

УДК 78.034(44):[780.616:78.071(44)]Форкере
DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-3>

Анна Орестівна Кільчицька

ORCID: 0000-0001-8971-8470

*творча аспірантка кафедри старовинної музики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,
викладач кафедри виконавських дисциплін № 1
Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра
anna_89@ukr.net*

РИСИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ Ж.-Б. ФОРКЕРЕ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ДЛЯ КЛАВЕСИНА)

Мета дослідження. На основі комплексного вивчення п'яти сюїт Ж.-Б. Форкере визначити основні риси стилю Форкере і тенденції французької клавесинної музики середини XVIII століття, які знайшли своє відображення у творчому доробку митця. **Методологія.** Дослідження спирається на історико-культурологічний, системно-аналітичний, жанровий методи, що дає можливість цілісно проаналізувати твори Ж.-Б. Форкере. **Наукова новизна.** Вперше п'ять клавесинних сюїт Ж.-Б. Форкере стали предметом комплексного дослідження. Вперше в українському музикознавстві зроблено цілісний аналіз п'яти сюїт Ж.-Б. Форкере, визначено їх специфічні риси, на основі співставлення зі зразками клавесинних творів першої половини XVIII ст. визначено основні жанрово-стильові паралелі.

Висновки. У ході дослідження проаналізовано 5 сюїт для клавесина Ж.-Б. Форкере та виявлено основні риси музичного письма композитора. Важливим явищем, характерним для усіх творів, є зв'язок зі звуковою та виконавською специфікою віоли да гамба, для якої написані прототипи клавесинних п'єс. Сюїти демонструють значне охоплення композитором музичних явищ, художніх образів і жанрів. У творах знайшли відображення найважливіші досягнення інструментального мистецтва Франції. Так, у п'єсах Форкере можемо спостерігати використання клавесинного лютневого стилю, а також пов'язаної з ним манери гри. Крім того, у низці творів наявні риси ефективності й видовищності, що дає підстави провести паралель з досягненнями в жанрі театральньо-сценічного мистецтва Франції. Серед творів Форкере знаходимо також такі, що за принципом побудови матеріалу та особливим ставленням до вертикалі нагадують прелюдію без тактових рисок. Цікаво також те, що подекуди, всупереч традиції, що складалася у французькому мистецтві, Форкере прагне максимально точно відобразити в нотах зміщення звуків по вертикалі, неспівпадіння, що

є атрибутом манери *brisé*. Крім традиційних для французької музики явищ, у п'єсах Форкере спостерігаємо зв'язок з італійським інструментальним мистецтвом. Так, низка творів за принципами побудови матеріалу близька до італійських скрипкових сонат. Цілий ряд п'єс у ритмічному, гармонічному та формотворчому аспектах демонструють максимальну наближеність до сонат Д. Скарлатті; про близькість до них говорить також використання композитором ритмічних формул іспанських танців.

Ключові слова: Бароко, французька клавесинна музика, Форкере, сюїта, історично поінформоване виконавство.

Kilchytska Anna Orestivna, Postgraduate Student at the Department of Early Music Ukrainian of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Lecturer at the Performing Arts Department № 1 R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

The characteristics of J.-B. Forqueray's individual style (based on the harpsichord pieces)

Research objective. The aim of the work is to determine main features of J.-B. Forqueray's style and to define the tendencies of the middle XVIII century French harpsichord music through the comprehensive study of the harpsichord suites by J.-B. Forqueray. **The methodology.** The research is based on historical and cultural method, system analysis and method of genre analysis which gives us an opportunity of making a Forqueray's suites complex analysis. **The scientific novelty.** It is the first time ever 5 suites for harpsichord by J.-B. Forqueray became the subject of complex research. It is the first time in Ukrainian musicology when a complex analysis of 5 suites by J.-B. Forqueray is made; their specific characteristics are determined based on comparison with the 1st half of XVIII century's harpsichord works; the main genre-style parallels are defined.

Conclusions. During the research we analyzed the 5 harpsichord suites by J.-B. Forqueray and defined the characteristic features of his composer style. An important phenomenon that is common among all the pieces is the connection between the sound, performing techniques and bow strokes of *viola da gamba* for which the prototypes of harpsichord suites were created. The suites demonstrate vast amount of music phenomena, genres and characters. The most important achievements of French instrumental music are reflected in Forqueray's creation. Indeed, Forqueray's pieces demonstrate the use of harpsichord lute style and its attribute style *brisé*. Besides, wide range of pieces reveal Forqueray's favour of spectacle which gives us a reason to draw a parallel with French dramatic arts, opera etc. There are also pieces that considering their composing principles and the importance of a chord remind us of an unmeasured prelude. It is interesting to notice that despite the French tradition of style *brisé* Forqueray sometimes tends to display all the vertical mismatches in scores as accurately as possible. There is also a connection between Forqueray's works and Italian instrumental music. The number of pieces demonstrate a composition resemblance with Italian sonata. And there are also pieces that give us a reason to compare their rhythmic, harmonic

and composition aspects to those of D. Scarlatti's. Also, the use of some Spanish dances formulas allows us to draw a parallel to Scarlatti's sonatas.

Key words: *Baroque, French harpsichord music, Forqueray, suite, historically informed performance.*

Актуальність теми дослідження. Історично поінформоване виконавство існує в Україні вже понад 25 років. У доробку вітчизняних виконавців і науковців – численні концерти, творчі проекти, фондові записи, лауреатські звання і низка фундаментальних досліджень. Творчість Ж.-Б. Форкере активно представлена в репертуарі українських виконавців, проте у вітчизняному музикознавстві це ім'я жодного разу не ставало предметом наукового вивчення. Ба, навіть у світовому просторі творчість Форкере багаторазово досліджувалася в контексті виконавства на віолі да гамба, але клавесинні сюїти поки що залишаються поза увагою науковців. Саме це і визначає актуальність даного дослідження.

Виклад основного матеріалу. Французька клавесинна музика – одне з найяскравіших явищ у музичному мистецтві Європи XVII–XVIII століть. Представники даної школи залишили у спадок надзвичайно яскравий творчий доробок, який став джерелом натхнення для багатьох наступних поколінь музикантів. Кульмінацією розвитку французького клавесинізму явилася перша половина XVIII століття, і вона пов'язана з діяльністю Ф. Куперена і Ж.-Ф. Рамо, які створили абсолютні шедеври клавесинної музики.

Однак в цей період фігурує ще одне прізвище – Форкере. Це – ціла династія талановитих музикантів, згадки про яку сягають середини XVI ст. [12]. Найвідомішими є два представники цього роду: Антуан Форкере (1672–1745) і його син Жан-Батіст Антуан Форкере (1699–1782). Їх діяльність тривала протягом майже цілого XVIII століття.

Батько й син Форкере були видатними виконавцями на віолі да гамба, композиторами, придворними музикантами, членами Королівської капели (Chapelle du Roy) та Апартаментів короля (Chambre du Roy)¹. Безумовно, Форкере належали до музичної еліти. Батько, Антуан, був молодшим сучасником знаменитого Марена Маре (1656–1728); знавці й критики того часу порівнювали їхню майстерність та виконавський темперамент і не могли визначити сильнішого [12].

¹ Детальніше про Королівську капелу і Апартаменти короля [2].

Син, Жан-Батіст, також був авторитетним музикантом: його гру високо цінували Й.Й. Кванц та інші відомі фахівці, поціновувачі і меценати; він мав честь бути одним з учасників прем'єрного виконання Паризьких квартетів (TWV43) Г.Ф. Телемана та заслужив високу оцінку автора. Так про нього пише літературний діяч епохи Людовіка XV, син Л.-К. Дакена П'єр-Луї Дакен де Шато-Ліон: «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» [12, с. 39].

Антуан і Жан-Батіст Форкере були настільки майстерними виконавцями і писали такі складні п'єси, що, за свідченням сучасників, лише вони самі могли їх виконувати [12, с. 40]. Ім'ям Форкере названі клавесинні твори Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, Ж. Дюфлі.

Є інформація, що творчий доробок батька й сина Форкере, складає близько 300 творів [12, с. 4, 24]. Але до нашого часу зберігся лише цикл з п'яти сюїт. Він існує у двох варіантах, і саме це зумовлює його унікальність: 1. для віоли да гамба і basso continuo; 2. для клавесина соло. Об'єктом дослідження в даній статті обрано саме клавесинний варіант п'єс Форкере. Ці твори є цінним зразком клавесинної музики, вони відображають основні тенденції розвитку клавесинного мистецтва того часу і є надзвичайно популярними серед сучасних виконавців.

Чому ці твори стали такими популярними? Чим саме вони привертають увагу музикантів, і які риси роблять цю музику унікальною?

Спробуймо відповісти на ці запитання.

Історія написання циклу дуже цікава. Спочатку батьком Форкере були створені п'ять сюїт для віоли да гамба. Пізніше Форкере-син транскрибував їх для клавесина і в 1747 році, вже після смерті батька, видав обидва цикли. Саме тому стосовно клавесинних творів може зазначатися авторство як Антуана, так і Жана-Батіста Форкере. І обидва ці варіанти є справедливими.

Дані твори являють собою яскравий приклад французької клавесинної музики та за рівнем образно-змістового багатства та віртуозного навантаження стоять поруч з шедеврами

Л. та Ф. Куперенів, Ж.-А. д'Англебера, Ж.-Ф. Рамо та інших. Також вони є дуже цікавим артефактом у зв'язку з тим, що прототипами їх все ж таки були п'єси для віоли да гамба. І саме це зумовлює особливий колорит клавесинної версії та потребує від виконавця додаткових знань і компетентностей, уміння комплексно охоплювати музичний матеріал, визначати і вирішувати виконавські задачі.

П'ять сюїт для клавесина Форкере були видані автором у 1747 році – тоді, коли італійський і французький національні барокові стилі сформувалися і досягли вершини свого розвитку і активно взаємодіяли між собою, що призвело до становлення так званого *мішаного* стилю² [3; 5; 7]; коли оперне і балетне мистецтво стали невід'ємною частиною французької культури, надзвичайно поширилося скрипкове виконавство; коли побачили світ клавесинні шедеври французьких, італійських, німецьких композиторів – представників різних національних шкіл. Безсумнівно, всі ці найважливіші музичні події і тенденції знайшли своє віддзеркалення в сюїтах Форкере та зумовили певні риси його індивідуального композиторського стилю.

П'ять сюїт для клавесина Форкере – це 32 п'єси з програмними назвами (5-7 творів в кожній сюїті). Тональності сюїт – d-moll, G-dur, D-dur, g-moll, c-moll. З 32-х п'єс лише п'ять мають позначення танцювального жанру³ поряд з програмною назвою та ще вісім – позначення форми «Рондо», у якій написаний твір. У передмові сказано, що три п'єси з сюїти D-dur були повністю написані Форкере-сином через недостатню кількість творів у ній. На думку дослідниці Л. Робінсон, Жану-Батісту належать взагалі усі твори як для віоли да гамба, так і для клавесина, але ця точка зору не отримала подальшого підтвердження науковців [13].

Серед програмних заголовків творів домінують прізвища певних осіб і географічні найменування. Однак зв'язок між назвами творів та їх образним змістом прослідковується не завжди. Існує припущення, що ці назви дав Форкере-син вже після смерті батька, коли готував їх до видання [13, с. 269].

² 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 [3; 5].

³ Алеманда, Чакона, Сарабанда.

При уважному аналізі можна виокремити низку особливостей, характерних для досліджуваних творів. Вони стосуються способу викладу матеріалу, його часової організації, засобів виразності. Відповідно, ці особливості можуть слугувати підставою для певної умовної систематизації клавесинних творів Форкере, а також можуть бути визначені як риси індивідуального стилю композитора, оскільки ми не маємо інших творів його авторства. Розглянемо це детальніше.

Рисою, яка властива переважній більшості швидких, віртуозних творів, є специфічний (часто – в певному сенсі «неклавесинний») спосіб викладу фактури. Він полягає у тяжінні 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. А ми пам'ятаємо, що оригінали творів були написані для віоли да гамба.

У швидких творах часто зустрічається організація фігурацій ламаними інтервалами, як наприклад, у п'єсі *La Bouron* з сюїти *G-dur*⁴. Це особливо зручно для струнно-смічкових інструментів: смичок легко переходить з однієї струни на іншу, безперешкодно виконуючи навіть широкі інтервали. На клавешних виконувати такі фігурації важче, адже це 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. А в умовах безперервного руху шістнадцятих та необхідності досягнення легкості і гнучкості це завдання клавесиністу виконати відчутно складніше, ніж гамбісту.

Ж.-Б. Форкере. La Bouron, сюїта G-dur:



⁴ La Bouron (Бурон). У дослідженні «Форкере і наступники» [12] згадується нотаріус на прізвище Бурон, який складав шлюбний договір Жана-Батіста з його майбутньою дружиною Марі-Роз Дюбуа.

У нешвидких творах спосіб викладу матеріалу також має свою специфіку, зумовлену струнно-смичковим мисленням автора. Наприклад, у п'єсі *La Sainscy* з сюїти G-moll основна тема-рефрен викладена рівними долями в такий спосіб, що клавесиніст повинен знайти відповідний штрих, за допомогою якого можна виразно проінтонувати мелодію й упорядкувати сильні та слабкі доли. На віолі ж це досить зручно виконувати, використовуючи динамічні можливості інструмента.

Ж.-Б. Форкере. La Sainscy, сюїта G-moll:



Ще однією характерною рисою письма Ж.-Б. Форкере є *загострений пружний ритм* (*La Ferrand*, сюїта c-moll). Практично у всіх творах можна виявити опору на танцювальність, очевидну чи приховану, наявну протягом усього твору або окремих його епізодів. Звісно, це виявляється у певних впізнаваних ритмоформулах і зворотах.

Для певної частини п'єс *характерна особлива увага до ритму*, що полягає у підкреслено пружній, високоекспресивній пульсації. Для досягнення яскравого виконавського втілення слід максимально підкреслити різницю 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 Жан-Батіст орієнтувався на звуковий образ віолі, особливості якої дозволяли яскраво підкреслити різницю між сильним і слабким, і зробити це в певному сенсі 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*). Це також можна віднести до особливостей ритмічної організації, проте варто даний елемент тексту згадати окремо, оскільки він створює специфічний звуковий ефект, який дуже легко досягається на струнно-смичковому інструменті. Також згадуваний прийом дозволяє провести паралель з ритмом французької

увертюри, який полягає у загостренні пунктиру – подовженні ноти з крапкою і вкороченні дрібної ноти, що надає виконанню більшої контрастності і експресії. Концентрацію таких прийомів можемо знайти у творі *La Marella*⁵ (сюїта g-moll), тт. 1-4, 12-14:



Детальне вивчення корпусу творів Форкере проявляє низку характерних рис його індивідуального стилю та дозволяє умовно поділити всі 32 п'єси на кілька груп відповідно до жанрових, стилістичних та фактурних особливостей. Цей поділ умовний, адже твори можуть одночасно належати до кількох груп. Однак такий шлях дає нам можливість визначити ключові риси стилю Форкере.

Першою групою, яку ми розглянемо, є група **п'єс – французьких мініатюр**, яким властиві камерність та вишуканість, витонченість. Таких творів небагато – це *La du Vaucel*⁶ (сюїта D-dur), *La Cottin* (d-moll), Чакона *La Buisson*⁷ (G-dur), *La Montigni* (c-moll). Але всі вони варті уваги, адже репрезентують найбільш характерні риси французької клавесинної музики. Так, їм властива особлива експресія, вони плинні та мають витончену мелодику. Їх фактура є типовою для клавесинного лютневого стилю, дуже зручна для виконавця. Про особливості клавесинного лютневого стилю докладно говориться у дослідженні О.В. Шадріної-Личак: «Основою музичної тканини є акордова послідовність, набір та зміна гармоній в якій здійснюється «поголосно» (стиль *brisé*). Голоси розташовані близько, голосоведіння плавне. Зберігається розмірність руху. Поліфонізація музичної тканини виступає засобом перетворення акорду на інтонаційний комплекс. Колорування гармонічної послідовності відбувається за допомогою орнаментативної, яка стає інструментом формування музичної тканини» [8]. Все це спостерігаємо у фактурі даних творів.

⁵ Дж.-Б. Марелла – скрипаль італійського походження, ймовірно, колега Жана-Батіста.

⁶ Л.-Ф. Дювосель – податківець, який входив до кола знайомих Ж.-Б. Форкере.

⁷ П. Бюісон – чоловік сестри Жана-Батіста Шарлотти-Елізабетт.

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

Часто мелодія рухається в межах тризвуків поступенево, стрибки та переноси незначні і здебільшого зручні, фактура переважно вкладається у п'ятипальцеві позиції.

Цікаво, однак, порівняти *La Du Vaucel* (сюїта D-dur) з п'єсою Ф. Куперена *Les Roseaux* з 13-ї сюїти. При детальнішому розгляді бачимо істотні відмінності у таких схожих способах викладу фактури: на відміну від акомпанементу Ф. Куперена, акомпанемент Форкере значно віртуозніший, а фігурації охоплюють ширший діапазон. Вони часто не вміщуються в рамки п'ятипальцевої позиції, а потребують гнучкого переміщення руки по клавіатурі, задіюючи, ймовірно, різноманітні підкладення і перекладення пальців, тоді як акомпанемент Ф. Куперена досить зручно вкладається в п'ятипальцеву позицію руки. Цікаво також звернути увагу на відмічені автором вісімки штилями донизу, що свідчить про більш масштабне, оркестрове мислення: формується додатковий пласт фактури, який досить природно втілюється на гамбі, але для клавесиніста ставить додаткові завдання.

Ж.-Б. Форкере, *La Du Vaucel*, сюїта D-dur (зліва); Ф. Куперен. *Les Roseaux*, 13-а сюїта (справа):



Варто окремо виділити твори *La Leon*, *La Silva* (сюїта c-moll) у зв'язку з їх *особливою нотацією* – білими нотами⁸. *La Leon* має

⁸ Такий спосіб письма можемо спостерігати, наприклад, у деяких п'єсах Ф. Куперена (наприклад, один із номерів 13-ї сюїти *Les Folies Francaises ou Les Dominos* – 7й та 11й куплети).

авторську вказівку про те, що мелодія майже ніколи не повинна співпадати з басом, і це відповідним чином відображено у нотах: бас і мелодія не знаходяться на рівні однієї вертикалі. Зміщення по вертикалі – манера *brisé* – неоднчасне взяття нот, які належать одному акорду. Ця практика є складовою частиною клавесинного лютневого стилю і дуже характерна для французької музики, однак зазвичай не позначалася в нотах⁹. Ж.-Б. Форкере, навпаки, зробив виняток з загальної традиції і записав твір та його ритмічну організацію максимально точно.

Ж.-Б. Форкере. La Leon, сюїта c-moll, тт.1-3, 5-7:



Твори, яким властива певна видовишність, ефектність, театральність. Сюди можна віднести *La Tronchin (D-dur)*, *Les Carillon du Passy (g-moll)*, *La Mandoline (G-dur)*, *La Regente*, *La Morangis (D-dur)*. Взагалі, експресивність, театральність є однією з яскравих барокових рис, і вона отримала яскраве втілення в інструментальній музиці, зокрема клавесинній. У багатьох творах можна побачити певні риси, які зближують їх з театральним мистецтвом, нагадуючи нам яскраві сценічні номери. Такого ефекту автор досягає завдяки використанню пауз, мотивів різної довжини, які нагадують експресивний діалог персонажів, за допомогою певної «рваності», нерівномірності ритму, контрастів у використанні тривалостей, ритмів, типів фактур, звукових ефектів, звуконаслідування.

XVIII століття – епоха розквіту театрального мистецтва. Традиції французького балету і опери, естетика сценічного дійства не могли не вплинути на інструментальну музику,

⁹ Так, Ф. Куперен, у трактаті «Мистецтво гри на клавесині»: «Ми записуємо музику інакше, ніж виконуємо, тому іноземці гірше виконують нашу музику, ніж ми – їхню» [4, с. 29].

в тому числі й клавесинну. Не слід забувати, що Форкере були шанованими придворними музикантами й брали участь у найважливіших музичних подіях Франції, де, безумовно, чули й виконували музику найрізноманітніших жанрів і виконавських складів.

Слід також звернути увагу на певну *калейдоскопічність* викладу музичного матеріалу. Складається враження, що композитор весь час знаходиться в пошуку, в процесі формування музичної думки. Це відбувається за рахунок змін фактурних моделей, регістрів тощо. Яскравим прикладом є п'єса *La Regente*¹⁰.

Для певних творів Форкере надзвичайно характерною є *фантазійність*. Так, наприклад, *La Rameau* з сюїти до мінор нагадує записану імпровізацію, а паралель з п'єсою Ж.-Ф. Рамо *La Dauphine* здається абсолютно очевидною. Також варто звернути увагу на сарабанду *d'Aubonne*¹¹. Вона хоч і записана у звичний для нас спосіб, однак особливості її викладу і виконання дозволяють провести паралель з жанром прелюдії без тактових рисок. Адже 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. Вона також часто наявна в безтактових прелюдях (в певних її фрагментах) і дозволяє переконливо організувати в часі гармонічне розгортання.

Французька барокова музика протягом всього періоду свого становлення та розвитку в тій чи іншій мірі контактувала з італійською традицією. Але саме в першій половині XVIII ст. вплив стає більш очевидним: все частіше з'являються італійські мотиви, поступово набуває популярності скрипка – італійський інструмент, витісняючи традиційно улюблену французами віолу да гамба. Композитори все частіше звертаються до італійського жанру сонати. Зокрема, ще на початку свого творчого шляху, наприкінці XVII ст., Франсуа Куперен,

¹⁰ Мова йде про Філіппа II, герцога Орлеанського (1674-1723), регента з 1715 по 1723. Він був покровителем Антуана Форкере. Ймовірно, назву цієї п'єси дав сам Антуан [13, с.271].

¹¹ Р. д'Обонн – ще один представник професії податківців, який входив до кола знайомих сім'ї Форкере.

вражений сонатами А. Кореллі, написав кілька творів у цьому жанрі, які виконував на концертах як твори вигаданого італійського автора, і які були чудово прийняті публікою. Пізніше, майже 30 років потому (!) у передмові до циклу «Нації» (1724), Ф. Куперен зізнався, що включив до цієї збірки деякі з раніше написаних ним сонат [1, с. 79].

На відміну від колеги і сучасника А. Форкере, гамбіста Марена Маре, творчість якого є суто *французькою* за своєю стильовою приналежністю, однією з характерних рис виконавського і композиторського стилю Форкере (батька і сина) є зв'язок з *італійською* музикою. Цей зв'язок глибинний, адже ще в гамбовій – основній версії цих творів, як повідомляють дослідники, Форкере-батько, ймовірно, мотивований збільшенням популярності скрипкового виконавства у Франції, здійснив спробу застосувати в гамбовому виконавстві новітні прийоми гри на скрипці, інструменті перш за все італійському¹². Крім того, дослідниця Л. Робінсон відзначає у деяких творах Форкере «італійську техніку мотивного розвитку» [13, с. 259].

Наприклад, твір *La Bouron* (сюїта G-dur) віртуозним викладом матеріалу нагадує частину з сонати або концерту. Так, досить характерні фігураційні пасажі спочатку виникають в одному голосі, а пізніше, з розвитком матеріалу, утворюють своєрідні переклички голосів, як, наприклад, у Концерті Ре мажор ор. 6 № 4 А. Кореллі:

Ж.-Б. Форкере. *La Bouron*, сюїта G-dur



А. Кореллі. Концерт Ре мажор ор.6 №4, I частина:



¹² Детальніше про це – [14].

Існує також ціла низка п'єс Форкере, в яких яскраво відчутні паралелі з **сонатами Скарлатті**. Їх зближує особливий характер, образний та інтонаційний стрій, танцювальність. Можемо визначити це за такими ознаками: *пружний танцювальний ритм, іспанські мотиви, багаторазове повторення одного мотиву*.

Пружний танцювальний ритм. Такий ефект виникає тоді, коли між відносно крупними долями в такті створюється особливе гармонічне напруження, яке втілює підкреслено експресивний емоційний стан твору. Прикладом подібного рішення може бути п'єса *La Ferrand*¹³.

Іспанські ритми. З-поміж творів Форкере є такі, які мають не просто загострений ритм, але й нагадують ритмоформули, характерні для певних жанрів, або безпосередньо їх використовують. Так, наприклад, у творі *La Boisson* (тт. 32-33) з сюїти *c-moll* використано характерний ритм фанданго: три вісімки, друга з них ділиться на шістнадцяті.



Ще один приклад можна знайти у п'єсі *La Guignon*¹⁴ з сюїти *c-moll*: її початок написаний у ритмі сегіділь:



Часто у таких творах можемо зустріти характерний прийом — *багаторазове повторення одного мотиву*, — що також дозволяє провести паралель з сонатами Скарлатті. А акордовий виклад, в якому широко в

икористовуються ачкакатури, можна також трактувати як втілення звучання гітарних переборів або звукових ефектів кастаньєт.

¹³ Ферран — прізвище історичної особи, податківця досить високого рангу та близького друга мадам де Помпадур, на замовлення якого часто грав Жан-Батіст.

¹⁴ Скрипаль Ж.-П. Гіньйон (1702–1764) був учнем Somis, який, у свою чергу був учнем Кореллі, а також колегою Жана-Батіста.

Ж.-Б. Форкере. *La Boisson, c-moll, mm.5-7;*
Д. Скарлатті. Соната K1756 mm.25-27;



Для нас є особливо важливим заглиблення у кожну із цих унікальних рис творчості Форкере, проведення паралелей і розуміння зв'язків між окремими складовими частинами більш широкого історичного контексту, адже це дозволить нам краще зрозуміти мистецтво Франції першої половини XVIII ст., осмислити художні явища, які знайшли відображення в інструментальній, зокрема в клавесинній музиці, вималювати достовірний творчий портрет Форкере.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Брянцева В.Н. Французский клавесинизм. Санкт-Петербург, 2000. 380 с.
2. Жаркова В.Б. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Номо musicus : монография в 2 т. Т.2. Киев : ArtHuss, 2020. 256 с.: ил.
3. Кванц И.И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо, сопровождаемый некоторыми комментариями и иллюстрированными примерами для совершенствования вкуса в исполнительской практике. Санкт-Петербург : Фонд возрождения старинной музыки, 2013. 392 с.
4. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Москва : Музыка, 1973. 152 с.
5. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.
6. Мартынов И. Музыка Испании : монография. Москва : «Сов. композитор», 1977. 376 с. с ил.
7. Сікорська Н.В. Клавирна музика бароко в редакціях другої половини XIX ст.: становлення історично інформованого виконавства : дис...канд. мис-ва : 17.00.03. Київ, 2016. 287 с.
8. Шадріна-Личак О.В. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання : автореф. дис. ...канд. мис-ва : 17.00.03. Київ, 2011. 20 с.
9. Couperin F. Musique de clavecin. Vol. III. Paris : Editions de l'Oiseau-Lyre, 1932.
10. Forqueray A. Pieces de Viole avec la Basse Continue. Composes, par Mr. Forqueray Le Rige Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi. Paris, 1747. 35 p.

11. Forqueray J.-B.-A. Pieces de Viole Composes, par Mr. Forqueray Le Pire. Mises en Pieces de Clavecin. Par Mr. Forqueray Le Fils, Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi. Paris, 1747. 35 p.

12. Forqueray L. Musiciens autrefois: Les Forquerays et leur descendants. Paris : L. Fournier, 1911.

13. 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).

14. 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.

15. Scarlatti D. Sonates. Paris. Heugel & C^{IE}. Vol. IV, X. 1973.

16. 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).

REFERENCES

1. Bryantseva. V.N. (2000) Frantsuzskiy klavesinizm. Sankt-Peterburg. 380 s. [in Russian]

2. Couperin, F. (1973) Iskustvo igryi na klavesine: Per. s frants./ Vstup. red., komment. Ya. I. Milshteyna. M.: Muzyika, 1973. 152 s. [in Russian]

3. Couperin, F. (1932) Musique de clavecin. Vol. III. Paris: Editions de l'Oiseau-Lyre. [in French]

4. Forqueray, A. (1747) Pieces de Viole avec la Basse Continue. Composes, par Mr. Forqueray Le Pire Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi. Paris. 35 p. [in French]

5. Forqueray, J.-B.-A. (1747) Pieces de Viole Composes, par Mr. Forqueray Le Pire. Mises en Pieces de Clavecin. Par Mr. Forqueray Le Fils, Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi. Paris. 35 p. [in French]

6. Forqueray, L. (1911) Musiciens autrefois: Les Forquerays et leur descendants. Paris: L. Fournier [in French].

7. Kvants, I. I. (2013) Opyit nastavleniy v igre na fleyte traverso, soprovozhdennyiy nekotoryimi kommentariyami i illyustirovannyimi primerami dlya sovershenstvovaniya vkusa v ispolnitelskoy praktiki. SPb. : Fond vozrozhdeniya starinnoy muzyki. 392 s. [in Russian].

8. Lobanova, M. N. (1994) Zapadnoevropeyskoe muzykalnoe barokko: problemy estetiki i poetiki. M. : Muzyika. 320 s. [in Russian].

9. Martynov, I. (1977) Muzyika Ispanii. Monografiya. M., «Sov. kompozitor». 376 s. s il. [in Russian]

10. Robinson, L. (2006) 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 [in English].

11. Robinson, L. (2006) Forqueray Pieces de Viole (Paris, 1747): An Enigma of Authorship 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 р. [in English].

12. Scarlatti, D. (1973) Sonates. Paris. Heugel & C^{IE}. Vol. IV, X. 1 [in French]

13. Shadrina-Lychak, O.B. (2011) Beztaktova preliudiia yak reprezentant frantsuzkoho klavesynnoho styliu XVII – pochatku XVIII stolittia: aspekty vykonavskoho prochyttannia. *Avtoref.dys. ...kand.mys-va. Spets. 17.00.03. Kyiv. 20 s.* [in Ukrainian]

14. Shaffer, A. (2016) 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. Vol. 73, No. 2. pp. 331–334. URL: <https://www.jstor.org/stable/26397572> [in English].

15. Sikorska, N.V. (2016) Klavirna muzyka baroko v redaktsiiakh druhoi polovyny KhIKh st.: stanovlennia istorichno informovanoho vykonavstva. *Dys...kand.mys-va. Spetsialnist 17.00.03. Kyiv. 287 s.* [in Ukrainian].

16. Zharkova, V. (2020) Desyat vzglyadov na istoriu zapadnojevopejskos musiki: Tajny I zhelaniia Homo musicus [Ten views of the Western European music history: Secrets and desires of Homo musicus]: monography in 2 v. V 2. Kyiv: ArtHuss, 2020. 256 p. [in Russian].