroque Music.* Routledge, London and New York. 2011. 254 p.
88. d' Aquin de Château-Lyon P.L. *Siècle littéraire de Louis XV, ou Lettres sur les hommes célèbres.* Duchesne, 1754. 288 p.
89. Dandrieu J.F. *Pièces de clavecin, Livre 3. Honoré à la Regle d'or,* 1724.
90. Dolmetsch A. *The interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries.* NY: Dover publications, INC., 2005. 518 p.
91. Donington R. *The Interpretation of Early Music.* London : Faber and Faber, 1963. 608 p.
92. Dornel A. *Sonates a violon seul et suites pour la flute traversierre avec la basse.* Paris: L'auter, Foucault, 1711.

93. Duphly J. *Pieces de clavecin. Livre 3.* Paris: Chez l'Auteur, Bayard, Le Clerc, Mlle Castagnerie, n.d.[1756].
94. Fader D. *Music, Dance and Franco-Italian Cultural Exchange c.1700.* The Boydell press. 2021. 343 p.
95. Forqueray A. *Pieces de Viole avec la Basse Continue. Composes, par Mr. Forqueray Le Père Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi.* Paris, 1747. 35 p.
96. Forqueray J.-B.-A. *Pieces de Viole Composes, par Mr. Forqueray Le Père. Mises en Pieces de Clavecin. Par Mr. Forqueray Le Fils, Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi.* Paris, 1747. 35 p.
97. Forqueray L. *Musiciens autrefois: Les Forquerays et leur descendants.* Paris: L. Fournier, 1911.
98. La Borde Jean B. de. *Essai sur la musique ancienne et moderne.* Roussier, Pierre J. Publication date: 1780.
99. Le Roux G. *Pièces de clavessin.* Paris: Foucaut, 1705.
100. Lemoine M. *La Technique violinistique de Jean-Marie Leclair. Aspects inédits de l'Art Instrumental en France. Sous la direction de Norbert Dufourcq. Richard - Masse Editeurs. Paris. 1955. Pp. 117-143.*
101. Lescat Ph., Saint-Arroman J. *Clavecin. Methodes, Traites, Dictionnaires et Encyclopedies, Ouvrages generaux: volume 1.* Courlay – France: Jean-Marc Fuzeau. 2002. 213 p.
102. Marshall R.L. *Eighteenth-century keyboard music.* Shirmer Books. An imprint by Macmillan Publishing company. 1994. 443 p.
103. Mather B.B. *Dance Rhythms of the French Baroque, a handbook for performance.* Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis. 1987. 334 p.
104. Mather B.B. *Interpretation of French music from 1675 to 1775. For woodwind and other performers.* McGinnis & Marx Music Publishers. 1973. 104 p.

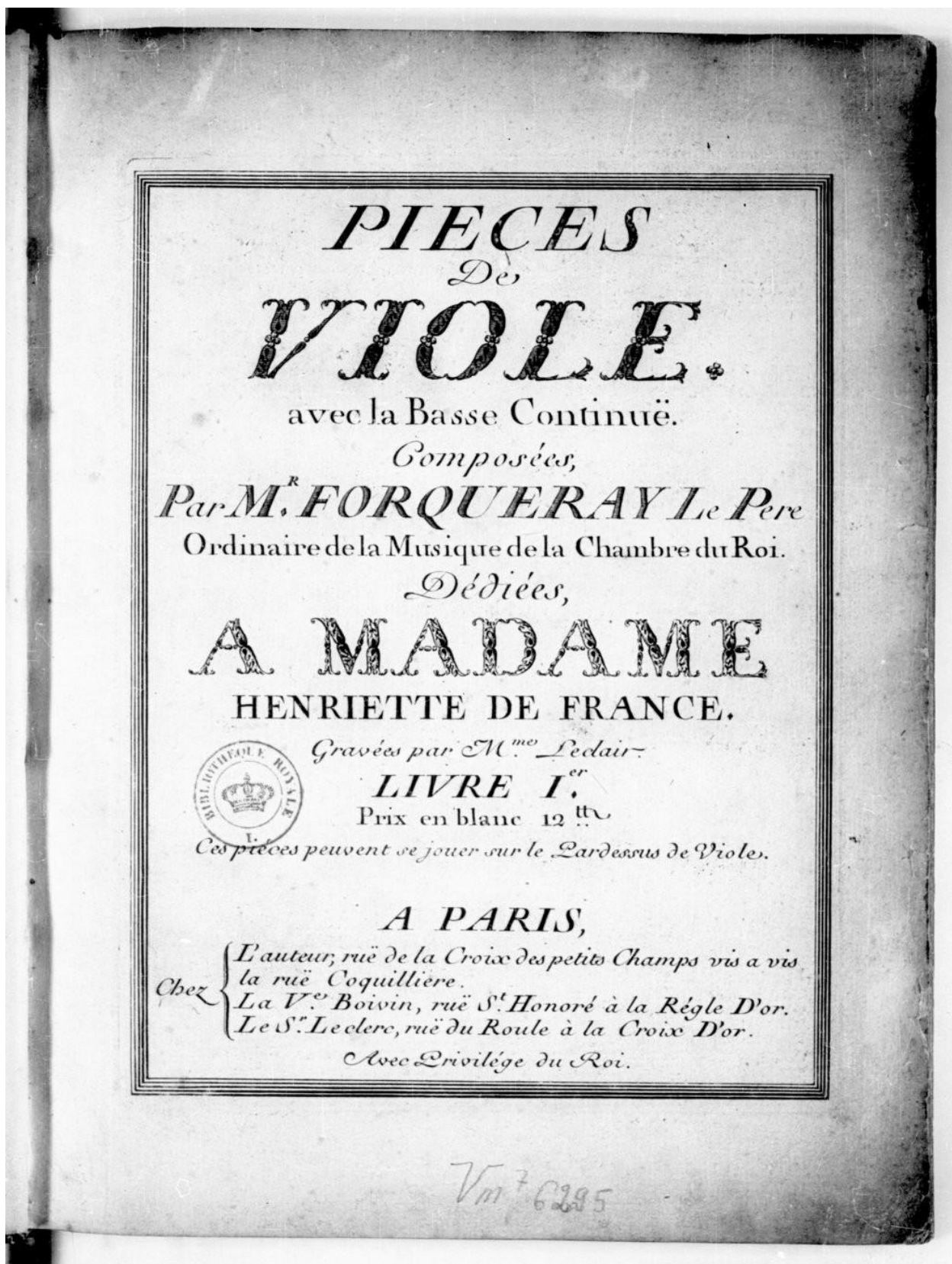
105. Miehling K. Forqueray father or son? *Early Music*, Vol. XXXVI, No. 3. Oxford University Press. 2008.
106. Neumann F. Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries. Schirmer books, an Imprint of Maxmillan Publishing Company. New York. 1993. 605 p.
107. Rameau J-Ph. Pièces de clavecin avec une methode pour la mecanique des doigts. Paris: Chez Charles-Etienne Hochereau, Boivin, l'Auteur, 1724.
108. Rameau J-Ph. Pièces de clavecin en concerts avec un violon ou une flute, et une viole ou un deuxième violon. Paris: l'auteur, la veuve Boivin, M. Le Clair. 1741.
109. Robinson L. Forqueray Pieces de Viole (1747): A Rich Source of Mid-Eighteenth-Century French String Technique. *Journal of the Viola da Gamba Society of America*. Vol. 43, 2006.
110. Robinson L. Forqueray Pieces de Viole (Paris, 1747): An Enigma of Autorship between Father and Son. *Early Music*, Vol. 34, No. 2. Oxford University Press. May, 2006, pp. 259-276. URL: <http://www.jstor.org/stable/3805845> (дата звернення: 10.05.2021).
111. Royer, J-N-P. Pièces de clavecin. Paris: Mme Boivin, Chés L'Auteur, Le Sr Le Clerc, 1746.
112. Sadie J. A. V. Marin Marais and his Contemporaries. *The Musical Times*. Musical Times Publications Ltd., 1978. Vol. 119. № 1626. P. 672–674. URL: <https://www.jstor.org/stable/959143> (дата звернення: 10.05.2021).
113. Saint-Lambert de. Les principes du clavecin, Christophe Ballard, Paris. 1702. 70 p.
114. Saint-Lambert M. de. Nouveau traité de l'accompagnement. Paris: Christophe Ballard, 1707. 64 p.
115. Scarlatti D. Sonates. Paris. Heugel & C^{IE}. Vol. IV, X. 1973.
116. Scheibert B. Jean-Henry d'Anglebert and the seventeenth-century clavecin school. Indiana university press. Bloomington. 1986. 239 p.

117. Shaffer A. Review: Music by the Forqueray family. Reviewed Works: *Antoine Forqueray, Jean-Baptiste Forqueray, Michel Forqueray, Nicolas-Gilles Forqueray. The Works Part One* by Mary Cyr; *Antoine Forqueray, Jean-Baptiste Forqueray, Michel Forqueray, Nicolas-Gilles Forqueray. The Works Part Two* by Mary Cyr. Music Library Association, 2016. Vol. 73, No. 2. pp. 331-334 URL: <https://www.jstor.org/stable/26397572> (дата звернення: 10.05.2021).
118. Snyder G. *Le Gout Musical en France aux XVIIe et XVIIIe siecles.* Paris, Libraire Philosophique J. Vrin. 1968. 192 p.
119. The harpsichord and its repertoire. Proceedings of the International Harpsichord Symposium Utrecht 1990. Edited by Peter Dirksen. Foundation for historical performance practice. Utrecht. 1992. Pp. 59-85.
120. Troeger R. *Technique and Interpretation on the Harpsichord and Clavichord.* Indiana University press. Bloomington & Indianapolis. 1987. 252 p.
121. Walther, J.G. *Musicalisches Lexicon.* Weimar. 1728. 64 p.

ДОДАТКИ

Додаток №1.

Титульна сторінка видання п'єс А. Форкере для віоли да гамба.



Додаток №2.

Присвята видання п'єс для віоли да гамба

A MADAME HENRIETTE
de France.

Madame,

L'ouvrage que je prends la liberté de vous offrir a mérité à feu mon pere la réputation dont il a joiü pendant sa vie, et la Protection que vous voulés bien lui accorder; Madame, va lui assurer l'immortalité. La Viole, malgré ses avantages, est tombée dans une Espèce d'oubli; vôtre goût, Madame, peut lui rendre la célébrité quelle a eue si long temps, il peut exciter l'émulation de ceux qui cultivent la Musique; Pour moi, Madame, un motif plus pressant m'engage a redoubler mes veilles. Le bonheur que j'ay eu de vous voir applaudir à mes foibles talens va renouveler l'ardeur de mon zèle: heureux si par mon travail je puis contribuer à vos amusemens.

Je suis avec le plus profond respect,

Madame,

*V*ôtre très humble et très
obéissant serviteur.
FORQUERAY.

Додаток №3. ТЕКСТ ПРИСВЯТИ П'ЄС ДЛЯ ВІОЛИ МОЛОДШІЙ ДОНЬЦІ ЛЮДОВІКА XV ПРИНЦЕСІ ГЕНРІЄТТИ-АННІ (1727-52)

A Madame Henriette de France

L'ouvrage que je prends la liberte de vous offrir a merite a feu mon pere la reputation dont il a joui pendant sa vie, et la Protection que vous voules bien lui accorder, Madame, va lui assumer l'immortalite. La Viole, malgre ses avantages, est tombee dans une Espece d'oubli, votre gout, Madame, peut lui rendre la celebrite quelle a eue si longtems, il peut exciter l'emulation de ceux qui cultivent la Musiqu; Pour moi, Madame, un motif plus pressant m'engage a redoubler mes veilles. Le bonheur que j'ay eu de vous voir applaudir a mes foibles talents va renouveler l'ardeurde mon zele: heureux si par mon travail je puis contribuer a vos amusements.

Madame, votre tres humble et tres obeissant serviteur, Forqueray

Робота, яку я сміливо пропоную вам, щоб заслужити репутацію свого покійного батька, якою він насолоджувався протягом свого життя, і ваше покровительство, яке ви настільки люб'язно надали йому, мадам, забезпечить йому безсмертя. Віола, незважаючи на всі її переваги, опинилася в певному забутті, а ваш смак, мадам, може дарувати їй славу, на яку вона так довго заслуговувала. Вона може надихати інших, хто дбає про мистецтво. Для мене, мадам, існує більша нагальна мотивація, що підштовхує мене подвоїти своє зобов'язання. Та радість, яку я відчув, бачачи, як ви аплодуєте моїм скромним талантам, відновить моє завзяття. Я щасливий, що через свою працю я можу приносити радість вам.

Мадам, ваш дуже скромний і дуже слухняний слуга, Форкере

Додаток №4. Текст передмови в п'єсах для віоли да гамба

AVERTISSEMENT

Mon intention en donnant ces pieces au public etant d'amuser personnes a la fois, et de former un concert de deux violes et un clavecin; j'ai juje a propos d'en faire la Basse tres simple, afin d'eviter la confusion qui trouveriot avec la Basse des piece de Clavecin que j'ai ornee autant qu'ils m'a ete possible.

La troisieme suite ne s'etant trouvee complete pour le nombre des pieces, j'ai ete oblige d'en ajouter trois des miennes, lesquelles sont marquees d'une Etoile.

Je me suis attache a bien doigter ses pieces, pour enrendre l'Execution plus facile.

On trouvera des petits diezes au dessus des pinces, pour marquer qu'ils doivent etre faits avec la notte sensible.

Si le public recoit favorablement ce Premier Libre, son sufrage m'encouragera a lui en presenter d'autres, dont le gout, la force et la variete ne se trouveront pas moins rassembles que dans celui ey.

On aura la bonte de faire attention qu'il faut rapprocher l'accompagnement du Clavecin le plus pres de la basse qu'il sera possible, afin qu'il ne se trouve point plis haut que la pieces de Viole.

ПЕРЕДМОВА

Мій намір - це висунути ці твори перед публікою, щоб одночасно розважити людей і створити концерт для двох віол і клавесина. Я вирішив зробити бас дуже простим, щоб уникнути плутанини з басом у клавесинних п'єсах, які я декорував якнайбільше.

Оскільки третя сюїта не мала повної кількості частин, я був змушений додати три власні, які позначені зірочкою.

Я намагався вибрати таку аплікатуру в п'єсах, щоб полегшити їх виконання. Над нотами є невеликі позначки, щоб показати, що їх слід виконувати чутливо. Якщо ця Перша книга буде прийнята публікою з вдячністю, її успіх підштовхне мене представити інших, чий смаки, сила та

різноманітність не будуть меншими, ніж у цьому. Будь ласка, зверніть увагу, що акомпанемент клавесина повинен бути максимально наближеним до басу, щоб він не був у вищому регістрі, ніж п'єси для віоли.

Додаток №5. Титульна сторінка видання клавесинних транскрипцій

PIECES DE VIOLE*Composées,**Par M^r FORQUERAY Le Pere.**Mises en Pieces**De***CLAVECIN.***Par M. FORQUERAY Le Fils.**Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi.**Dédiées,***A MADAME****LA DAUPHINE.***Gravées par M^{me} Leclair.***LIVRE PREMIER.***Prix en blanc 15th.***A PARIS,**

Chez, { *L'auteur, rue de la Croix des petits Champs vis à vis
la rue Coquilliere.
La V^o Boivin, rue S^t Honoré à la Règle D'or.
Le S^t Leclerc, rue du Roule à la Croix D'or.*

Avec Privilège du Roi.

D.4019(2)

Додаток №6. Присвята видання клавесинних транскрипцій

**A MADAME
LA DAUPHINE.**

Madame,

Lorsque toute la France ressent le bonheur de vous voir remplir la première place auprès du Trône, il est au milieu de la joye universelle une félicité particulière aux Arts. Ils ont occupé les premiers momens de votre arrivée dans le Royaume, et l'accueil favorable que vous leur avés fait, Madame, les enhardit à venir chercher une Protection auprès de vous: mais tandis que les ouvrages de feu mon pere que je prens la liberté de vous offrir recevront de votre goût ces charmes qui font valoir le mérite de l'auteur, je regarderai comme le plus heureux jour de ma vie celui où vous avés daigné m'entendre et applaudir à mes foibles talens.

Je suis avec le plus profond respect.

Madame,

*V*otre très humble et très
obéissant Serviteur.
FORQUERAY.

Додаток №7. ПРИСВЯТА НА КЛАВЕСИННИХ П'ЄСАХ ДОФІНІ МАРІЇ ЖОЗЕФІ САКСОНСЬКІЙ (1731-1767).

A Madame la Dauphine

Madame,

Lorsque toute la France ressent la bonheur de vous voir remplir la premiere place aupres du trone, il est au milieu de la joye universelle une felicite particuliere aux arts. Ils ont occupe, les premieres moments de votre arrivee dans le Royaume, et l'a ciiel favorable que vous leur aves fait, Madame, les anhardit a venir chercher une Protection aupres de vous: mais tandis que les ouvrages de feu mon pere que je prens la liberte de vous offrir recevront de votre gout ces charmes qui font valoir le merite de l'auteur, je regarderai comme le plus heureux jour de ma vie celui ou vous aves daigne m'entendre et applaudir a mes foibles talents.

Je suis avec le plus profond respect.

Madame, votre tres humble et tres obeissant serviteur, Forqueray.

До мадам Дофіни

Мадам,

Коли вся Франція з радістю бачить, як ви займаєте перше місце на престолі, серед загальної радості виникає особливе щастя для мистецтва. Вони захоплювали перші миті вашого прибуття в Королівство, і сприятливий результат, який ви їм подарували, мадам, надихнув їх звернутися до вас за вашим смаком і цими чарами, які підкреслюють заслуги автора. Для мене, день, коли ви схвалили мене і аплодували моїм скромним талантам, буде найщасливішим у моєму житті.

З великою повагою, Мадам,

ваш відданий та покірливий слуга, Форкере.

Додаток №8. Передмова до клавесинних п'єс

AVERTISSEMENT

Toutes les personnes qui touchent du Clavecin étant accoutumées aux signes dont s'est servi Mr. Rameau pour marquer les agréments de ses pièces, j'ai cru devoir en faire usage pour celles que je donne au public.

On en trouvera peut-être quelques-unes un peu basses; je n'ai voulu y faire aucun changement, non seulement pour en conserver le caractère mais pour ne pas en renverser l'harmonie, lorsqu'elles seront exécutées avec la Viole.

La Troisième Suite ne s'étant pas trouvée complète pour le nombre des pièces, j'ai été obligé d'en ajouter trois des miennes, lesquelles sont marquées d'une étoile. Si le Public reçoit favorablement ce Premier Livre, son suffrage m'encouragera à lui en présenter d'autres dont le goût, la force et la variété se trouveront rassemblés au moins autant que dans celui-ci.

On trouvera des petits dièses au-dessus des pincés, pour marquer qu'ils doivent être faits avec la note sensible.

ПЕРЕДМОВА ДО КЛАВЕСИННИХ П'ЄС

Оскільки кожен, хто займається клавесином, звик до знаків, які Рамо використовує для позначень прикрас в своїх творах, я подумав, що маю використовувати їх для тих, кому я викладаю ці твори перед громадськістю. Можливо, деякі з них виявляться для нас трохи незвично заниженими; я не бажав вносити жодних змін, щоб не лише зберегти їхній характер, але й не порушити гармонію, коли вони виконуються на віолі.

Третя сюїта виявилася неповною за кількістю частин, тому мені довелося додати три свої, які позначені зірочкою.

Якщо громадськість прийме цю Першу книгу прихильно, цей відгук спонукає мене представити інші, чий смак, сила та різноманітність будуть принаймні такими ж багатограними, як у цій.

Над нотами розташовані невеликі діези, які вказують на те, що їх слід виконувати з особливою чутливістю.

Додаток №9. Список творів, їх тональності, назви та присвяти

Сюїта №1 ре мінор

- **La Laborde.**
- **La Forqueray.** Достеменно не відомо, якому саме з сімейства Форкере могла б бути присвячена ця п'єса.
- **La Cottin**
- **La Bellmont.** Bellmont. згадується як музикант, що акомпанував А. Форкере.
- **La Portugaise.** Твори з такою та подібними назвами зустрічаються в цю епоху і найчастіше мають на увазі втілення певного національного колориту
- **La Couperin.** Також дослідники не знають, хто з Куперенів мається на увазі.

Сюїта №2 Соль мажор

- **La Bouron.** Адвокат, ім'я якого з'являється в фамільних документах 1736-1760 рр.; складав шлюбний договір Жана-Батіста з майбутньою дружиною Марі-Роз.
- **La Mandoline.** Італійський струнний інструмент, споріднений з лютнею, з металевими струнами.
- **La Du Breüil.**
- **La Leclair.** Відомий скрипаль, композитор: брат дружини Жана-Батіста Марі-Роз
- **La Buisson. Chaconne.** Чоловік сестри Жана Батіста Charlotte-Elizabeth Pierre Buisson, прокурор в парламенті

Сюїта №3 Ре мажор

- **La Ferrand** Й.-Г. Ферран – прізвище історичної особи, податківця досить високого рангу та близького друга мадам де Помпадур, на замовлення якого часто грав Жан-Батіст.
- **La Régente.** Філіпп II, герцог Орлеанський /1674-1723/, регент /1715- 1723/, покровитель А. Форкере, який, ймовірно, і дав назву п'єсі.
- **La Tronchin** Ця особа була разом з Ж.-Б. Форкере членом кола Пупліньєра.

- **La Angrave***
- **La du Vaucel***. Л.-Ф. Дювосель – податківець, який входив до кола знайомих Ж.-Б. Форкере.
- **La Eynaud - Rondeau**
- **La Morangis ou La Plissay* - Chaconne.** на сучасній карті Франції Моранжі – південне передмістя Парижа
(* Ці н'єси написав Жан-Батіст)

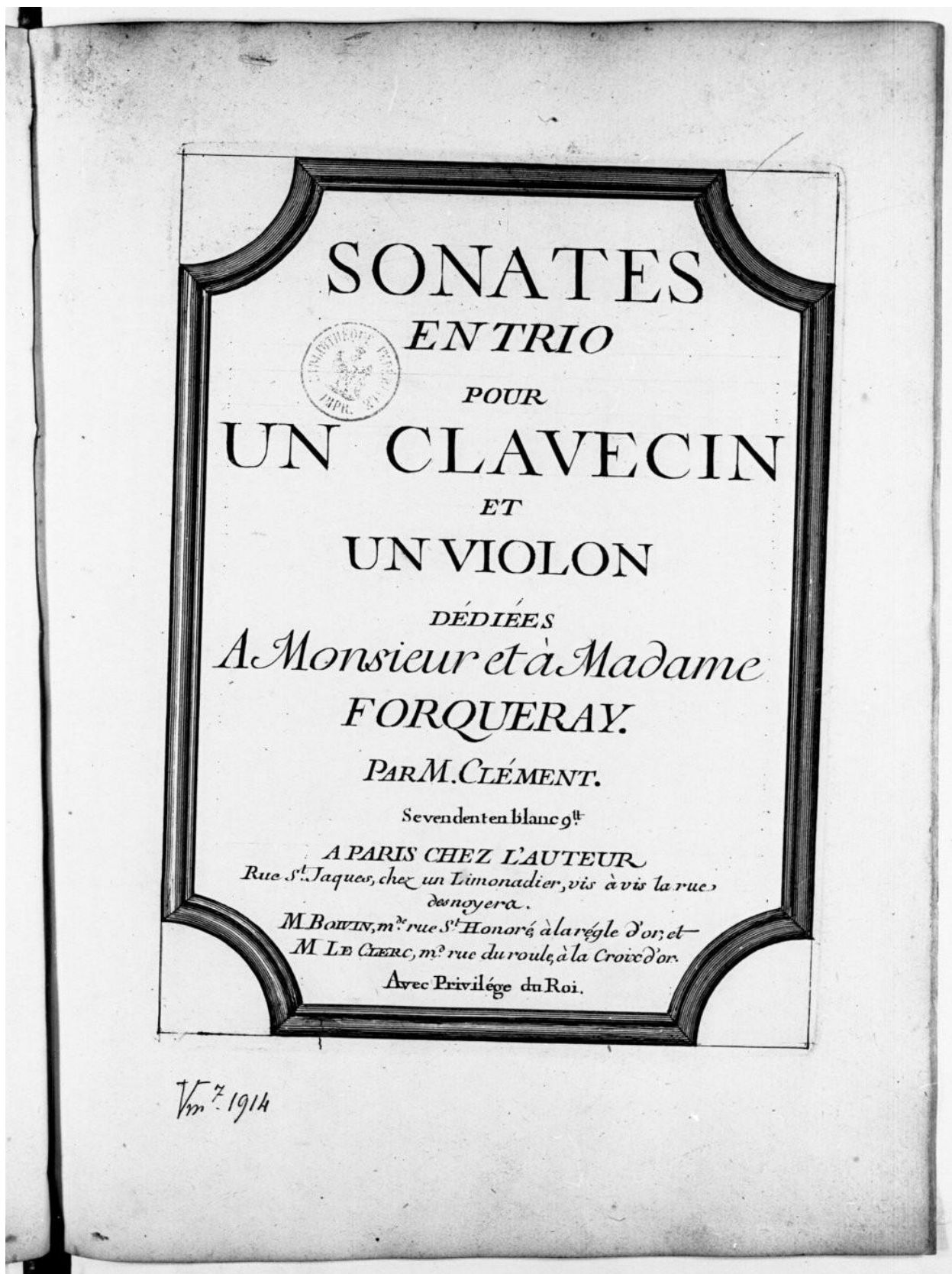
Сюїта №4 соль мінор

- **La Marella.** Дж.-Б. Марелла – скрипаль італійського походження, ймовірно, колега Жана-Батіста.
- **La Clément.** Charles-Francois Clement – композитор, автор Тріо-сонат для клавесина і скрипки, виданих у 1738 р. з віршованою присвятою подружжю Форкере – Жану-Батісту і його дружині Марі-Роз
- **La D'Aubonne. Sarabande.** Р. д'Обонн – ще один представник професії податківців, який входив до кола знайомих сім'ї Форкере.
- **La Bournonville**
- **La Saincy**
- **Le Carillon de Passy** Дзвони Пассі (Пассі – район Парижа)
- **La Latour.** підписник *Nouveaux Quatuors* Телемана

Сюїта №5 до мінор

- **La Rameau.** Композитор і клавесиніст Ж.-Ф. Рамо.
- **La Guignon** Скрипаль Жан-П'єр Гіньйон /1702-1764/, учень Дж.-Б. Соміса, який, своєї черги, був учнем А. Кореллі.
- **La Léon. Sarabande**
- **La Boisson**
- **La Montigni - Rondeau**
- **La Sylva**
- **Jupiter**

Додаток №10. Титульна обкладинка тріо-сонат Ж.-Ф. Клемана з присвятою мсьє і мадам Форкере.



Додаток №11. Присвята сонат Ж.-Ф. Клемана мадам та мсьє Форкере.

*A Monsieur et à Madame
Forqueray.*

*ÉLÈVES D'APOLLON, Oracles de ses loix,
Forqueray, dont le goût s'unissant au génie
Tire pour nous charmer, du sein de l'harmonie,
Ces concerts ravissans qui naissent sous vos doigts.*

*À cet Enfant de mes premières veilles,
Si vous daignex prêter un favorable appui,
Par vous, il gagnera le cœur par les oreilles;
Et jusqu'à ses rivaux, tout parlera pour lui.*

*Lorsqu'il ne faisoit que de naître,
Vous l'honoriez d'un propice regard;
Heureux présage, orné des parures de l'Art,
À vos yeux aujourd'hui plus digne de paroître,
Il vient dans vos bontés puiser un nouvel être.*

*Déjà vous l'adoptez, et la prévanction
Respectant de vos noms le flateur témoignage,
N'oseroit refuser son approbation
Aux efforts d'un Auteur dont le premier ouvrage
A su mériter le suffrage
De Polymnie, et d'Amphion.*

Clement.

A MONSIEUR ET A MADAME FORQUERAY

*Elèves d'Apollon, oracles de ses loix,
Forqueray, dont le goût s'unissant au génie,
Tire, pour nous charmer, du sein de l'harmonie,
Ces concerts ravissans qui naissent sous vos doigts.
A cet enfant de mes premières veilles,
Si vous daignez prêter un favorable apui
Par vous.il gagnera le coeur par les oreilles
Et jusqu'à ses rivaux tout parlera pour lui.
Lorsqu'il ne faisait que de naître,
Vous l'honoriez d'un propicé regard ;
Heureux présage. Orné des parures de l'art,
A vos yeux aujourd'hui plus digne de paraître,
Il vient dans vos bontés puiser un nouvel être,
Déjà vous l'adoptez, et la prévention,
Respectant de vos noms le flatteur témoignage,
N'oserait refuser son approbation
Aux efforts d'un auteur dont le premier ouvrage
A sçu mériter le suffrage
De Polymnie et d'Amphion.*

Clément.

Додаток №12**Віола до гамба. Сімейство інструментів. Фото з відкритих джерел.**



**Приклади способу гри, тримання інструмента і смичка.
Фото з відкритих джерел.**



**Кадр з кінофільму «Всі ранки світу» (*Tous les matins du monde*), 1991,
Реж. *Alain Corneau*, Франція.**



Фото з відкритих джерел.



Іспанський виконавець на віолі да гамба, диригент і композитор Жорді Саваль

Додаток №13. Порівняльний аналіз сюїт для віоли да гамба і сюїт для клавесина Форкере

Виходячи з того факту, що першоджерелом були твори для гамби, для зручності формулювань використовуємо терміни *оригінал* (для творів для віоли да гамба) та *транскрипція* (для клавесинних творів). Описуючи оригінал, говоримо *партія гамби (соло)* та *партія баса*, маючи на увазі партію континуо.

Сюїта №1 ре мінор.

1. **La Laborde.** Allemande. Запис транскрипції принципово не відрізняється від гамбового оригіналу. Звучання оригіналу вирізняється легкістю та пружністю ритму, що створює характер легкої ходи. Це відбувається за рахунок штрихових смичкових можливостей віоли да гамба, які дозволяють формувати звук в широкому артикуляційному та динамічному діапазоні, філірувати його. Порівняно з цим клавесинний варіант набуває деякої «важкості», адже на цьому інструменті треба знайти засоби для реалізації фактурного рельєфу (в даному випадку, для «полегшення» слабкої вісімки). Крім того, твір записаний триголосно. На клавесині така фактура значно повнозвучніша, ніж на гамбі, адже ми не можемо диференціювати динаміку в подвійних нотах.
2. **La Forqueray.** Оригінал та транскрипція дуже схожі, як за записом, так і за звучанням. Енергія і темперамент, що втілені завдяки пружності ритму, рух восьмими, пунктирний ритм – це такі особливості фактури й характеру, які можуть бути реалізовані й на клавесині, й на віолі да гамба.
3. **La Cottin.** Реалізація клавесинної танскрипції досить близька до гамбового оригіналу за способом втілення фактури.
4. **La Bellmont.** Клавесинна транскрипція має потенціал для більш активного й енергійного руху за рахунок частого октавного подвоєння басу і щипкової природи інструмента, що дозволяє видобувати досить окреслений артикульований звук. Варіант для віоли да гамба – дуже витончена п'еса, яка звучить, немовби спогад, десь здалека. Цьому сприяють властиві гамбі

можливості філірувати звук та диференціювати динаміку (в даній п'єсі в поступеному русі «двійками» вісімок). Варто звернути увагу на запис: в оригіналі в мелодії рух відбувається тріолями в партії солюючого інструмента, тоді як в транскрипції мелодія розділена між басом і партією правої руки.

5. **La Portugaise.** Нотний запис транскрипції суттєво відрізняється від оригіналу. В партії лівої руки (тт.1-3 та аналогічні) доданий рух вісімками. В т.4 доданий акорд з восьми звуків на другу долю, тоді як у варіанті для гамби друга доля надзвичайно легка. Тт.5-6 відсутня відповідь баса шістнадцятими в протилежному напрямку, що додає звучанню напруження. Тт.17-21, які так терпко і «по-гітарному» звучать на клавесині, на віолі звучать набагато делікатніше за рахунок полегшення і філірування звучання третьої долі. Тт.48-51, Тт.56-59: довгий басовий звук майже на два такти, дуже ефектний на віолі за рахунок застосування прийому *messa di voce*³¹, майже не має ефекту на клавесині. Загалом, у транскрипції застосована пульсація дрібнішими тривалостями, що створює більш активний енергійний образ, а додавання пауз та акцентів створює ефект непередбачуваності.
6. **La Couperin.** За записом клавесинний варіант практично не відрізняється від оригіналу. Основний характер п'єси також залишається незмінним: важка хода. Однак різні можливості інструментів створюють різні ефекти: можливість використати прийом *messa di voce* (зробити крещендо на одній ноті, а потім раптово її полегшити) дозволяє створити особливо екстравагантний образ на віолі да гамба. Цікаво звернути увагу на каданс (тт.21-26): на віолі природно звучить ефект дімінуендо на повторюваній 6 тактів одній гармонії, тоді як на клавесині за рахунок артикуляції та багаторазового повторення створюється скоріше ефект накопичення енергії та крещендо.

³¹ Цей прийом описує Й.Й. Кванц, він полягає у посиленні і подальшому послабленні звуку на одній ноті, створюючи своєрідне «роздування» [28, с.165].

Сюїта №2 Соль мажор

1. **La Bouron.** П'єса зберігає свій характер. Варіант запису практично не змінюється, лише в партії баса зафіксовані переклички шістнадцятими (наприклад, тт.6,8,10,12), тоді як у партії бассо контінуо в оригіналі – паузи. Це надає транскрипції більшої об'ємності, створює ефект діалогу. Останні такти в оригіналі записані акордами (це створює ефект контрасту з попереднім матеріалом), тоді як в транскрипції – ламаними фігураціями (не створюється контрасту з попереднім матеріалом).
2. **La Mandoline.** Транскрипція має декілька варійованих приспівів, тоді як в оригіналі приспів завжди незмінний. Це тт.68-72, де рух викладено тріолями, а не акордами, а також фінал (починаючи з т.108): він записаний арпеджованими фігураціями, завдяки чому створюється ефект крещендо. Загалом, п'єса більш віртуозна в клавесинному варіанті, а за рахунок щипкової природи клавесина – ближче за звучанням до мандоліни.
3. **La Du Breüil.** Характер майже не змінюється. Лише в окремих випадках (тт.7,8), де бас у транскрипції записаний в октавному подвоєнні, рух набуває більшої ритмічної чіткості.
4. **La Leclair.** Тт.9-13: останні звуки мелодії акцентовані шляхом їх октавного подвоєння. Фінал п'єси з фігураціями віртуозніший, оскільки в партії лівої додані пасажі, які імітують пасажі в партії правої (в оригіналі відсутні).
5. **La Buisson. Chaconne.** Характер руху і фактурний виклад в транскрипції майже без змін. Тт.56-64: в транскрипції лінія баса урізноманітнена фактурним прийомом *brisé*. Подекуди в клавесинному варіанті фактура урізноманітнена: тт.104-112, ламаний рух восьмими розполідений між партіями двох рук (перший звук у баса, інші два – в партії правої) на відміну від оригіналу, де вся партія доручена солісту.

Сюїта №3 Ре мажор

- 1. La Ferrand.** П'єса має значні зміни у фактурі транскрипції. Хоча характер п'єси принципово не змінюється, все ж клавесинний варіант має більший потенціал для експресії, нестримної енергії, тоді як оригінал навіть у жвавому танцювальному русі зберігає елегантність. У рефрені басова лінія перетворюється на окрему партію, яка рухається широкими ламаними інтервалами з перехрещенням з партією правої руки. Мелодія в перших 4х тактах записана по-іншому: в оригіналі це один голос, а в транскрипції він розбитий між партіями обох рук. Загалом, додано багато віртуозних прийомів: у першому куплеті – акомпанемент шістнадцятими ламаними арпеджіо, у 3му куплеті – паралельний рух вісімками і перехрещування рук і партій у викладі імітаціями. При цьому, відбувається не лише перехрещення рук, але й поперемінний перенос музичного матеріалу (основна мелодія та акомпанемент по чергово переносяться на октаву). Це потребує не лише особливої координації і точності рухів при бездоганній моториці, але й уміння вибудувати цілісну логіку розвитку епізода, незважаючи на розриви в партіях обох рук. Це є одним із чисельних аргументів щодо високого рівня виконавської майстерності автора транскрипцій. Виклад останнього рефрена і куплета повністю видозмінено: він отримав ще один віртуозний прийом – репетиції, а також довгі арпеджіо в партії лівої у куплеті. Рефрен дещо видозмінюється майже при кожному проведенні, тоді як в оригіналі він завжди відносно сталий. Це одна з найскладніших п'єс (поряд з такими творами, як *La Leclair*, *La Morangis ou La Plissay*, *La Guignon* та іншими), адже тут партія акомпанементу зазнала найзначніших змін: фігураційний акомпанемент, прийоми перехрещування рук, дублювання гам двома руками, довгі арпеджіо. Усі ці прийоми сконцентровані в одному творі, написаному в швидкому темпі, який вимагає легкого і невимушеного руху.
- 2. La Régente.** Загалом, виклад і характер п'єси залишається тим самим за винятком незначного варіювання, додавання фігурованого акомпанементу й підголосків. Подекуди в транскрипції використана фактурний прийом

brisé. Цікаво звернути увагу на штрих віоли да гамба в акордових послідовностях у тт.5-7: штрих спікато, яким часто користуються виконавці, додає контрасту. Схожого ефекту можна досягти й на клавесині, що дозволить урізноманітнити виконання.

3. **La Tronchin – Rondeau.** У рефрені транскрипції акомпанемент записаний досить широкими інтервалами восьмими, який не лише додає динаміки й енергії звучанню, але суттєво ускладнює п'єсу. Легкий танцювальний рух оригіналу дає підставу припустити, що її танцювальним прототипом є саме менует.
4. **La Angrave.** Тт.11-12 – замість важких кроків четвертними – плавніший рух восьмими. Суттєво змінений кінець: пропонується альтернативний варіант виконання тт.27-30 при повторі: замість акордового викладу – арпеджіо. Це досить влучно, адже такий виклад особливо пишно звучить саме на клавесині. Прийом гри одразу на двох струнах – скрипковий, і саме Форкере його залучив до виконавства на віолі да гамба.
5. **La du Vaucel.** В транскрипції представлена розвинена партія акомпанементу. Вона реалізована фігураціями шістнадцятих, які рухаються широкими інтервалами здебільшого безперервно за винятком декількох пауз. Тоді як музичний рух оригіналу в цілому має переривчастий характер: в партитурі басової партії є паузи, що розділяють фрази. При цьому штилями вниз виписані окремі басові звуки, які формують ще одну лінію – це й є басова партія з партитури для віоли.
6. **La Eynaud – Rondeau.** В цілому, транскрипція зберігає характер і фактуру оригіналу.
7. **La Morangis ou La Plissay - Chaconne.** 5 варіація – додані фігурації в партії лівої. Вар.8 і 9 – набагато віртуозніші за рахунок доданих пасажів в партії лівої, яких немає в оригіналі. Вар. 14, 15 – навпаки, переклички соло віоли і tutti дуже точно записані стосовно оригіналу. Вар. 18 – соло баса в транскрипції реалізоване віртуозним пасажем в лівій руці. Вар. 29 – фігурований акомпанемент, який відсутній в оригіналі. Вар. 31 нагадує

менуєт. Крім цього, наявне деяке незначне варіювання музичного матеріалу: октавне подвоєння басу, додавання в басовій партії підголосків, які створюють діалог з мелодією, незначне варіювання тем.

Сюїта №4 соль мінор

1. **La Marella.** Загалом характер п'єси не міняється: це ексцентрична, трохи грубувата хода. Цікаво, що основний прийом в оригіналі – ламані фігурації пунктирним ритмом, тоді як в транскрипції на щільний акорд в партії лівої накладається синкопа в мелодії, тобто мелодія розподілена між руками. Це створює незвичний ефект: фактура починає звучати об'ємніше.
2. **La Clément.** В цілому і фактурний виклад, і характер п'єси зберігаються. Лише у тт.24-29 матеріал басової партії дублюється у верхньому регістрі на фоні фігурацій, створюючи ефект перегукування.
3. **La D'Aubonne. Sarabande.** П'єса зберігає свій характер і спосіб викладу. Лише за рахунок присутності баса оригінал подекуди має характер ходи і більш виразну мелодію, а транскрипція більш плинна за рахунок однорідності фактури, що створює наповнене звучання.
4. **La Bournonville.** Транскрипція дуже схожа і фактурою, і звучанням на оригінал. Лише динамічні і штрихові можливості віоли додають оригіналові більше гнучкості.
5. **La Saincy – Rondeau.** У транскрипції в рефрені наявна нова партія лівої руки: рух вісімками, що попарно об'єднані лігами. Він принципово не міняє характер п'єси, але додає певної динамічності звучанню і випуклості, об'єму фактурі, оскільки це – новий музичний матеріал. У другому та третьому куплетах застосована фактурний прийом *brisé*.
6. **Le Carillon de Passy – Rondeau.** П'єса зберігає свій характер і фактурний виклад за винятком додавання подекуди імітації та октавного подвоєння мелодії (3й куплет і варіант теми в кінці). Крім того, варто звернути увагу на запис мелодії в рефрені: той матеріал, який в транскрипції записаний в партіях обох рук, в оригіналі є єдиною мелодією.

7. **La Latour – Rondeau.** П'єса зберігає свій фактурний виклад і характер. Подекуди з'являється додатковий голос, який вступає в діалог з мелодією, або проводиться з нею паралельно.

Сюїта №5 до мінор

1. **La Rameau.** В цілому, запис і характер збережено. Оригінал за рахунок динамічних та артикуляційних можливостей смичка (крещендо, акцент на ноті) має більші можливості для створення енергійного характеру твору. На клавесині ж для втілення такого характеру потрібно застосовувати інші засоби виразності, зокрема агогіку, способи роботи з фактурою (різноманітне розкладання акордів тощо). Варто звернути увагу на різноманіття штрихів смичка: м'яких, відривчастих, акцентованих, сухих і коротких. Це неможливо записати в клавесинному тексті.
2. **La Guignon.** П'єса зберігає свій характер і здебільшого запис. Партія лівої руки написана більш випукло: додані переклички з партією правої, пасажі замість просто підтримки мелодії на сильні долі (тт.7-10, 17-18). Т.2 – в акомпанементі додана синкопа, чого немає в партії гамби, це додає експресії. Тт.56-59 – іспанський ритм (є можливість для реалізації бассо контінуо в ритмі болеро, хоча це в нотах не записано).
3. **La Léon. Sarabande.** Інструкція грати бас неодноразово з мелодією наявна лише в тексті транскрипції. В тексті оригіналу відсутня відповідна авторська ремарка; в лінії баса яскраво відчувається тридольний метр. Транскрипція поліфонічна (має підголоски), завдяки чому, відчуття тридольності, так би мовити, розмивається, а сам твір звучить більш фантазійно.
4. **La Boisson.** Значно розвинена партія лівої руки: додані широкі ламані фігурації, вони заповнюють паузи (т.4), супроводжують мелодію (тт.12-15). Ритм оригіналу дає простір для реалізації баса в ритмі болеро, як це роблять деякі виконавці (наприклад, Paolo Pandolfo, Guido Balestracci, Rolf

Lislevand, Eduardo Eguez, Guido Morini; Christoph Urbanetz, Magdalena Malec).

5. **La Montigni – Rondeau.** У цьому творі рух восьмими в партії акомпанементу є і в оригіналі. В підсумку маємо дуже точний запис твору, близькість обох варіантів. Запис останнього куплету – в оригіналі тріолі віддані партії соліста, тоді як в транскрипції вони розбиті між партіями двох рук. Подальша послідовність акордів ритмічно рівна в транскрипції, тоді як запис цього фрагменту в оригіналі більше нагадує ритм французької увертюри.
6. **La Sylva.** Принципових відмінностей немає, однак в транскрипції партія лівої руки більш розвинена, має підголоски, дублювання.
7. **Jupiter.** Здебільшого, принципових відмінностей немає. Варто звернути увагу на різноманіття смичкових штрихів. В останньому куплеті транскрипції додані довгі арпеджіо в партії лівої руки, як акомпанемент і підголоски, а також подвоєння в октаву пасажів мелодії. Загалом, запис досить точний, без значних змін.