

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

кафедра спеціального фортепіано

**КЛАВІРНА ТВОРЧІСТЬ Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ
ЯК СКЛАДОВА ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ ХХ –ХХІ СТОЛІТЬ**

Магістерська робота

Ледзінської Валерії Дмитрівни

Науковий керівник – Сухленко Ірина Юріївна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

Ледзінська Валерія Дмитрівна

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 КЛАВІРНЕ МИСТЕЦТВО ЕПОХИ БАРОКО КРІЗЬ ПРИЗМУ ТЕОРЕТИЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ	6
1.1. Жанрова палітра клавірної творчості Бароко та її вплив на розвиток виконавських шкіл	
1.2. Бароковий інструментарій та його використання у сучасній виконавській практиці.....	8
1.3. Національні клавірні школи Західної Європи XVI – XVIII ст.....	13
Висновки до розділу 1	22
РОЗДІЛ 2 КЛАВІРНА ТВОРЧІСТЬ Г.Ф.ГЕНДЕЛЯ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА БАРОКО	23
2.1. Барокові жанри у творчому доробку Г.Ф. Генделя: авторська інтерпретація.....	23
2.2. Клавірна творчість Г.Ф. Генделя: стисла характеристика	26
2.3. Виконавська традиція трактування клавірних творів Г.Ф. Генделя.....	29
Висновки до розділу 2	32
РОЗДІЛ 3 КЛАВІРНІ ТВОРИ Г.Ф.ГЕНДЕЛЯ У ВИКОНАВСЬКИХ ПРОЕКЦІЯХ АУТЕНТИЧНИХ КЛАВЕСИНИСТІВ	34
Висновки до розділу 3	42
ВИСНОВКИ	43
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	45

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Твори епохи Бароко вже понад двох століть входять до програм молодих виконавців та до концертного репертуару відомих музикантів. Вони звучать на сучасних академічних та старовинних інструментах і інколи здається, що художні епохи, начебто заступили одна на одну, стерши чіткий рубіж, що визначав різницю світоглядних концепцій притаманних цим епохам музичних (виконавських) стилів. Тож, не дивно, що питання трактування барокових нотних текстів залишається актуальним вже понад 100 років, особливо, якщо врахувати, що безпосередній зв'язок зі тією епохою обіовано. З приводу цього справедливо зазначив С. Аверинцев: «Що стосується культури, мені хотілося б відзначити поширене зло – втрату смаку до справжності. Обірвався природний зв'язок з традицією» [1, с. 35].

За останнє сторіччя розвитку музичної культури змінили одна одну декілька хвиль переосмислення доробку мистецтва докласичної доби. І хоча процес актуалізації музичної спадщини Бароко триває вже досить давно, до сьогодні існують ще не вирішені питання, особливо коли йдеться про творче та наукове осягнення спадку видатного митця того часу Г. Ф. Генделя. Підкреслимо, що клавірні твори композитора у концертній та науковій практиці сьогодення дещо поступаються популярності аналогічних опусів Й.С. Баха. Втім, твори Г.Ф. Генделя є в репертуарі відомих піаністів М. Перайя, О. Гаврилова, Св. Ріхтера, Т. Ніколаєвої, Л. Бермана, Г. Гульда. Але більш об'ємно клавірна спадщина Г. Ф. Генделя представлена у творчості представників аутентичного напрямку: Ф. де Лука, О. Бамон, М. Боргштеде, К. Хогвуд.

Об'єктом дослідження є фортепіанне мистецтво ХХ-ХХІ ст.

Предметом – клавірна творчість Г. Ф. Генделя.

Мета дослідження – виявити місце творчого доробку композитора у сучасній виконавській практиці та стисло окреслити базові виконавські стратегії її інтерпретації.

В завдання магістерської роботи входить:

- охарактеризувати базові художні принципи музичної культури Бароко;
- систематизувати наукові праці, присвячені досягненню творчості Г.Ф. Генделя;
- виявити особливості жанрової палітри клавірного мистецтва Бароко та визначити базові параметри клавірних шкіл того часу;
- надати стислу характеристику клавірного доробку Г.Ф. Генделя;
- простежити історію виконавського осмислення клавірної творчості Г.Ф. Генделя;
- проаналізувати виконавські версії клавірних творів Г.Ф. Генделя.

Матеріалом дослідження є уртекст клавірної сюїти vol.1 №7 g-moll HWV 432 Г. Ф. Генделя та виконавські версії Ф. де Луки, О. Бамон, М. Боргштеде, К. Хогвуда.

Методологічну базу роботи становить комплексний підхід, в основі якого лежать історичний, жанрово-стильовий, порівняльно-інтерпретаційний, інтонаційно-драматургічний методи.

Методи дослідження:

- *семантичний*, що розглядає змістовний пласт музичної культури доби Бароко;
- *жанровий*, що дозволяє визначити жанрову палітру клавірної творчості Бароко;
- *історичний*, що виявляє еволюцію наукового та виконавського досягнень національних клавірних шкіл Західної Європи XVI – XVIII ст;
- *жанрово-стильовий*, спрямований на виявлення специфіки авторського мислення;
- *інтерпретаційний*, що окреслює музикознавчі трактовки композиторських ідей;
- *компаративний*, необхідний для порівняння особливостей трактування музичних творів різними виконавцями.

Теоретичну основу дослідження складають праці:

- присвячені питанням музичного стилю та жанру (О. Катрич [23], М. Лобанова [41], В. Медушевський [42], В. Москаленко [43], Т. Ліванова [38], Д. Рабинович [50]);
- дослідження, які розглядають історію розвитку клавірного мистецтва (І. Браудо [11], В. Брянцева [13], Е. Бурундуковська [14], М. Друскін [19], Н. Кашкадамова [24], М. Копчевський [29], Т. Ліванова [38]);
- роботи, зв'язані з проблематикою виконання генделевської музики (М. Друскін [19], М. Лобанова [38], Н. Кашкадамова [24], Е. Демонд [63]).

Наукова новизна отриманих результатів визначена тим, що вперше клавірна спадщина Г.Ф. Генделя представлена як важлива частина сучасної музичної практики шляхом вивчення маловідомих в Україні виконавців.

Практичне значення отриманих результатів дослідження визначається можливістю їх використання у курсах «Спеціального фортепіано», «Історії і теорії фортепіанного виконавства».

Апробація. Ключові положення роботи були апробовані у рамках науково-мистецького проекту «Практична музикологія. Музикознавчі вечорниці. Ярмарка наукових ідей» (Харків, ХНУМ 6 грудня 2019 року). Підготовлено статтю «Клавірна творчість Г. Ф. Генделя як складова виконавської практики ХХ – ХХІ ст.».

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до них, висновків, списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

КЛАВІРНЕ МИСТЕЦТВО ЕПОХИ БАРОКО КРІЗЬ ПРИЗМУ ТЕОРЕТИЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ

1.1. Жанрова палітра клавірної творчості Бароко та її вплив на розвиток виконавських шкіл

Музична культура Бароко – феномен, витоки якого можна знайти в епосі Відродження. Епоха Бароко – це час великих наукових відкриттів, початку формування наукової картини світу та природознавства. Загальновідомо, що вперше термін «Бароко» було використано у 1746 році французьким письменником Н. Плюшем, задля того, щоб вказати на ті перебільшення, що були притаманні мистецтву того часу. Адже барокове світовідчуття це своєрідний синтез антитез, втілення одного з базових принципів діалектики – «єдності та боротьби протилежностей». Тому мистецтво того часу відрізняє підвищена емоційність та динамізм образів, що іноді, і справді, призводило до надмірної складності музичної фактури та навмисної пишності і багатозначності символіки.

Хронологічно, доба Бароко охоплює часовий проміжок біля 150 років: з 1600-го по 1750-і роки, а географічно – майже всі країни Західної Європи, хоча перші прояви цього художнього напрямку вчені знаходять у творчості Мікеланджело Буонарроті (Італія). «Барокко вважалось явищем локальним, яке належало лиш образотворчому мистецтву, поки Г. Вольфлін не сказав вперше про Барокоу літературі, О. Шпенглер – про барочну філософію, математику, фізику. А. В. Амбросом – у музиці.» – пише М. Лобанова [41, с. 6]

У цей час стрімко розвивається світське музичне мистецтво, що обумовлює розвиток жанру опери та формування перших оперних шкіл. Це, у свою чергу, вплинуло на появу перших навчальних музичних закладів, що мали назву «консерваторія».

Поруч з цим швидко розвивається інструментальна музика та інструментальні жанри. У розмаїтті п'єс, призначених для виконання на клавішно-струнних інструментах можна виділити дві великі групи: численні мініатюри та сюїти.

Характерні риси музичного Бароко:

- складність
- гармонії;
- складність музичної форми;
- химерність;
- з'єднання контрастних образів і характерів.

Доба клавірної музики, яка за своїм характером та соціальною роллю мала риси більш камерного триває і все рівно змогла пишно і вишукано відбити сучасність тривала від середини XVI до XVIII ст. Витоки клавірного мистецтва можна знайти у вокальній музиці. Саме тому спочатку воно не мало специфічних фактурних формул, орієнтованих на специфіку інструмента. Це були або:

- твори на релігійну тематику – григоріанські наспіви, які лягли в основу ранніх поліфонічних п'єс серед яких: «Чотирьохголосні п'єси» А. Кабенсона, «Гармонізація мелодії» В. Томаса та протестантські мелодії, відомі серед музикантів завдяки бахівським хоральним обробкам, які в свою чергу мають більш тісний зв'язок з народною музикою [48];
- твори, музичні теми яких було запозичено з світської культури, як, наприклад, канцона «La Martinella» Г. Ізаака чи «Диференсіас» (варіації) на лицарський мотив А. Кабенсона.

Втім, к XVI ст. склалися і власно інструментальні жанри: річеркари, фантазії та канцони. Річеркару, що містив у собі риси вокального мотету та фантазії були притаманні риси імпровізаційності. М.Преторіус пише про очевидну рівнозначність «фуги», «річеркара» та «фантазії» [41, с. 186]. А от прообразом канцони була світська пісня. Фактура канцони прозора,

поліфонічно не насичена. З інструментальної практики виникли жанри прелюдії та токати. Зазвичай токату нотували акордовими позначенням, які виконавець під час гри повинен був наповнити різноманітною орнаментикою. З часом рамки токати розширюються, вона стає багато частинною. Коріння ж прелюдії ведуть до лютневої традиції. Але головний жанр Бароко – fuga, форму якої композитори використовували у складаних органних і клавірних творах, концерту та ансамблю.

Прийоми варіаційного розвитку були винайдені англійськими вірджиналістами, які в свою чергу були запозичені із іспанських традиції віуелістів. Ці прийоми засвоює нідерландський композитор Я. Свелінк, учнями якого була переважна більшість німецьких композиторів-органістів.

Відомо, що музика Бароко відчувала значний вплив риторичних прийомів побудови мовлення. Так, переважна більшість барокових творів має тричастинну структуру, при чому нерідко є тематична зв'язок між крайніми частинами, що виконує функцію обрамлення та надає врівноваженості формі. А застосування принципу контрасту, призводить до появи циклічних форм, сюїти, церковної сонати та малого циклу – Прелюдія та fuga. Тут необхідно згадати про значення області танцю в клавірній музиці складає одну з найважливіших положень барокового музичного мистецтва. Під час першого етапу свого розвитку танці носили прикладний характер та підпорядковувалися хореографічній традиції (швидкий – повільний). З іншим етапом пов'язане переродження побутового танцю в танець образний та подальше формування танцювальної сюїти.

Одним з найпопулярніших жанрів епохи Бароко став концерт. Концертування, як принцип викладу музичного матеріалу означав змагання між солюючим інструментом та оркестром. Цей жанр був названий концерто гроссо, яким захоплювались видатні музичні майстри такі як А. Кореллі, А. Вівальді, Г. Ф. Гендель та ін.

1.2. Бароковий інструментарій та його використання у сучасній виконавській практиці

Історію походження клавірного мистецтва слід розпочати у зв'язку з двома іншими інструментами – лютнею і органом. Лютня була найпопулярнішим інструментом домашнього музикування XVI – XVII ст., гра на якому свідчила про приналежність до знаті. Духовна ж сфера життя суспільства була пов'язана із органом, функція якого поступово змінювалась від супроводу служби до традицій церковних концертів. Зародженню та популярності останній сприяло поступове проростання в церковного ужитку мелодій народних пісень та танців. Крім того, не будемо забувати про існування домашніх органів.

Відомо, що старовинні клавішно-струнні інструменти та органи мали певні органологічні риси, що обумовлювали специфічні принципи звуковидобування. Тому не коректно стверджувати, що інструменти того часу є лише архаїчними прабатьками досконалого сучасного фортепіано. Адже вже початку XVII ст. Інструменти цього сімейства були дуже розвинуті, а їх звукозображальні та динамічні можливості цілком відповідали естетичним та художнім уявленням того часу.

Цьому передували декілька століть пошуків. Сьогодні неможливо з точністю вказати, коли розпочались ці пошуки, але відомо, що безпосереднім попередником клавіру можна назвати псалтеріум та дульцімер (лат. Dulcimer або dulce melos – ніжний спів; hackebret в Англії), екзакір або ешікье (популярний у Іспанії, Франції, Англії). Згадки про них зустрічаються з кінця XIV і до кінця XV ст. Так, у 1388 р Іоанн I Арагонський згадує в листі про появу нового інструменту «схожого на орган, але в якому звучать струни». Екзакір був відомий серед англійської знаті. Відомості свідчать, що там його виготовляв майстер Перро. Корінь назви інструмента вказує на приналежність походження екзакіру до арабської культури [19, с. 28]. Та в цей час набувають

популярності клавикорд та спінет. Вперше клавикорд згадується в англійському перекладі книги де ла Тур Ландри (1484).

З численних відгуків у старовинних трактатах можна зрозуміти якою важливою роллю були наділені клавішно-струнні інструменти у музичному житті Західної Європи XVI ст.: постійного супутника всіх музичних номерів – як у домашньому побуті так і на урочистих церемоніях. Тому постійно відбувалися спроби поліпшити ці інструменти. Так, представники фламандської династії Рюккерсів наприкінці XVI-XVII ст. розробили біля 70 різновидів клавирів. Взагалі, різниця між клавішно-струнними інструментами того часу проявлялася не стільки в зовнішніх якостях, скільки в матеріалі виробництва інструменту і його внутрішньої механіки.

Взаємодія клавіші зі струною могло здійснюватися трьома способами:

1. приєднаний до клавіші металевий наконечник, який при торканні ділить струну на певний інтервали і одночасно викликає її коливання – механізм клавикорда;
2. струну щипає край пера або шкіри, наколотий на дерев'яний стрижень, який раніше укріплений на внутрішній частині клавіші – клавесин;
3. по струні вдаряє молоточок, який вільно лежить на кінці клавіші або закріплений на ній – фортепіано;

Існував також четвертий засіб звуковидобування музики по принципу спеціального типу смичка – мичковий поліхорд (XVI ст.), але він не прижився. Зрозуміло, що річ була не тільки у принципах звуковидобування, але й в інших факторах: натяжінні струни та силою резонансу, з якою пов'язана якість динаміки і тембрального забарвлення інструменту.

Одним з найпопулярніших інструментів був клавикорд, який використовувався для домашнього музикування. М. Преторіус казав про навчальну роль клавикорда наступне: «... і учні органістів на ньому спочатку навчаються» [19, с. 32]. Про те ж зазначав і Г. Ф. Гендель: «На клавикорді треба навчатися перш, ніж на органі або клавесині» [19, с. 32]. Цьому сприяла специфіка механіки клавикорду, завдяки якій пальці виконавця майже

торкалися струн. Відсутність будь-яких передавальних механізмів (як, наприклад, у клавесині) надавала тангенту, прикріпленому до краю клавіші, можливість стати певним продовженням пальця. Тож, найменший вплив на струну втілювався змінами відтінку звуку, котрий, на жаль, залишався достатньо глухим. Так, М. Мерсенн (1636 г.) називав клавікорд «німим спінетом», а Й. Маттезон додавав: «Клавікорду у зрівнянні з клавесином властива більш співуча манера з витримкою і м'якістю» [19, с. 33].

Інформація про принципи клавесинного механізму корінням сягають далекої давнини, але прямим попередником інструменту прийнято вважати цимбали. Перші згадки про приєднання клавішного механізму до цимбалів знаходимо у трактатах XIV ст. В різних європейських країнах клавесини мали різні назви, що частково пояснюється різною формою інструментів:

- подовженої форми: Німеччина – клавіцимбал; Франція – клавесин; Італія – клавічембало, чембало, чимбало; Англія – арпсиход.
- продовгувата форма: Німеччина шахтбретт; Франція – епінет; Італія – спінетто (спінет); Англія – вірджинал.

На відміну від клавікорду клавесин користувався великою популярністю серед придворної знаті. «Рівність і блиск» – так характеризує головні принади клавесину кращий старовинний майстер клавесинної гри – Ф. Куперен (1716 р.) [19, с. 41]. Три специфічні особливості пов'язують всі різновиди клавесина, що різняться від механіки клавікорда: а) клавесин має струни різної довжини; б) їх щипає особливий язичок; в) місце «ривка» у всього ряду язичків однакові. Механізм з'єднуючий клавішу зі струною називається стрибуніом – дерев'яний стрижень, укріплений на кінці клавіші; верхній кінець його розщеплений на дві вилки, з одного боку якої прикріплений язичок зачіпає струну, з іншої – шматочок матерії, який притискається до струни після того, як вона була зачіплена. Якість матеріалу, з якого зроблений язичок, визначає силу і тембр звуку. Язички виконувалися з пташиного пір'я (воронячого). Шматочки пір'я, защемлені в кінці стрибуніона, невеликі за розмірами, при натиску клавіші зачіпають струну, протягнуту над рядом стрибунів .

Виконавець був не в змозі впливати на якість і силу звука на одномануальному клавесині (спінету, клавічембало, вірджиналу) – найпоширенішому виду інструмента, для навчання та домашнього музикування. Хоча на клавесині неможлива тонка делікатна манера гри подібна клавікорду, виконавець на клавесині також повинен відчувати близький контакт пальця зі струною. І хоча цілісність цього явища вельми порушується, все ж клавесиністи повинні більше ніж клавікордісти слідкувати за точним зняттям кожного пальця з клавіші. Вони змушені більше уваги приділяти розвитку сили в пальцях, за принципом роботи яких приводиться в дію посилені стрибунів, що вимагає витратної м'язової енергії.

Порівнюючи ознаки клавікорду та клавесину ми з'ясували, що звук другого інструменту був більш строгим та чітким. У клавесинному звуковидобуванні чітко окреслюється індивідуальна воля виконавця, об'єктивність кожного жесту проти якої починає свою невтомну боротьбу ранне фортепіано. З цієї сторони фортепіано наближаться у своїх пошуках до принципів звуковидобування клавікорду. За свідченням Хр. Шубарта, фортепіано було винайдене для можливості «додати барвистості до клавесину» [19, с. 41].

Відомо, що у створенні фортепіано брали участь три країни, представники яких не будучи знайомими один з одним, протягом десятиріччя винайшли нові принципи музичного звуковидобування. Вони змінили одну функціональну деталь механізму інструмента – тенгент чи стрибун з язичком на молоточок, який вдаряв по струнам знизу.

Біля 1709 р. у Флоренції серед музею музичних інструментів князя Медічі, було чотири «клавесина з піано і форте» (*il gravicembalo col piano e forte*), які були виготовлені руками їх наглядача – Б. Крістофорі. Цікаво, що спочатку музиканти зустріли фортепіано без особливого захоплення. Навіть були випадки різких висловлювань: «Ця вискочка, говорив паризький органіст К. Бальбатр, – ніколи не зуміє витіснити величного клавесина» [19, с. 43]. Критика була спрямована на відсутність яскравих ознак звуку і тембрального

забарвлення, рівності механіки фортепіано. Втім, початкових стадіях фортепіанні майстри загострювали увагу переважно на можливості динамізації кожного окремо взятого звуку. І не зважаючи на недосконалість механіки та неприхильні оцінки сучасників, фортепіано, завдяки лише одному динамічному фактору витісняє клавесин у другій половині XVIII ст. А на початку XIX ст. клавір повністю виходить із концертного та домашнього побуту.

1.3. Національні клавірні школи Західної Європи XVI – XVIII ст.

XVI–XVII ст. – доба великих соціальних потрясінь, загострення протиріч у суспільному устрої та всіх пластах суспільства, що дала могутній поштовх до розвитку культури та мистецтва. Музичне мистецтво цієї доби знаменується як період формування виконавських та композиторських клавірних шкіл. На перший план виходить постать музиканта–універсаліста: імпровізатора, композитора, виконавця та педагога. Звання «музиканта» у XVI–XVII ст. вимагало неперевершеного володіння кількома музичними інструментами і мистецтвом імпровізації, наявності композиторських навичок та хисту до навчання музиці учнів. Ефективного результату в навчанні цього періоду досягли органні та клавірні школи, які формували не тільки виконавський, але і композиторський професіоналізм.

Серед найбільших клавірних шкіл XVI–XVIII ст. виділяють: іспанську, італійську, нідерландську, німецьку, англійську та французьку. Відомості про музику Іспанії XV–XVI ст. до недавніх часів несли уривчастий характер. Хоча саме Іспанія була країною, в якій найраніше та найяскравіше були представлені самостійні жанри інструментальної музики. У витоках клавірних жанрів національно іспанської школи осередком стоїть практика поєднання танцю зі співом. Серед вокальних жанрів великої популярності отримали «романсеро» (міські пісні) і «вильянсико» (сільські пісні). Саме вокальність допомогла закласти основи варіаційного мистецтва, які у іспанців успішно перехопили

клавіристи Нідерландів, Італії, Німеччини, Франції. Прийоми варіаційного викладу використовувалися і в поліфонічних інструментальних жанрах – фантазіях та ричеркарах.

Одним з найбільших представників іспанської школи був А. де Кабесон, сліпий органіст, автор безлічі органних і клавірних творів, який займав посаду придворного музиканта іспанських правителів XVI ст. Е. Кабесон характеризує особистість батька, «не було людини, яка не схилила б голови перед генієм Кабесона – і не тільки в Іспанії, але і у Фландрії, Італії, Англії..» [19, с. 88]. Його творчу спадщину складають переважно твори навчального характеру, в яких А. Кабенсон прагнув розвивати прості танцювальні та пісенні жанри в більш складні, за методом згущення фактурних принципів, використовував складні техніки глосірування. Часто подорожуючі, під керівництвом короля, композитор не нехтував ділитися знаннями з іншими музикантами. Тож, вирогдіно, що саме А. Кабесон під час чергової подорожі познайомив англійську школу вірджиналістів в мистецтвом варіаційної техніки.

Великим надбанням навчальної практики доби Бароко були теоретичні клавірні трактати. Їх автори, Х. Бермудо «Міркування про музичні інструменти» («Declaracion de instrumentos» Оссуна, 1555 р.), де музикант докладно зупиняється на питаннях техніки переложення, питаннях пов'язаних з виконавством, постановкою руки, видами викладу музичного матеріалу; Томас де Санта Марія «Мистецтво гри фантазії» («Arte de taner Fantasia» 1565 р.), трактат якого, на відміну від Х. Бермудо, містить більш конкретні вказівки. За словами останнього з авторів, «багато гідних музикантів» допомагали йому у роботі і серед них був А. Кабесон. Як і в трактаті Х. Бермудо тут чітко описане вчення про інструментальні перекладення, також автора цікавлять питання технічної сторони виконання музичного матеріалу на клавикорді. Також в трактаті зазначається про особливість клавірної методики доби, за якої було обов'язковим використання п'ятипальцевої послідовності з 1-м пальцем без зміни позиції або перекладання 3 і 4 пальців. Трактати також містили естетичні вимоги до виконавця і основи навчання мистецтву

імпровізації. В заключній частині кожної з книг авторами запропоновані приклади п'єс написаних в строгій поліфонічній манері.

Після приходу до влади Іспанії династії Бурбонів (1700-1808) посилюється чужоземний вплив французьких та італійських традицій, завдяки якій в країні нарешті з'являється клавесин. Клавесин, як концертний інструмент, прийшов на зміну старовинному клавикорду під впливом Д. Скарлатті (1685-1757), який був відомий розвитком жанру сонати, протягом довгих років жив в Іспанії і створив власну клавесинну школу. У другій половині XVIII ст. можна говорити про ряд іспанських клавесеністів, один з яких учень Д. Скарлатті – А. Солер (1729-1783), органіст, автор теоретичної праці «Керівництво по модуляції» (1762). Можна стверджувати, що школа Д. Скарлатті стала проміжною ланкою між старою клавішно-струнною традицією і новим молоточково-фортепіанним стилем.

Класична країна інструментальної майстерності, батьківщина творців кращих музичних інструментів – це, звісно, Італія, батьківщина Н. Амати , А. Страдіварі, А. Гванері, А. Кореллі, А. Вівальд, Дж. Тартіні. Саме в Італії розпочались перші спроби винаходу фортепіано – інструменту більш гнучких динамічних можливостей. Італія знавала глибокі і давні традиції інструментальної музики. Вони пов'язані з лютнею і органом. Хоча серед великої кількості інструментів, якими так рясніє музичне мистецтво Італії часів Бароко, зустрічається і клавір. Особливості італійської клавірної літератури проявляється в області танцю. Виникає розмежування жанрових складових клавірного мистецтва: річеркари, капричіо відносяться до органу, танці до клавіру, канцони і токати до органу і клавіру.

Незабаром клавірні п'єси набувають самостійні риси. Мелодія зосереджується в сопрановому голосі, акомпанемент збирає контрапунктичні голоси в акордові комплекси. Розділення клавірної літератури для органу і клавесину привела до виділення різних виконавських манер гри на інструментах. Про це згадує один з учнів К. Мерула – Дж. Дірута в своєму трактаті «Трансільванец». Цікаві також міркування Дж. Дірута щодо різниці

органного і клавірного туше, манери виконання танців на клавесині і вокальних п'єс на органі, специфіки прийоми звуковидобування.

Спираючись на об'ємну спадщину народної музики та нові можливості варіаційного мистецтва видатний інструментальний композитор і виконавець Дж. Фрескобальді став одним з представників «золотої доби» органного мистецтва. А. Амброс дав яскраву характеристику творчості Дж. Фрескобальді: «Під руками Фрескобальді вперше розкрилася вся пишнота і велич органу. В його органних п'єсах всюди палає вогонь генія» [33, с. 184]. У своїй творчості він використовував новаторські прийоми в сфері тематизму і засобі його розвитку. Клавірна творчість Дж. Фрескобальді ближче до нового стилю, його твори у порівнянні з творчістю старовинних майстрів відрізняються поетичністю.

Рубіж нового періоду ознаменувався розквітом клавірного мистецтва в Італії, виросло значення клавіру в камерно-інструментальному ансамблі. А інколи в ансамблевих номерах клавір навіть виконує роль солюючого інструменту. Також з'являється музична література, призначена саме для клавіру. Показовим у цьому сенсі є збірник Ф. Аресті «Соната для органу різних авторів» (біля 1687).

Термін «сонатність» ця збірка трактує у старовинному філософському значенні – «suonare» – можливість виконання на різних видах клавірних інструментів. Збірка представляє п'єси імітаційного складу (токати, танцювальні арії). Налічуються п'єси гомофонно-гармонійного складу, наділені віртуозними пасажами, у яких мелодичній складовій відведено другий план. Пізніше такі п'єси матимуть назву «скерцо», у Д. Скарлатті вони будуть називатися «екзерсисами», у Ф. Дуранте «етюдами». Таким чином рубіж XVII-XVIII ст. визначено відокремленням сфери клавірної музики. Перша пов'язана із органним мистецтвом та токатністю, друга використовувала побутові танцювальні образи, які поступово закріплюються в сюїті. Третя передбачає появу п'єс віртуозно-етюдного складу.

Говорячи про жанр токати, перш за все треба згадати про А. Скарлатті (1659-1725) – видатного майстра неаполітанської оперної школи, який був відомий як неперевершений імпровізатор. В токатах А. Скарлатті дотримується вільних рамок. На початку циклу переважають епізоди токатно-інструментального складу, за якими слідують пісенні і танцювальні. Часом частини носять імпровізаційний характер, насичені елементами «концертності». На основі токати А. Скарлатті формує два нових типи циклу: «малий цикл» – прелюдія і фуга і багато частинний сонатний цикл.

Іншу сторону клавірного мистецтва представляє Б. Пасквіні (1627-1710), серед учнів якого Ф. Дуранте, Д. Скарлатті та багато інших. Свої твори Б. Пасквіні поєднав у збірці під назвою «Сонати для гравічембало», що містила етюди, танці та капріччо і була надзвичайно популярна. Крім того, Б. Пасквіні приніс значні зміни в жанр токати та активно працював в сюїтному жанрі. Б. Пасквіні вважається першим композитором, який писав твори для клавіру в жанрі сонати.

Засновником нідерландської клавірної школи вважають Я. Свелінка, одного з творців органо-клавірної фуг, з часу призначення якого головним органістом «Старої Церкви» церковні стіни перетворились в концертну залу. Для того, щоб послухати гру Я. Свелінка, гості приїжджали з сусідніх міст і навіть з-за кордону. У своїй творчості він спирався на традиції органістів-сучасників. Від старонідерландської школи він взяв широкий розмах фантазії, від італійської – схильність до великих побудов, від англійської – відчуття інструментальних можливостей. Власні принципи творчості Я. Свелінка включали: залучення національних мотивів, простоту та стрункість варіаційних розробок, відсутність манірності та вплив зарубіжних культур.

Творчість Я. Свелінка представляла добу зрілої клавірної традиції нідерландської школи. Та все ж, хто були його попередниками, які змогли сформувати витоки музичного мистецтва Нідерландів XVI-XVII ст.? Як нідерландські органісти зуміли отримати за межами своєї країни великого визнання? А. Віллаерт, Я. Бусс очолили венеціанську інструментальну школу,

Х. Марен успішно брав участь в змаганнях з А. Кабесоном. Ці музиканти навчались безпосередньо у Нідерландах тій майстерності, яка викликала таке захоплення сучасників і послужила розвитком нових інструментальних форм – токати, річеркара, канцони. Також слід зазначити, що їх музика існувала в усній практиці. Це було пов'язано з великою реформацією протестантських і кальвіністських церков. Органіст в Голландії не був учасником богослужіння, на відміну від німецької протестантської практики. Діяльність органіста носила скоріше зовнішній характер – він грав до початку служби і вкінці, дарувавши парафіянам естетичне задоволення, відволікаючи від мирських турбот.

Бельгійські клавесиністи стали провідниками французького впливу на нідерландських землях. У XVIII ст. виділяється ряд клавесинних композиторів. Їх творчість припадає на 1730-1750 рр. Тут помітний вплив французьких традицій. Разом з цим відчувається вплив стилю італійських сонат. Деякі з п'єс бельгійських клавесиністів переймають помпезний і величний стиль Г. Ф. Генделя.

В кінці XVI-XVII ст. спостерігається розквіт народнопісенної музики, яка стала головним джерелом творчих пошуків композиторів німецької інструментальної музики. Творча активність композиторів була направлена на обробки танцювально-пісенних зразків. За свідченням німецького музикознавця Е. Мейєраце: «це справжня вершина давньонімецької музики» [33, с. 206]. Вражаючою була кількість танцювальних обробок і її поширення до 1720 р. Обробки створювалися головним чином для камерно-інструментальних ансамблів. Але побутові танці проникали до в органо-клавірної творчості композиторів.

Представником давньонімецької школи був К. Пауман (1410-1473), який мав велику популярність і за кордоном, хоча творча діяльність його протікала в Нюрнберзі, де він створив для своїх учнів збірку «Fundamentum juganisandi». Школа К. Паумана скоріше за все не була першою та єдиною у Німеччині. Керівником нової школи став Е. Аммербах (1530-1597). Головний принцип його вчення полягає в оновленні інтонаційного ладу німецької органної музики.

Нове дихання надав новій школі учень Я. Свелінка – С. Шейдт (1587-1654). «Tabulatura nova» – найбільш повна авторська збірка органо-клавірних п'єс композитора, який до якої автор включає зразки літургійних наспівів в органній транскрипції, хоральні обробки, фантазії і варіації на різноманітні пісенні і танцювальні мотиви. Самобутність композитора проявляє себе в хоральних обробках, де виявляє рідкісну гнучкість думки в мелодійних і контрапунктичних варіаціях. Саме вони є прабатьками творчих шукань композиторів Німеччини доби Бароко, яку буде замикати Й. С. Бах. Також цікавим є пісенно-танцювальне коло образів, якими користувався С. Шейдт: німецькі, бельгійські, італійські, англійські мелодії та танці.

В цілому, німецькі учні Я. Свелінка заклали основи широко розгалуженою школи, центрами якої стали Гамбург і Любек. Вершиною ж німецького органного мистецтва стала якою діяльність Д. Букстехуде (1637-1707), прижиттєва популярність якого була величезною. Так відомо, що слухачами «музичних вечорів» цього знаного органіста були Г. Ф. Гендель, Й. Маттесон та Й. С. Бах. Повніше всього талант Д. Букстехуде розкрився в мистецтві імпровізаційної гри на органі, яке унаслідували та розвинули його учні.

Що стосується клавірної творчості півночі Німеччини, учень Г. Шейдемана – М. Вейкман (1621-1722) мав у своєму клавірному спадку токати та сюїти інтимного характеру. Також треба згадати відомого голландського органіста Й. Рейнеке (1623-1674), який також залишив збірку п'єс серед яких були токати та варіації.

Однак особливим поширенням окремі твори північнонімецьких композиторів XVII ст. не могли хизуватися. Набагато ширше воно було представлене на півдні Німеччини та в Австрії. Католицькі традиції Відня та Мюнхену наслідують традиції Італії в процесі богослужіння, де оркестр чи камерний ансамбль витісняють орган. Великі органи заміщають камерні інструменти. Таким чином відбувається зближення органної та клавірної літератури.

Величезний вплив мали французькі традиції, розповсюдженню яких посприяли Й. Фробергер та Г. Муффат. «Концертуючий космополіт» – таке почесне звання отримав Й. Фробергер, творчість якого була повністю оцінена лише століттям пізніше. Твори для органу і клавіру Й. Фробергера можна розділити на дві групи. Перша група включає: токати (25), канцони (6), капріччо (18), фантазії (8), річеркари (14), які є попередниками фуґи і дуже близькі стилю Дж. Фрескобальді; другу групу складають 30 повних сюїт і 4 в уривках. Задовго до Й. С. Баха Й. Фробергер намагався вписати мелізми в нотний текст, але головною рисою його мистецтва була ритмічна свобода.

Й. Кунау (1660-1722) – найбільший представник нової течії клавірної музики Німеччини. Критик Й. Шейбі включає Й. Кунау до «списку» чотирьох великих композиторів своєї епохи – до Р. Кайзера, Г. Ф. Телемана і Г. Ф. Генделя. Оцінка якого є показовою з точки зору великої популярності у сучасників клавірних п'єс Й. Кунау. Тільки за життя його твори перевидавалися до 4 разів, що було колосальною цифрою для тих часів.

У другій половині XVIII ст. починають формуватися риси нового сентиментального стилю, в якому відображаються ідеї руху «Бурі і натиску». Ця схвильована і з тим елеґійна хвиля німецької клавірної музики очолює вищі досягнення докласичної доби. Німецька клавірна школа накопичує самостійні риси, в свою чергу впливаючи вже на музичне мистецтво інших європейських країн. Один з синів Й. С. Баха – Й. К. Бах разом з низкою відомих композиторів Німеччини, Австрії та Франції закладають основи класичної музики, перші витки якої можна спостерігати у сонатах Й. Кунау.

Поширенню музичного мистецтва в Англії сприяло правління Генріха який мав велику колекцію музичних інструментів. Династія Тюдорів славилася великою музичною обдарованістю, а дружина Генріха VIII – Анна Болейн гаряче любила вірджинал і довгими вечорами музикувала на ньому, згодом передавши невщухаючу захопленість інструментом своїй дочці Єлизаветі. Завдяки теплому відношенню королівського сімейства, вірджинал став дуже затребуваним інструментом в англійському побуті XVI – XVII ст.

Англійська клавірна школа (англійська школа верджіналістів) виникла в XVI ст., була пов'язана з творчістю таких музикантів як: У. Берд, О. Гіббонс, Дж. Булл, Г. Перселл. На межі XVI– XVII ст. до Англії переїжджає Г. Ф. Гендель, творчість якого значно вплинула на розвиток музичного мистецтва, розвиток якого згодом, визначали Й. Х. Бах та М. Клементі.

У Франції клавірна музика набуває особливого положення під час загострення соціально-політичних протиріч на межі XVII- XVIII ст. Треба зауважити, що французька клавірна школа походить від лютневої практики та наслідує певні принципи вокально-інструментальних та танцювальних жанрів. Подібно до інших європейських країн, клавірна література Франції на перших етапах свого формування існувала у зв'язку з органною. Ранніми прикладами органно-клавірного виконавства прийнято вважати збірки П. Атен'яна під назвою «Для гри на органі, епінеті та манікорді» (1531), призначені винятково для домашнього музикування.

Ж. Шамбон'єр (1601 чи 1602 – 1674) – один з найвидатніших клавірістів доби великих майстрів французької клавесинної школи. М. Мерсенн казав, що після гри Ж. Шамбон'єра неможливо було нікого слухати, тому що він не мав рівних «в красі руху та в туше та в легкості рук» [33, с. 51] Ж. Шамбон'єр видав за своє життя дві збірки клавесинних п'єс, більшість з яких мали танцювальні прообрази. Ж. Шамбон'єр був першим композитором у Франції, хто почав виписувати мелізматичну розшифровку, і виділяв 7 різновидів орнаментики. Крім того, він вперше у клавірній літературі починає вказувати характер руху та наділяти п'єси програмними підзаголовками.

Початок XVIII ст. знаменується розквітом французької клавесинної школи, підтвердження чого є музична діяльність Ф. Куперена (1668 - 1733), якого співвітчизники називали «Франсуа Великим».

Творчість Ф. Куперена торкнулася різноманітних сучасних жанрів, але центральне місце його творчого життя було відведено клавесину. Яскравою рисою клавірних творів композитора є абсолютно приголомшлива в художньо-

образному сенсі програмність. Велика частина п'єс має підзаголовки у вигляді: людських портретів, характерів, замальовок сільського життя тощо.

Також треба підкреслити вагому роль педагогічної літератури XVIII ст., завдяки яким були досягнуті серйозні результати у сфері технологій виконавства. Такими насамперед були клавірні трактати Ф. Куперена «Мистецтво гри на клавесині» та Ж. Ф. Рамо «Метод пальцевої механіки».

Висновки до Розділу 1.

Якщо підвести підсумок діяльності західноєвропейських клавірних шкіл XVI – XVIII ст., можна виділити наступні музичні здобутки:

1. Цей період ознаменував активне створення та розвиток універсальних клавірних композиторсько-виконавських традицій.

2. У сфері професійного музикування був досягнутий найвищий віртуозно-виконавський рівень, який згодом породив традицію концертного виконавства.

3. З'явилась теоретико-методологічна база професійної музичної освіти у вигляді навчання гри на інструментах клавірної групи.

РОЗДІЛ 2

КЛАВІРНА ТВОРЧІСТЬ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА БАРОКО

2.1. Барокові жанри у творчому доробку Г.Ф. Генделя: авторська інтерпретація

Г. Ф. Гендель – одне з найбільших імен в історії музичного мистецтва Західної Європи. Великий композитор епохи Бароко, який відкрив нові можливості розвитку жанру опери і ораторії, передбачив музичні перспективи наступних століть. Це людини великої внутрішньої сили. «Ви можете зневажати кого і що завгодно, – говорив Б. Шоу, – але ви безсилі суперечити Генделю» [110, с. 123-124].

За свідченнями багатьох історіографів епохи Бароко, Г. Ф. Гендель був справжньою знаменитістю свого часу. Так, А. Курцман наводить спогад про один з концертів: «Слухачів можна було сприйняти за божевільних, – розповідав один із присутніх. – Галасували, – Хай живе милий саксонець!» [57, с. 28]. На наш погляд, багато в чому, ця прижиттєва популярність композитора була обумовлена його надзвичайною чутливістю до найдрібніших змін в естетичних вподобаннях слухачів. Відомо, що ця мобільність стала причиною відмови Г. Ф. Генделя від одних жанрів на користь інших, хоча, узагальнюючи можна стверджувати, що композитор працював майже у всіх барокових жанрах та формах: опері, хорівій (світській та духовній), камерній та вокальній музиці.

Переважну частину своєї композиторської творчості Г. Ф. Гендель присвятив створенню опер та ораторій. Перша ж опера 20-річного Г. Ф. Генделя – «Альміра» змогла затьмарити творчість метрів гамбурзької сцени. Оперна реформа Генделя не була доведена композитором до свого логічного кінця, це був вимушений крок на зустріч новим художньо-образним пошукам у жанрі музично-драматичної ораторії. Великою образною різноманітністю характеризуються опери Г. Ф. Генделя. Серед яких: історичні

(«Юлій Цезар»), опери-казки («Альцина»), опери на сюжети античної міфології («Аріадна») або середньовічного лицарського роману («Орландо»). В оперних жанрах він прагнув до втілення правдивого відображення побуту людей, їх чуттєвої сторони у поєднанні різноманітних композиційних на виразних композиторських технік.

Г. Ф. Гендель ставив головною метою своєї творчості – можливість впливати мистецтвом на моральну складову людської душі. Одного разу він зазначив: «Мені було б прикро, якби я доставляв людям тільки задоволення; моя мета – робити їх краще» [90196]. Ця велика ідея змогла втілитися в його ораторіальному мистецтві. До релігійної сюжетики ораторій Г. Ф. Гендель додав патріотизм та соціальний пафос, створивши твори такої потужності, котрі затьмарили солодкозвучну манірну музику XVII ст. Кожній ораторії було властиве індивідуальне сюжетно-тематичне та жанрове рішення. Так, «Самсон» або «Саул» – це героїчні драми; «Юда Маккавей» – патріотична епопея; «На випадок» – це музична прокламація; «Месію» звеличували героїчним дифирамбом на релігійні мотиви. Також особливе значення у творчості композитора мали ораторії-інвективи, ораторії-викриття. «Ізраїль в Єгипті» як жанр – це ораторія-панорама неймовірних масштабів, що складається з гігантських музичних фресок (звукопис), об'єднаних речитативом. Пізніше ця тема буде актуальною в створенні ораторії «Самсона» та «Валтасар». Також серед багаточисленних жанрів ораторій були: ораторії-пасторалі («Ацис і Галатея») та ораторії-казки («Семела»); ораторії-ідилії («Сусанна») та ораторії-утопії «Соломон».

Музикознавців вважають, що інструментальна творчість композитора була для нього цариною пошуків і тому носила імпровізаційний характер. Г. Ф. Гендель експериментує тут і з трактовкою сталих форм, і з жанрово-семантичними знаками, і з фактурними формулами та методами розвитку музичного матеріалу. При цьому характерною ознакою мислення композитора, що має вплив і на його інструментальну творчість, є театральність, концертність, спрямованість на досягнення ефекту. Тому на перший погляд

багато його інструментальних опусів сприймаються як спроба поєднання багатьох національних традицій та стилів. Тут і пишність оперного спектаклю, і високий пафос ораторії, і ліричні мотиви, і скерцозність. І все це утворює цілісну композицію, архітектоніка якої відповідає канонам часу: «Музику Г. Ф. Генделя не слід розглядати “під мікроскопом”, його не цікавить робота з деталізацією фрагментів; строката черета епізодів формує драматичний стрижень, принцип контрастності, “протиріч”, складає композицію цілого» [33, с. 234].

Образного значення набуває музика зі словом, картинно-зображувальні властивості якої впливають на інструментальні жанри, визначаючи не тільки їх тематизм, але й загальний план п'єси та її частин. Відомі приклади прямого зв'язку між оперно-ораторіальним мистецтвом Г. Ф. Генделя та його інструментальними творами. Так, в органному концерті ор. 4 № 4 перша частина схожа з музикою хору із опери «Альцина», а у концерті № 5 лунають мотиви з ораторії «Есфір». Це наглядно демонструє єдність образного кола жанрів вокального та інструментального мистецтва композитора.

Перш за все слід назвати найбільш характерний жанр інструментальної творчості Г. Ф. Генделя – концерт для органу. Саме з цим твором Г. Ф. Гендель проводив свою концертну діяльність. Концерти були наділені масштабними рисами великого штриха, яскраво динамічного плану та живописної поетики, наповненої контрастними протиріччями частин твору.

Якщо порівнювати жанри кончерто грассо, концерти для органу та тріо - сонати, можна побачити, що композитор не особливо розмежовував жанри концерту-сонати-сюїти. Гендель не слідує сталим схемам функціональної будови конкретної форми. Він віддає перевагу образній сфері, та залучає імпровізаційні елементи до композиційного мислення твору. Насамперед композитор прагне виявити самі можливості концертного стилю у розумінні свого часу. З'являється тяжіння до гомофонного складу і тематичним тенденціям розробки частин, імітаційності, але поза рамок класичних композиційних традицій.

Також Г. Ф. Гендель торкався жанрів камерного ансамблю та тріо-сонат. До перших відносяться 15 сольних сонат ор. 1 у формі старовинного чотири частинного циклу та для скрипки або флейти або гобоя і basso continuo. Другий напрям виявився більш органічним для творчості композитора. Серед них: тріо-сонати для двох скрипок (або гобоя, або флейт) і basso continuo ор.2 (9 сонат) і ор.5 (7 сонат). За тематикою тріо-сонати виражають схожі риси з операми і ораторіями створених за той час.

В жодному інструментальному напрямі Г. Ф. Генделя не змогла з такою силою та свободою розкритися демократичність світської музики, як у «плінерних» жанрах. Серед них неймовірним успіхом користувалися подвійні концерти та цикли програмних сюїт – «Музика на воді» та «Музика феєрверку».

Тут композитор особливо чуйно зосередив жанрові риси та інтонації народного побуту англійського суспільства. Твори носять характер розважального та легкого супроводу і досі вважаються одними з кращих прикладів концертної святкової музики.

Кончерто грассо, органні концерти, тріо-сонати і клавірні сюїти з театральною опуклістю зображають ряд картинних замальовок різного емоційного наповнення та колориту. Та не дивлячись на ці театральні прояви, автор в кінцевому рахунку формує їх єдність.

2.2. Клавірна творчість Г.Ф. Генделя: стисла характеристика.

Зазначимо, що попри твердження, що основна увага Г.Ф. Генделя була спрямована на вокальні жанри, необхідно сказати, що його інструментальний доробок складається із значної кількості творів: понад 50 концертів, більше 40 сонат, близько 200 п'єс для клавіру або органу, ансамблі для різних складів. Взагалі, жанрову палітру інструментальної творчості композитора можна розділити за трьома групами:

— твори для клавірних інструментів-соло;

- камерні твори для солюючих інструментів із супроводом чембало або невеликих ансамблів;
- оркестрові твори: *concerto grossi*, симфонії, сюїти.

Що ж стосується безпосередньо клавірної творчості, за життя Г.Ф. Гендель опублікував не багато клавірних опусів. Чому ж так сталося? По-перше, тому, що на відміну від інших композиторів, Г. Ф. Гендель не дуже дбав про збереження та друк своїх рукописів. А, по-друге, тут, певно, мав значення той факт, що оформлюючи власні клавірні імпровізації як окремий твір, композитор часто згодом використовував цей матеріал у більш серйозних і масштабних формах.

Сьогодні налічується близько 25 сюїт Г. Ф. Генделя і безліч дрібних п'єс, більша кількість яких відносяться до ранніх років творчості (до 1720 р.), що збереглися в рукописах або випадкових копіях. Вони представляють собою або поспіхом записані ескізи або навчально-педагогічний матеріал. Багато таких п'єс міститься у двотомному виданні «76 п'єс для чембало» (Лондон, 1928 р.), що вийшло під редакцією Барклай-Сквір та Фаллер-Мейтленда. Ця збірка вміщає різні п'єси, серед яких різноманітна кількість старовинних танців, номери, що мають авторське визначення «соната» та «концерт», є також п'єси, рішення яких говорить про вплив італійської традиції. Також відомою збіркою поліфонічних творів є «Шість фуг або імпровізацій для органу або харпсихорда». Збірка опублікована в 1735 році, становить виняток у величезному творчому доробку Генделя. Органно-клавірні фуґи Г. Ф. Генделя користувалися успіхом у його сучасників. Генделевські фуґи відзначають великою імпровізаційністю. Вони характеризуються тісним зв'язком з старовинними поліфонічними традиціями в плані експозиції, та композитор не тяжів до добре розвинутої середньої частини. Переважна лінеарність пофлфонії, як підсумок – втілення активної концентрації форми твору. Попри тенденції попередніх поколінь старовинних композиторів Бароко, коли у органа та клавесину була спільна музична література, клавірна музика Г.Ф. Генделя лише частково взаємодіє з органною, частіше саме через поліфонічні жанри.

Вершиною інструментальної творчості Г.Ф. Генделя більшість науковців вважають його клавірні сюїти, що яскраво презентують новаторство композитора, хоча на перший погляд будова цих циклів асоціюється із спадщиною італійських майстрів. Але є й і відмінності, композитор «уникає сталих танцювальних типів, пише арію в темпі presto, куранти – без затакту, а в сарабанду привносить важку ходу чакони, змінює традиційні метроритмічні основи танців, змінює їх образну складову – алеманду пише взагалі в характері маршу, в манері властивої Г. Перселлу!» [33, с. 231]. Також необхідно сказати про те, що у сюїтах Г.Ф. Генделя чітко простежується проростання нового принципу організації форми – сонатного.

«Вісім чудових сюїт» є віхою в друкованій літературі XVIII ст. Цикли стали кристалізованим еталоном барокової сюїти для клавірного інструменту. Хоча передумова публікації цих творів мала довгу і не просту історію. Як зазначалося раніше, Г. Ф. Гендель не надавав особливого значення розповсюдженню своїх творів. Як сам зазнавав Г. Ф. Гендель у своїй передмові до сюїт: «Я бачу себе вимушеним публікувати деякі з моїх раніше існуючих «практик», з причини неправильних і таємних видань, які вже поширюються за кордоном» [9, с. 25] Г. Ф. Генделя дратували не стільки порушені авторського права, скільки деякі відхилення в змісті музики, які він вважав неприйнятними, що, очевидно, повинно було протиставлятися офіційній публікації, яку він самостійно планував контролювати.

До класичної сюїтної форми кінця XVII ст., складеної з послідовності – алеманда-куранта-сарабанда-жиги, Г.Ф. Гендель часто додає прелюдію, як була запозичена в англійській традиції, або в інших випадках – увертюру у французькому стилі. Іноді за прелюдією слідувало величне allegro написане у німецькій традиції, в той час як фінальна послідовність, якщо вона не закінчувалась жигою, проходить через мінливий ейр або пасакалію.

Крім цих формальних міркувань, однак, сам Гендель вирішує скасувати схеми, наприклад, просто спостерігати, як починається сюїта № 4 e-moll, не з прелюдії чи увертюри, а з allegro. Насамперед, сюїти являють собою вміле

поєднання стилів і мають вільну структуру. Подібну композиційну практику Г. Ф. Гендель використовує в оркестровій сюїті, широко відомою під назвою «Музика на воді». У заключній частині різні прийоми зберігають свою автономію. Якщо ми ближче розглянемо використання так званого французького стилю, який композитор використовував з перших творчих пошуків у Галле, потім в Гамбурзі, то стане зрозуміло, що це заздалегідь розроблена форма майстрами, які працювали в Німеччині кінця XVII ст.

2.3. Виконавська традиція трактування клавірних творів Г.Ф. Генделя

З урахуванням сучасного сприйняття суспільства, змінюється його відношення до традицій минулих часів. Кожний період величного минулого знаходив свій, притаманний тільки для нього, шлях як в історії так і у мистецтві. У відповідності до цього, ставлення до особистості Г. Ф. Генделя, як і більшості композиторів, які залишили яскравий слід в історії музичного мистецтва, постійно змінювались. В епоху Класицизму, яка сформувала високі моральні ідеали, послідовники та поціновувачі творчості Г. Ф. Генделя бачили в ньому месію від мистецтва, який навіть після смерті вів їх дорогою єдності та міцці духу. Тому до творчості Г. Ф. Генделя мали глибоку симпатію такі композитори як К. Глюк, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Й. Гайдн та ін.

Так один з учнів Л. Бетховена пригадував, як його хворий вмираючий вчитель, після отримання чергової збірки творів Г. Ф. Генделя, емоційно вигукнув: «Ось це і є справжнє мистецтво!» [42, с. 178]. В цих словах генія на смертному одрі, не було перебільшення.

Період Романтизму, який знаменувався культом творчості Й. С. Баха, гаряче приймав і Г. Ф. Генделя. Партитури творів композитора із захопленням вивчав С. Танєєв.

Як ми вказували вище, стиль Г. Ф. Генделя відрізнявся силою, блиском, пафосом, великими масштабами. Відомий англійський музикознавець Чарлз Берней, присутній на одному з концертів композитора, казав: «Його пальці

були так зігнуті під час гри і так мало відходили одне від одного, що не можна було помітити руху руки і побачити навіть пальців» [9, с. 33]. Дж. Гаукінз також згадував: «Така постановка руки, природно, пов'язана з грою гладенькою, рівною, по можливості, зв'язковою. У стилі органної гри домінували святкова урочистість, повнозвучність, контрасти світлотіні, величезний темперамент і імпровізаційні розливи в каденціях в поєднанні з незрівнянним розумом і впевненістю» [9, с. 26].

Тут позначалось значення концертності, як демократичного принципу, якої набула музична практика доби Бароко. Риси святковості, урочистості, захоплювали широку аудиторію. Зазвичай Г. Ф. Гендель грав в театральному залі Ковент-Гардена, імпровізуючи в антрактах між частинами своїх ораторій. Блискучі та темпераментні імпровізації користувалися величезним успіхом у публіки. Ці святкові імпровізації стали передумовою виникнення органних концертів композитора. Святковість цього жанру можна було б визначити як риси композиторського стилю, а саме «генделевске Бароко». Його можна характеризувати як енергійний, жвавий, блискучий, з чітко окресленими мелодійними лініями, контрастними зіставленнями і багатством танцювальних мотивів.

Концертність Г. Ф. Генделя стала рисою його композиторського стилю, яка демонстративно протистоїть манірному аристократизму, крихкому та мінливому придворному мистецтву. В листуванні до одного з друзів М. Глінка зазначив: «Для концертної музики: Гендель, Гендель і Гендель» [30, с. 413]. Висока оцінка генія визначає одне з найяскравіших якостей творчості великого німецького композитора. Тут демонструється видатне дарування Генделя-віртуоза, особливо як виконавця—соліста на органі та клавесині.

Традиція виконання барокової клавірної музики була загально відомою. Вона носила риси притаманні різним клавірним школам Західної Європи XVI – XVIII ст. Щоб визначити головні принципи роботи з авторським текстом, необхідно встановити зв'язок впливів цих традицій на композиторську творчість та зосередити свою увагу на вказівках автора. Подібні вказівки були

систематично винесені також у клавірних творах Г. Ф. Генделя. На жаль зазвичай їх характер обмежувався ремарками автора, які називали скоріше характер нетанцювальних п'єс, в меншому значенні фіксацію темпу [41, с. 158].

Згідно традицій барокового специфіки виконання на старовинних інструментах, Г. Ф. Гендель, подібно своїм сучасникам використовував дуже швидкі темпи. З часом ця темпова традиція прийняла більш помірні характер. Одною з головних рис Р. Ролан зазначав деяку «еластичність» у трактуванні руху творів композитора. Це положення було пов'язане з оркестровою практикою, при якій генделевський оркестр розмежовувався на декілька груп. Вказівки диригента доходили до оркестрантів не відразу, що ускладнювало процес досягнення єдності руху та точності темпоритму. Звідси і виникла та славнозвісна еластичність трактовки руху, яка і сьогодні залишається традиційною у прочитанні творів Г. Ф. Генделя [90].

Відношення композитора до прикрашання мелізматикою клавірних творів несла об'єктивний характер. Як зазначалося раніше, Г. Ф. Гендель без особливого фанатизму відносився до реформації принципів орнаментики музичного матеріалу бароковий клавіристів. Він використовував уже сталі та широко розповсюджені схеми прикрас. А. Бейшлаг схиляється у знайденні зв'язків мелізмів композитора до італійської орнаментативної практики. Трактування прикрас самим Г. Ф. Генделем все ж не носило догматичного характеру. Імпровізаційна риса його творчості проникала до всіх сфер його композиторської діяльності. Таким чином композитор за для досягнення художньої образності творів допускав вільне трактування та приклади запропонованих винесених самим автором аподжатур.

Нажаль динамічні вказівки були великою рідкістю у клавірній літературі композитора, на відміну від його оркестрових творів, де динаміка мала великий діапазон різноманітної сили звучності: *pianissimo*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *un poco più*, *forte* і тд. Ці вказівки можуть бути перекладені на клавірну практику з врахування специфіки стилю та можливостей інструменту [41, с. 159].

Щодо артикуляційних потреб, Г. Ф. Гендель колаборує їх зі вказівками характеру твору – *Largetto e staccato*.

Італійські впливи також мали значення у виборі автором інтонаційного змісту творів. Не зважаючи на стримані та в деякому сенсі суворі настрої німецької національної музичної традиції, у творах Г. Ф. Генделя іноді з'являються прояви галантного стилю. Вони проявляють себе у великій деталізації ліричних образів.

Висновки до розділу 2.

XVIII століття в історії музичного мистецтва Західної Європи характеризується творчістю великих майстрів, серед яким обособлено стоїть музичне мистецтво Г. Ф. Генделя. В його творчості знайшли своє широке узагальнення більшість кращих тенденцій музичного розвитку XVI – XVII ст. Композитор замикає певний етап історії музики, але водночас започатковує перші витки нового етапу в музичному мистецтві Західної Європи. Особливість історичного положення особистості Г. Ф. Генделя свідчить про те, що композитор був одним із самими передових митців свого часу, генієм, творчість якого склалася в час розквіту мистецтва феодальної Європи. Творчість Г. Ф. Генделя пов'язана з традиціями Німеччини, Італії та Англії, їх національними музичними жанрами і формами. Разом з тим через імпровізаційний підхід до композиційних та художньо-образних принципів він звільняється від обмеженостей вже складених музичних традицій. Його мистецтво більш масштабне і глибоке, прокладаюче перспективи у своєму новаторстві. Г. Ф. Гендель спирався на досвід національних традицій, та послідовно оволодів передовими досягненнями інших творчих шкіл. Особливо близька німецька традиція очолила демократичні лінії, які черпали свої витoki з поезії та музики народнопісенних жанрів. В рамках самої інструментальної музики композиторів практикує з'єднання різних її областей, жанрів і типів викладу.

Підсумовуючи, зробимо наступний висновок: Гендель, не зважаючи на свій «мадруючий» образ життя та творчості, насамперед, був адептом німецьких традицій органної та клавірної музики. У своєму мистецтві з'єднав багатосторонній досвід різних національних шкіл і зумів виявити та скласти власний індивідуальний стиль. Творчість композитора направлена на великий драматизм, масштабність мислення, дієвість і театральність мистецтва. Отже, творчість Г. Ф. Генделя представляє великий історичний етап розквіту та увінчує кінець музичної традиції епохи Бароко.

РОЗДІЛ 3

КЛАВІРНІ ТВОРИ Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ У ВИКОНАВСЬКИХ ПРОЕКЦІЯХ АУТЕНТИЧНИХ КЛАВІРИСТІВ

Інструментальна творчість Г. Ф. Генделя цікава для виконавців саме завдяки своїй багатовекторності, що представляє підстави до численних варіантів розкодування авторського тексту.

Слід зазначити, що сучасна виконавська практика може бути умовно поділена на два потужних напрями: академічний та аутентичний, що останнім часом все частіше називають історично інформованим. І найбільш об'ємно інструментальний доробок Г.Ф. Генделя представлено саме у творчості аутентичних виконавців. Підкреслимо, що відповідно до барокової традиції музикант – це універсальне поняття, під яким малася на увазі людина, яка володіла декількома музичними інструментами, правила композиції та генерал-басу, вільно імпровізувала. Тож, більшість опусів при виконанні начебто заново створювалися. М. Друскін відмічає «Музика Бароко набула величезного творчого імпульсу в мистецтві імпровізації. Цю “нову” манеру гри теоретики XVII-XVIII ст. часто порівнювали з ораторським мистецтвом» [1, с. 45-46].

І сьогодні представники аутентичного напрямку виконавства – це не просто музиканти, які граються на старовинних інструментах, це митці, які намагаються відтворити барокову традиції роботи з нотними текстами.

Історично склалась традиція універсалізму виконавської діяльності барокових клавірних майстрів. Вона потребувала безперечного володіння інструментами клавірної групи. Це було пов'язано з тісним зв'язком клавіру та органу, не тільки з точки зору виконавства, але й у спільному репертуарі. Обов'язковим для клавіриста встановилося знання генерал-басу і композиції, що передували вивченню мистецтва імпровізації на інструменті. П'єси не виписувалися автором, кожен раз заново створювалися з вокальних табулатур. Музика Бароко набула величезного творчого імпульсу в мистецтві імпровізації.

Цю "нову" манеру гри теоретики XVII-XVIII ст. часто порівнювали з ораторським мистецтвом.

І зараз аутентичний клавірист завдяки мистецтву імпровізації в змозі виявити особисту творчо-виконавську ініціативу, яка б служила мірилом художніх якостей індивідуальності виконавської діяльності. Межі трактування представляють об'ємний простір для творчих пошуків у достовірному відтворенні творів доби бароко, дозволяють використовувати надбання різних клавірних шкіл минулого.

Досліджуючи запис Сюїти для клавесину № 7 g-moll HWV 432 таких клавесиністів як: Ф. Лука, М. Боргштеде, О. Бамон, К. Хогвуд, можна спостерігати деякі тенденції в принципах роботи з клавірними творами Г. Ф. Генделя, безпосередній вплив традицій старовинних клавірних шкіл та особисту стратегію виконавських практик кожного з музикантів.

Сюїті № 7 g-moll входить до збірки «Восьми чудових сюїт» Г. Ф. Генделя. Композитор розширяє класичні рамки композиційного плану сюїти для досягнення великих масштабів циклу, по принципу додавання не танцювальних образно-контрасних жанрів до складу циклу. Єдність форми досягається об'єднанням окремих п'єс шляхом варіювання загальних мелодійних або ритмічних послідовностей. За крайніми частинами закріплюється значення композиційних опор. Стиль та манера викладу сюїту g-moll характеризуються рисами «генделевської концертності».

Перша частина сюїти – *увертюра* написана у французькому стилі з масивним дебютом Адажіо, за яким слідує швидке і жорстоке Престо. Наступний номер – ліричне *анданте*, з ніжно прикрашеною мелодією. Рішуче *алегро* передує простотою свого задуму більш повільній ліричній та співучій *сарабанді*, яка зазначена характером руху Andante con moto, являє собою неймовірно просту і зворушливу серію акордових послідовностей у формі трьох та чотирьохголосного викладу, з мелодією в якості головного голосу. Ривком двох віртуозних голосів у рівній цілісності структури сюїти з'являється

жига. Кульмінацією сюїти g-moll являється непереборної сили монументальна *пасакалія*.

* * *

Перш за все, згадаємо про одного з найвідоміших клавесиністів Італії Фернандо де Луку. Інтерпретація творів Г. Ф. Генделя є вищим творчим досягненням музиканта. Завдяки старанням Ф. Луки вперше в історії були виконані та записані всі клавірні твори Г. Ф. Генделя. Важко знайти відомого музиканта, який зміг охопити чималу кількість клавірної спадщини одного з кращих композиторів клавесиністів та органістів XVII ст.

Характерними ознаками виконавського стилю Ф. де Луки є гармонійно комбіновані драматургічна та і фактурна ясність виконання. Акордові гармонічні послідовності, які відкривають *увертюру*, Ф. Лука виконує в традиції генделевського «*harpeggio*» (розклад акорду в напрямі руху вгору і до низу). Подібно до італійської традиції мелодичної орнаменталізації виконавець димінує опорні ноти мелодії фігурами подібними ораторській манері мовлення, надаючи мелодії більш глибокого значення. Контрастні переключення характеру між трьома частинами увертюри носять помірний характер.

Характер другої частини *Andante* лірично – мрійливий. Друга частина є яскравим прикладом двоголосної імітаційної поліфонії, де Ф. Лука досконало втілює чіткі норми поліфонічної техніки.

На зміну імітаційному *Andante* приходять *Allegro* вже у спрощеній формі контрастної поліфонії, але все ще з елементами імітаційності. Характер третьої частини більш рухливий та енергійний.

Після деякого спаду драматичної першої частини, Ф. Лука переходить до серйозної та з тим ліричної *сарабанди*. Прикрашаючи сталу гармонічну основу витіюватими мелізмами, де використовує гнучкі групетто та трелі.

Швидким рухом змінює настрій *жига*, якою виконавець передбачає величний фінал сюїти. Між тим він не нехтує можливістю, якої дотримувався сам Г. Ф. Гендель – імпровізаційної частини, віртуозно переходячі до

славнозвісної *пасакалії*, де Ф. Лука втілює головний принцип масштабної задумки автора у імпровізаційній традиції композитора.

Підборі темпу Ф. Лука виконує у зв'язку зі старовинними принципами барокової музики, які схилилися до природи людських рухів. В більшості він представлений помірною швидкістю.

У повільних ліричних епізодах, Ф. Лука наслідує традиції лютневих майстрів Бароко. Він втілює велику кількість тонких деталей, які сприяють створенню особливого стану інтимного діалогу.

* * *

Твори Г. Ф. Генделя також притягують увагу одного з представників французької клавірної школи – Олів'є Бамона, який часто залучає сюїтні цикли композитора до своєї концертної практики. Елегантність, мабуть, є направляючою ідеєю інтерпретації Олів'є Бамона. Подібно до французьких барокових клавіристів О. Бамон культивує чисті та чіткі лінії, точність із блиском виконання. М. Мерсенн, А. Могар, Ш. Сент-Евремон писали, що французькому стилю властиві «тонкий смак, витонченість, різноманітність відтінків, які поєднуються з почуттям міри, з послідовним проведенням єдиної ідеї» [1, с. 140]

Також він використовує композиційні прийоми викладу фактури, властиві традиційним італійським методам звуковидобування. Динамічні відтінки виражають не абсолютну силу звуку, а характер – елегантний та кокетливий.

До першої частини циклу – *увертюри*, О. Бамон залучає багато різновидів французької мелізматики. Відомо, що французька клавесинна школа славилася своїми досягненнями у сфері орнаментики. Що підтверджує майстерне орнаментування мелодичних послідовностей виконавцем.

Andante у виконанні О. Бамона проявляє деяку залежність від жанру старовинних інструментальних творів, а саме річеркара та канцони.

Allegro виражене помірним енергійним характером, без залучення особливих видів прикрас. Простота деяких частин була спеціально втілена Г. Ф. Генделем. Оточуючи більш спокійні частини, вони надавали їм більшої серйозності та драматичності змісту. Тут не обійдеться і без контрастних переключень О. Бамона до *сарабанди*. Вона носить характер ліричних роздумів, які завдяки додаванню барвистих групетто рухають спільну композицію сюїти до віртуозного фіналу.

Жига стрімко наближає художню розв'язку всією сюїти – *пасакалію*.

О. Бамон грає у відносно помірних темпах, та все ж його виконанню характерний контрастний рух, який створює відчуття єдності музичного замислу композитора.

* * *

Міхаель Боргштеде – один з найбільш вражаючих клавірних виконавців-віртуозів свого покоління. Чотири компакт-диска з сюїтами для клавесина Г. Ф. Генделя у виконанні М. Боргштеде отримали широке визнання критиків, які німецькі та іспанські журнали назвали «новим еталонним записом». Його регулярно запрошують давати майстер-класи та лекції щодо аспектів історичної практики виконання.

У своїй інтерпретації М. Боргштеде прагне повною мірою передати такі характерні і звеличені в епоху Бароко та Класицизму засоби виразності. Контрастність матеріалу, риторика, драматизм - ідеали музики того часу. Гра М. Боргштеде – відтворення манери німецьких віртуозів межі XVI–XVIIст. Він є прямим вихованцем голландської школи клавесиністів, традицій великого барокового майстра – Я. Свелінка, який в свою чергу виховав ціле покоління німецьких клавесиністів. Мистецтво нідерландських органістів жило імпровізаційною практикою. Звідси прагнення до контрастних форм в різних віртуозних жанрах, що дозволяють показати майстерне володіння різними видами техніки і фактури.

Неймовірною віртуозністю М. Боргштеде розпочинає *увертюру*. Наслідуючи французьку школу клавірної орнаментики, М. Боргштеде втілює масштабний розмах у включенні великої кількості імпровізаційних мелізмів. Мелодична орнаментика приймає риси ритмічної у другому розділі Presto. Заключний розділ – Largo *увертюри* повертає нас до величного характеру вступу. Виконавець притримується барочного принципу контрастності світла та тіні. Між розділами Presto та Largo М. Боргштеде використовує фермату для досягнення більшого напруження змісту.

Контрастний перехід веде нас до другої частини *Andante*, яка характеризується ліричним настроєм роздумів. М. Боргштеде трактує його у помірному русі. Поліфонічна структура чітка та добре просвічена. Також виконавець додає індивідуального прочитання мелізмів до музичного матеріалу. Перекреслені морденти, М. Боргштеде виконує рухом зверху допоміжної ноти до основи.

Allegro має прозору поліфонічну фактуру у виконанні клавесиністу. Всі голоси добре прослуховуються. М. Боргштеде залучає принцип темпової контрастності також між частинами. Allegro має дуже швидкий та енергійний поштовх від М. Боргштеде. Прикраси використані в мінімальній кількості.

Різкий контраст виконавця переключає слухача до задумливого стану *сарабанди*. М. Боргштеде грає з таким тонким та завуальованим нюансуванням, що виникає враження особливого стану споглядання. Вишукані прикраси не душать, а створюють профіль. У виконанні музиканта чувається пісенний початок.

Жига своїм енергійним характером спонукає слухача чекати тріумфальної появи фінального номера сюїти.

Пасакалія являє собою стрімке та монументальне завершення всього циклу. М. Боргштеде втілює первинний задум тріумфу, подібний міці генія Г. Ф. Генделя. Характер пасакалії урочистий та водночас войовничий. Провідною рисою заключної частини є імпровізаційність неймовірного масштабу.

Слухаючи гру М. Боргштеде, відчувається симфонічна природа музики, що проявляється як в особливостях фразування так і в способах звуковидобування. М. Боргштеде стоїть перед таким великим завданням: він вирішує складну музику професійними клавіристськими жестами, сильною упевненістю в собі і дуже ясними ідеями. Проявляє розсудливість у виборі основного темпу і смак в його модифікації. Естетика м'якого та освітленого супроводу оживлена талановитою ритмічною реалізацією, яка робить швидкі темпи смачними і міцними.

* * *

Треба також згадати британського клавесиніста Крістофера Хогвуда, фахівця з творчості барокових композиторів, який з 1986 по 2001 рр. був художнім керівником бостонського хору і оркестру «Товариства Г. Ф. Генделя і Й. Гайдна».

У намаганні стисло охарактеризувати стиль К. Хогвуда, ми приходимо до думки, що основною його ідеєю є намагання переконати не тільки слухача, а колег у значущості феномену історичного виконавства. Тому його інтерпретації можуть слугувати прикладом прискіпливого дотримання барокових норм. Ставлення до фактури, форми, вибору темпів, образам, обумовлене дотриманнями строгих правил орнаментики, фразування та штрихів. Кожна деталь, кожна нота у його виконанні бездоганні, хоча іноді це визиває нарікання критиків, як вважають що стиль К. Хогвуда занадто прямолінійний. Тенденцію гри К. Хогвуда можна відстежити у традиціях англійських вірджаналістів та творчості провідного англійського композитора Г. Перселла, які були ревнісними прихильниками англійського національного мистецтва. Г. Перселл не сприймав розважальних функцій, які нав'язувалися мистецтву придворно-аристократичними колами, він закликав до виконання серйозної музики ґрунтовно пов'язаної з традиціями народних танців.[33:121]

К. Хогвуд почанає сюїту міцним звучанням *увертюри* генделевським «*haireggio*». Контрасність музичного матеріалу є провідної ідеєю його

виконавства, чим музиканти приближує увертюру до гомофонного жанру майбутнього – класичної сонати. Presto представлено виконавцем у енергійному дусі. Фактура приближається своїми композиційними принципами у виконанні К. Хогвуда до хоральної. Largo повертає слухача до атмосфери вишуканої величності.

Andante характеризується контрастним ліричним характером. Співучі мелодичні лінії протікають імітаційним викладом, створюючи ефект єдності частини. Фактура виражена густотою поліфонічного голосоведіння. К. Хогвуд зосереджений на поліфонічній основі. Він бере помірний темп, начебто готуючи енергійне *Allegro*, що веде нас до середньої частини циклу – *сарабанди*. Виконання ліричного центру сюїти має достатньо сухі виразні засоби. К. Хогвуд прискіпливо виконує чіткі орнаментальні прикраси, які визивають скупі емоції у слухача. Сарабанді слідкує віртуозна *жига*, просочена рисами суворої поліфонії, в якій вгадуються риси англійського побутового танцю.

Пасакалія представлена виконавцем, як великий, дуже стрімкий фінал сюїтного циклу. К. Хогвуд бере достатньо швидкий темп, але не губить за ним розсудливої та прискіпливої манери виконання авторського тексту. Мелізми використані регламентовано чітко. Також добре відстежується імпровізаційний характер у фіналі сюїти.

Ставлення до фактури, форми, вибору темпів, образам, обумовлене дотриманнями строгих правил орнаментики, фразування та штрихів. Кожна деталь, кожна нота у його виконанні бездоганні, хоча іноді це визиває нарікання критиків, як вважають що стиль К. Хогвуда занадто прямолінійний. Тенденцію гри К. Хогвуда можна відстежити у традиціях англійських вірдженалістів та творчості провідного англійського композитора Г. Перселла.

Висновки до розділу 3

Отже, аналіз виконавських проєкцій представників аутентичного напрямку дозволяє припустити, що поступово протягом другої половини ХХ ст. основні принципи, закладені його основоположниками збереглись та мають не критичні відмінності, пов'язані з розумінням стилістики культури виконання барокової музики.

Сучасна аутентична виконавська практика спровокувала реконструкцію та відбір спеціальних засобів виразності: достовірного виконання штрихів, типів артикуляції, співвідношення темпу та характеру, принципів динаміки, що до виконавських навичок, для клавіриста, як і органіста став обов'язковим імпровізаційний початок гри разом з навиками правильної розшифровки орнаментики. Кожна з розглянутих інтерпретацій творів Г. Ф. Генделя, була виконана сучасними адептами аутентичного мистецтва клавірної музики Бароко. Принципи відтворення були переконливо оформлені та не мали разючого зіставлення роботи з авторським текстом. Поки не вичерпалась творча сила імпровізаційної традиції, музиці Бароко забезпечене збереження первинного зв'язку між виконавцем та автором.

ВИСНОВКИ

Здобутки західноєвропейських клавірних шкіл XVI – XVIII ст. обумовлені активним розвитком клавірних композиторсько-виконавських традицій. Сфера професійного музикування набуває у той час високого віртуозно-виконавський рівня, що згодом стає основою піднесення концертного виконавства. Також барокові музиканти створюють перші теоретико-методологічні трактати, де викладені принципи професійної музичної освіти.

Європейські клавірні школи зіграли і велику просвітницьку роль, розвинувши складні поліфонічні та ранні гомофонно-гармонічні техніки, які послужили основою формування музичного мистецтва Класичної доби.

Музичне Бароко – важливий етап розвитку музичного мистецтва, представлений видатними композиторами, серед яких і Г. Ф. Гендель. В його творчості знайшли своє широке узагальнення більшість кращих тенденцій музичного Бароко XVI – XVII ст. Композитор замикає певний етап історії музики, але водночас започатковує перші витки нового етапу в музичному мистецтві Західної Європи.

В кожній з виконавських виконавській, проаналізованих у магістерському дослідженні, виявлено індивідуальні принципи роботи з авторським текстом. При чому, ключовими моментами кожного виконавського задуму ми вважаємо вплив певних традицій клавірних шкіл. В цілому, виконавські версії відрізняються втіленням звукового образу інструменту та зосередженістю на стильових принципах клавірної музики доби Бароко. Кожен з виконавців індивідуально втілює авторські ідеї, привносячи різноманітні варіанти інтерпретацій яскравого виконавського відношення до музичного тексту.

Провідними рисами інтерпретації Ф. Лук є зосередженість на поліфонічній основі творів. Він дотримується раціоналістично чітких норм поліфонічної і гармонічної технік. Гармонійно комбінує драматургічну та і

фактурну ясність. В орнаментиці мелодії його мислення орієнтується на традиції італійської клавірної школи. Виразні засоби мають вагомий вплив французької музичної традиції, серед яких – принципи виконання мелізматика.

О. Бамон трактує сюїти Г. Ф. Генделя в дусі французьких клавесиністів, які культивують чисті та чіткі лінії, точність із блиском виконання. Також він використовує композиційні прийоми викладу фактури, властиві традиційним італійським методам звуковидобування. В його виконанні відчувається симфонічна природа музики, що проявляється як в особливостях фразування і способах звуковидобування.

Інтерпретації М. Боргштеде притаманна велика імпровізаційність. Його гра відтворює манери німецьких віртуозів межі XVI–XVII ст. М. Боргштеде прагне до контрасту і драми, до інтерпретації, яка віддає належне риторичі музики бароко. Мелодія поширюється широко і, незважаючи на всі дрібні деталі, майже монументальна. Вишукані прикраси не душать, а створюють профіль. Проявляє розсудливість у виборі основного темпу і смак в його модифікаціях.

Інтелектуальний підхід виявляється у інтерпретації К. Хогвуда. Його інтерпретації можуть слугувати прикладом прискіпливого дотримання барокових норм. Ставлення до фактури, форми, вибору темпів, образам, обумовлене дотриманням строгих правил орнаментики, фразування та штрихів. Кожна деталь, кожна нота у його виконанні бездоганні, хоча іноді це визиває нарікання критиків, як вважають що стиль К. Хогвуда занадто прямолінійний.

Тенденцію гри К. Хогвуда можна відстежити у традиціях англійських вірдженалістів та творчості провідного англійського композитора Г. Перселла.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Попытки объясниться: Беседы о культуре. М. : Правда, 1988. 45 с.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства. ч. 1 М. : Музыка, 1967. 285 с.
3. Арановский М. Г. Интонация, отношение, процесс. М. : Сов. музыка, 1984. 85 с.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
5. Барна И. Если бы Гендель вел дневник... Будапешт: Корвина, 1987. – 275 с.
6. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М. : Музыка, 1978. 320 с.
7. Белоненко, А.С. Георг Гендель. Л. : Музгиз, 1971. 80 с.
8. Бирюков С. Н. Имровизационность в музыке и ее стилевые типы: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1980. 26 с.
9. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. М. : Музыка, 1989. 390 с.
10. Браудо И. А. Артикуляция (О произношении мелодии). 2-е изд. Л. : Музыка, 1973. 181 с.
11. Браудо И. А. Об органной и клавирной музыке / И. А. Браудо. - Л. : Музыка, 1976. 152 с.
12. Брянцева В. Н. Музыкальная энциклопедия том IV. М. : Советская энциклопедия, 1978. 415 с.
13. Брянцева В. Н. Французский клавесинизм. СПб. : , 2000. 378 с.
14. Бурундуковская Е. В. Органно-клавирная культура Италии (конец XVI – первая половина XVII века). Казань : Казанская гос. конс., 2007. 284 с.
15. Выготский Л. Психология искусства. М. : Искусство, 1986. 572 с.
16. Глинка М. Письма и документы. М. : Директ – Медия, 2012. 460 с.

17. Гуревич Е. Л. Музыкальное воспитание и образование на немецких землях: От средневековья к XX столетию. М. : Музыка, 1991. 180 с.
18. Диденко Н. А. Формирование инструментальной фактуры и техника диминуций в органной музыке XVI-XVII вв. //Проблемы теории западноевропейской музыки (XVI-XVII вв.): сб. науч. ст /ГМПИ им. Гнесиных. М., 1983. Вып. 65. С. 132-149.
19. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI – XVIII веков Л. : Гос. муз. издат., 1960. 283 с.
20. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII - первой половины XVIII века: Принципы, приемы. М. : Музыка, 1983. 76 с.
21. Зейфас Н. Concerto grosso в творчестве Генделя. М.: Музыка, 1980. 29 с.
22. Иштван Барна "Если бы Гендель вел дневник...". Корвина : Будапешт, 1987. 276 с.
23. Катрич О. Стиль музыканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) Дрогобич, 2000. 100 с.
24. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. СМТ “Астон” : Тернопіль, 1998. 299 с.
25. Кириченко П. В. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко.: Очерк. Лаборатория музыкальной семантики УГИИ. Уфа, 2002. 20 с.
26. Коган Г. Музыкальное исполнительство и его проблемы / Г.Коган. М., 1972. Вып. 2. С. 5-30.
27. Конен В. Д. Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. 1070 с.
28. Копчевский Н. А. Клавирная книжечка Вильгельма Фридемана. М. : Музыка, 1975. С. 4-13.
29. Копчевский Н. А. Клавирная музыка: Вопросы исполнения М. : Музыка, 1986. - 95 с.

30. Копчевский Н. А. Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI-XVIII вв. Вып. 1. (Испания, Португалия, Нидерланды) : Для ф.-п. / Вступит. статья и краткие биогр. справки о композиторах Н. Копчевского. М. : Музыка, 1977. 69 с.
31. Кудряшов, А. Ю. Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции (теория вопроса и анализ «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха): дис. ... канд. искусствоведения. М., 1994. 233 с.
32. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв. Спб. : Лань, 2006. 432 с.
33. Кузнецова, Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И. С. Баха для клавира): дис. канд. ... искусствоведения. Уфа, 2005. 261 с.
34. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М. : Музыка, 1973. 151с.
35. Курцман А. С. Рассказы о музыке М. : Музыка, 1972. 128 с.
36. Ландовска Ванда. О музыке. М. : Радуга, 1991. 438 с.
37. Либерман, Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом М., 1988. - 235 с.
38. Ливанова, Т. Н. Музыкальная классика XVIII века. Г. Гендель, И.-С. Бах, К. В. Глюк, Й. Гайдн. М.; Л., 1939. 519 с.
39. Ливанова, Т. Н. Проблема стиля в музыке XVII века / Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII вв. М., 1966. С. 264-289.
40. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М. : Музыка, 1994. 320 с.

41. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр в эпоху барокко как проблема современной истории культуры. М. : Сов. композитор, 1990. 224с.
42. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект М. : Сов. музыка, 1979. С. 30-39.
43. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие. Київ, 2012. 272 с.
44. Москаленко В. Музичний твір як текст. К. : 2001. № 7. С. 3-10.
45. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М. : Владос, 2003. 248 с.
46. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. М. : Музыка, 1988. 240 с.
47. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. М. : Сов.комполитор, 1983. 68 с.
48. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. Аспекти історичного музикознавства. 2017. № 10. С. 180–198.
49. Парментье, Э. Клавесин: музыка и исполнение. М. : Владос, 1995. С. 26-48.
50. Рабинович Д. Исполнитель и стиль . М. : Сов. композитор, 1979. 320 с.
51. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства. М. : Музыка, 1972. С. 3-46.
52. Роллан Р. Гендель. М. : Музыка, 1984. 256 с.
53. Сикорская Н. Об особом типе редакций клавирной музыки Барокко во второй половине XIX – начале XX века . *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 2011. Вип. 102. С. 271 –290.
54. Силке Л. Оперы Генделя. М. : Аграф, 2014. 464 с.
55. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных. М. : Музыка, 1973. 448 с.

56. Шадріна-Личак О. Італійський і французький типи клавесинів у зв'язку з національними клавесинними школами. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 2006. Вип. 41. С. 55–61.
57. Шаповалова Л. Интерпретология как интегративная наука. Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2017. Вип. 46. С. 289–300.
58. Шоу Б. О музыке . М. : Аграф", 2000, 220 с.
59. Шуман, Р. Старинная музыка для клавира. О музыке и музыкантах. М., 1978. 200 с.
60. Яворский, Б. Л. Строение музыкальной речи. М., 1908. 158 с.
61. Ball, T.H. Sketch of Handel and Beethoven. London : Charles J. Skeet, 1864. 108 p.
62. Boyden M. The rough guide to opera. London : Rough Guides, 2002. 735 p.
63. Demond, Edward C. Baroque Musical Rhetoric and Handel: An Analytical Approach. Madison : Wiscon, 1988. 234 p.