

УДК 780.616.3 «17» (Франсуа Куперен)
DOI: 10.33989/2226-4051.2019.19.169775

Ірина Цебрій, м. Полтава
ORCID: 0000-0003-0844-4004

ПРОГРАМНІСТЬ У КЛАВЕСИННІЙ МУЗИЦІ XVIII СТОЛІТТЯ: ТЕАТР ФРАНСУА КУПЕРЕНА

У статті йдеться про народження «програмного» класицизму в творчій спадщині видатного французького композитора епохи Просвітництва Франсуа Куперена та створення ним галереї людських образів і картин природи в сюїтах для клавесину. Автор статті намагається показати окремі збірки творів композитора, об'єднані єдиним сюжетом, як музичний театр тієї епохи. Аналітичне порівняння «програмності» Франсуа Куперена з програмною музикою ХХ століття (С. Прокоф'єв, Д. Шостакович) ілюструє спільні риси та відмінності авторських задумів обох епох.

Ключові слова: програмність, класицизм, сюїта, Просвітництво, клавесин, інструментальна творчість, верджинеліст.

Постановка проблеми. У сучасних умовах реформування освіти в Україні естетичне виховання учнів і студентів має відігравати визначальну роль у формуванні загальної культури нації. У зв'язку з цим виняткової уваги потребують світові надбання мистецтва минулих епох, коли талановитими представниками європейської культури формувалися ідейно-художні напрями в мистецтві, виникали музичні та художні школи. В контексті сказаного творча спадщина французького митця XVIII століття – композитора Франсуа Куперена (1668-1733 рр.) набуває особливого значення. Він увійшов в історію світової культури як видатний діяч європейського Просвітництва, фундатор стилю програмного класицизму з елементами рококо.

Проблемі «програмності» в клавесинній музиці Франсуа Куперена музикознавцями не присвячено окремих праць. Найголовнішим джерелом для аналізу творчості видатного французького композитора залишається його акторський трактат «Мистецтво гри на клавесині» (Куперен, 1973). У працях Ю. Левіної та Т. Ливанової з історії західноєвропейської музики та теорії інструментальної творчості окремі підрозділи

присвячено клавесинній творчості означеного періоду (Левина, 1989; Ливанова, 1983). Клавесинна спадщина Ф. Куперена постає перехідним мостом від середньовічних верджинелістів до майстрів клавесину в роботі В. Шестакова (1966).

Мета статті – розкрити «програмність» як головний чинник музичних портретів і картин природи у творчості Ф. Куперена.

Виклад основного матеріалу. Ф. Куперен як інструменталіст був єдиним у Франції представником «програмного» класицизму для клавесину. Загалом-то, програмна музика з'явилася набагато пізніше, але перші її зразки ми знаходимо у XVIII столітті в творчості саме Ф. Куперена. Назва кожної його інструментальної п'єси відображає «запрограмованість» змісту. Всі його твори психологічні, це – стан душі після дуже сильного враження від чогось. І, як правило, це або картини природи, або людські образи. Ф. Куперен любив повторювати: «Я віддаю перевагу тому, що мене зворушує, над тим, що мене вражає. Я ненавиджу холодну, позбавлену недоліків красу знатних дам, помпезні королівські прийоми» (Куперен, 1973).

Найбільший інтерес для музикознавців і виконавців представляють його найрозповсюдженіші п'єси з малих циклів – це майже театр Ф. Куперена. В одному випадку це «театр» комічний, пародійний: шість невеликих п'єс, об'єднаних однією назвою «Літопис великої і стародавньої менестрандії» (ordre XI, до якого входять ще чотири п'єси). У цьому «малому циклі» п'ять актів – так композитор пародійно позначає кожну п'єсу чи пару п'єс. Починається «Літопис...» святковим маршем старійшин і представників менестрандії – короткою простенькою п'єсою, у якій важко було розпізнати кепкування, якщо попередньо не прочитати програму. Другий «акт» мав назву «Лірники і злидарі». До нього ввійшли дві п'єски в народному дусі, з «бурдонними» басами, що начебто наслідували стародавню віолу або ліру. Тут ми ще не відчуємо сатири (за схожим принципом Куперен створює свої мюзети й тамбурини), хіба що в цьому випадку особливо підкреслено стилізовану простоту обох творів. Третій «акт» починається швиденькою п'єскою «Жонглери», героями якої є гімнасти, блазні з ведмедями

та мавпами. Повільна п'єса, у якій домінують великі тривалості, суцільним рух зі спотиканнями, утворює четвертий «акт» – «Інваліди, або каліки на службі в менестрандії». Їй контрастує за характером п'ятий «акт» – «Розлад і розбрід усієї групи, влаштований п'яницями, мавпами й ведмежками». Це стрімка моторна п'єса, що складається з двох різних розділів. Здавалось, цю музику можна було б вважати динамічним фіналом інструментального циклу. Свого часу всі ці п'єси, безумовно, викликали у слухачів сміх, оскільки на початку програма була оголошена автором. На думку Ю. Левіної, програма ця не позбавлена сарказму в дусі й традиціях суто французького двору, але в образно-програмній системі Ф. Куперена нині вона видається забавним жартом-стилізацією (Левина, 1989, с. 48).

Інший «театр Куперена» пов'язаний із карнавальнотеатральною образністю. *Ordre XIII* після трьох п'єс («Лілії, що народжуються», «Очерет», «Приваблива») містить малий цикл під назвою «Французькі навіженства, або Доміно», який складається із 12 номерів. Цікаво, що за винятком однієї п'єси, всі інші обмежуються 16 тактами. У таких скромних межах при загальній чіткості викладу ці мініатюри можуть бути прикладом ясного й зрілого гомофонного складу. За своєю суттю вони утворюють програмну сюїту всередині більшого об'єднання п'єс.

Свого часу Куперену як нікому вдалося досягти характерності та розмаїття в чергуванні своїх мініатюр. Він не заглиблювався в образні контрасти, бо цього й не вимагав «карнавальний задум». «Навіженства» складають такі п'єси: «Дівочтво» (під доміно незрозумілого кольору), «Незайманість» (колір троянди), «Гарячковість» (червоне доміно), «Надія» (зелене доміно), «Вірність», «Урівноваженість і сталість», «Томність», «Кокетство», «Галантні старці та старомодні скарбники» (під пурпурними кольорами та кольорами сухого листя доміно), «Поблажливі зозулі» (жовте доміно), «Мовчазні ревності», «Відчай» (чорне доміно) (Левина, 1989, с. 49).

Якщо в малих циклах Ф. Куперена принцип поєднання п'єс досить зрозумілий, то в межах його *ordres* можна вловити лише окремі тенденції в інтерпретації форми цілого. У першій збірці з п'ятьох *ordres* чотири є дуже великими. Кожна з них складається

від 14 до 20 творів. У другій збірці – із сімох *ordres*, три «ряди» з яких складаються по вісім і чотири – по десять п'єс, п'єси значн менші за обсягом. Третя збірка містить також сім *ordres*. Вони здебільшого об'єднують по сім і вісім п'єс. І нарешті, у четвертій збірці від композиції єдиного змісту композитор переходить до більш цілеспрямованого добору п'єс, часом поєднуючи їх за жанрами. Так, достатньо порівняти *ordre I* і *ordre XIV*:

I. L'Auguste (алеманда) – перша куранта – друга куранта – Велична (сарабанда) – гавот – La Milordine (жига) – Сільвани – Бджоли – Нанет – Почуття (сарабанда) – Пастораль – Нонети (Блондинки. Брюнетки) – Бурбонська (гавот) – Манон – Квітуца, або Ніжна Нанетта – Забави Сен-Жермен ан Ле.

XIV. Закоханий соловей – Дубль Солов'я – Налякана коноплянка – Жалібні малинівки – Соловей-переможець – Липень – Дрібнички.

Перший зразок ще має певні риси наслідування попередніх танцювальних сюїт. Вони не зникають і надалі: алеманда ще не раз відкриватиме «ряд», сарабанда також зустрічатиметься в його середині. Однак програмні п'єси повністю визначають характер задуму, цілісної програми. І кожного разу склад композиції може бути іншим, несподіваним або навіть примхливим. Останній «ряд», наприклад, складається з 4 п'єс: «Вишукана» (алеманда), «Маки», «Китайці», «Гострота». До несподіваних співставлень такого роду не можна підходити з естетичними оцінками сьогодення або порівнювати з іншими стилями. Для стилістики «програмного класицизму» «ряди» таких різноманітних творів не є парадоксальними, бо вони не обтяжені глибоким змістом, не претендують на контрастність, а є легкою образною послідовністю: тонко змальований жіночий образ – квіти – стилізована екзотика («китайщина», як відомо, тоді була модною в мистецтві) – гра розуму. Саме стилістика вирівнює неспіввідносні контрасти, які, здавалося б, неможливо вирівняти. Для італійської тріо-сонати, для інструментального циклу Баха куперенівська програма була б неприйнятною. А в легкій, орнаментованій і стилізованій «музичній гірлянді» куперенівського «рококо» вона є природною, особливо на клавесині (такою ж природною,

наприклад, вона була в декорі самого інструмента, в оформленні його інтер'єру) (Ливанова, 1983, с. 81).

Куперен продовжував свої методичні настанови: «Я стверджую, що мої твори необхідно виконувати точно за моїми вказівками, грати відповідно до моїх позначок, бо вони ніколи на будуть справляти потрібне враження на осіб, які мають справжній музичний смак, якщо виконавці не будуть точно дотримуватися всіх моїх записів, нічого до них не додаючи й не прибираючи» (Куперен, 1973, с. 69). Найперше, що хвилювало композитора, це дотримання на клавесині відповідних прийомів музичного викладу. Зазвичай, усе, що можна відтворити на скрипці в скрипковій сонаті, у клавесинній музиці необхідно обмежувати. Франсуа Куперен стверджував: «Якщо на клавесині неможливо посилити звук і якщо повторення одного й того ж звуку йому не дуже підходить, то в нього є свої переваги – точність, чіткість, блиск і діапазон» (Куперен, 1973, с. 70).

Хоча мистецтво Куперена загалом більше визначається специфікою клавесінізму, композитор виявляв і великий інтерес до камерного ансамблю. У 1714–1715 роках ним написано два цикли концертів для камерних складів: «Королівські концерти» (Мильштейн, 1973), «Нові концерти» (або «Смаки з примиренням»). У своїх передмовах до цих творів Куперен повідомлював, що вони задумані для маленьких камерних концертів при палаці й виконувалися там дуже відомими концертантами (він і сам їх грав на клавесині). До складу ансамблю входили: скрипка, флейта, гобой, басова віола та фагот. Проте за характером музики ці концерти не дуже відрізнялися від куперенівських творів для клавесину. Вони, по суті, були сюїтними за композицією, не позбавлені великого впливу тодішньої театральності (навіть один із них мав саме таку назву – «У театральному смаку»), їхні частини мали програмні назви за аналогіями з тими, що зустрічаються й у клавесинних *ordres* (Ливанова, 1983, с. 92).

Створення своїх тріо-сонат Ф. Куперен почав під враженням від музики Кореллі. Він сам про це писав у передмові до тріо-сонат «Нації»: «Твори Кореллі я буду любити, доки живий» (Левина, 1989, с. 38). Своєму улюбленцю французький композитор присвятив програмне тріо «Парнас, або Апофеоз Кореллі».

Твір складався з 7 частин. У цій же передмові Куперен зізнається в тому, що за образами Кореллі він створив першу із своїх тріо-сонат, але «знаючи жадібність французів до всіх іноземних новинок», видав її за твір італійського композитора Куперіно. Вона дуже сподобалася слухачам. Це надало композитору впевненості, і він продовжив працювати над тріо-сонатами як над новим у Франції жанром. Відповідно до своїх уподобань Куперен давав програмні назви й своїм тріо-сонатам або докладав до них детальну програму. Так було не лише в «Парнасі, або Апофеозі Кореллі», а й у тріо-сонаті «Апофеоз Люллі», де кожна з багатьох частин мала свій програмний зміст. Наприклад, програма до другого розділу «Апофеозу» представляла чималий інтерес: «Аполлон переконує Люллі й Кореллі в тому, що об'єднання французького й італійського Апофеозу породить щось нове. Дуже на це сподіваюся» (Куперен, 1973, с. 64).

І все ж таки Куперен, апробовуючи можливості нових музичних жанрів, внутрішньо залишався «вірним» клавесину. Цікаво, що в повідомленні до «Апофеозу Люллі» він писав про свої тріо-сонати: «Я дуже успішно граю з моїми домашніми та моїми учнями, виконуючи на одному клавесині верхню партію і бас, а на другому – другу верхню партію і той же бас в унісон із першим клавесином» (Куперен, 1973, с. 65).

У передмові до першого збірника п'єс Куперен зазначав: «Коли я пишу свої твори, то завжди маю на увазі конкретний предмет – різні обставини мені його підказували. Тому назви відповідають моїм ідеям, що були в мене в процесі роботи над твором» (Куперен, 1973, с. 64). Знаходячи в кожній мініатюрі свій особливий штрих, композитор створював безкінечну кількість варіантів різної фактури, детально розробленого, повітряного, ажурного полотна.

Уже за життя Ф. Куперен і його твори були широко відомі за межами Франції. Знамениті композитори інших країн віднаходили в них образи ясного, класично відточеного клавесинного стилю. Так, І. Брамс називав у числі учнів Ф. Куперена – І. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Д. Скарлатті. Зв'язки з клавесинним стилем французького майстра виявляються у фортепіанних творах І. Гайдна, В. Моцарта і навіть у юного Л. Бетховена. Традиції Куперена на

зовсім іншій образній та інтонаційній основі відродилися на рубежі XIX – XX століть у творчості французьких композиторів К. Дебюссі та М. Равеля (наприклад, у сюїті М. Равеля «Гробниця Куперена»).

Висновки. Таким чином, проаналізувавши художню театральну «програмність» в інструментальній творчості Ф. Куперена, ми можемо стверджувати, що найвищий розвиток клавесинної музики досягнуто саме в творчості цього великого французького композитора. Він прожив довге життя й багато встиг написати. Є різні думки музикознавців стосовно його стилю. Одні стверджують, що він належить до рококо, інші – до класицизму, треті – до програмного французького класицизму. Ми дотримуємося останньої точки зору, бо для XVIII століття твори Куперена напрочуд програмні. І це визначається не лише їхньою назвою, а й цілими циклами, куди органічно вплітається кожен твір, а також методичними рекомендаціями та програмними примітками самого автора. Такі чіткі програми, які зачитувалися перед виконанням «куперенівських циклів», мали, мабуть, лише у XX столітті симфонічні програмні казки С. Прокоф'єва. Недаремно навіть у свій час його називали «Великим».

Педагогічний потенціал спадщини Ф. Куперена надзвичайно високий. Його методичні поради у творі «Мистецтво гри на клавесині» можуть слугувати зразком для молодих педагогів класу «фортепіано». Зауважимо, що митець давав уроки і з вокалу. Твори, написані ним для вокалістів, називаються «Уроки» та демонструють уміння маестро XVIII століття поступово ускладнювати матеріал. Сучасним викладачам мистецьких дисциплін завжди є чого навчитися у Ф. Куперена.

Список використаної літератури

- Куперен, Ф. (1973). *Искусство игры на клавесине* (с. 64-77). Москва: Музыка.
- Левина, Ю. С. (1989). *Теория и инструментальное творчество в новое время*. Москва: Музыка.
- Ливанова, Т. (1983). Музыка для клавира от английских вёрджинелистов к Франсуа Куперену Великому. В *История зарубежной музыки до 1789 года* (Т. 1, с. 513-541). Москва: Музыка.
- Мильштейн, Я. (1973). Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат. В *Франсуа Куперен. Искусство игры на клавесине* (с. 66-118). Москва: Музыка.
- Шестаков, В. П. (1966). *Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения*. Москва: Музыка.

Iryna Tsebriy

PROGRAMMABILITY IN THE HARPSICHORD MUSIC OF THE XVIII CENTURY: THE THEATER OF FRANCOIS COUPERIN

The article deals with the birth of «program» classicism in the creative heritage of Francois Couperin, the prominent French composer of the Enlightenment, and the creation of a gallery of human images and pictures of nature in suites for harpsichord. The author of the article tries to show separate collections of works of the composer, united by a single plot, as a musical theater of that era. An analytical comparison of «program» by Francois Couperin with programmatic music of the twentieth century (S. Prokofiev, D. Shostakovich) illustrates the common features and differences of the author's ideas in both epochs. After analyzing the artistic theatrical «program» in Francois Couperin's instrumental work, we can state that the highest development of harpsichord music was achieved precisely in the work of this great French composer. Francois Couperin lived a long life and had a lot to write. There are different thoughts of musicologists regarding the style of Francois Couperin. Some argue that it belongs to rococo, others to classicism, and others to program of French classicism. We adhere to the last point of view because for the XVIII century the works of Couperin are surprisingly programmed. And this is determined not only by their name, but also in whole cycles, where each of the works is organically interwoven, as well as methodological recommendations and program notes of the author himself. Such clear programs, which were read before the «Couperin's cycles», had probably only in the twentieth-century symphonic program tales by S. Prokofiev. It is possible, of course, to say that Couperin, at the same time, belongs to two styles – rococo and classicism, because the creativity of such a genius is not exhausted in one style, as it is convincingly pronounced by his simple pieces without decoration. No wonder even at that time he was called «The Great».

Keywords: program, classicism, suite, education, harpsichord, instrumental creativity, verginelist.

References

- Kuperen, F. (1973). *Iskusstvo igry na klavesine [L'art de jouer du clavecin]* (p. 64-77). Moskva: Muzyka [in Russian].
- Levina, Yu. S. (1989). *Teoriia i instrumentalnoe tvorcestvo v novoe vremia [Theory and instrumental creativity in the new time]*. Moskva: Muzyka [in Russian].
- Livanova, T. (1983). *Muzyka dlia klavira ot angliiskih verdzhinelistov k Fransua Kuperenu Velikomu [Music for clavier from the English Virginians to Francois Couperin the Great]*. *Istoriia zarubezhnoi muzyki do 1789 goda* (T. 1., p. 513-541). Moskva: Muzyka [in Russian].
- Milshtein, Ya. (1973). *Fransua Kuperen. Ego vremia, tvorcestvo, traktat [Francois Couperin. His time, creativity, treatise]*. In *Fransua Kuperen. Iskusstvo igry na klavesine* (p. 66-118). Moskva: Muzyka [in Russian].
- Shestakov, V. P. (1966). *Muzykalnaia estetika zapadnoevropeiskogo Srednevekovia i Vozrozhdeniia [Musical aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance]*. Moskva: Muzyka [in Russian].

Одержано 01.07.2018 р.