РОЗВИТОК «КОНЦЕРТНОГО СТИЛЮ» У ФРАНЦУЗЬКІЙ САКРАЛЬНІЙ МУЗИЦІ XVII ст.

Н.Д. Бєлявіна
кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри технологій в мистецтві Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України (Україна, м. Київ)

Метою даного дослідження є виявлення характерних ознак «концертного стилю» французької сакральної музики та встановлення загальноєвропейських рис і національних відмінностей у розвитку нових «концертуючих» елементів.

Архітектурна складова, яка вплинула на розвиток «концертного стилю», виявляється у багатоманітності форм та конструкцій соборів: присутні традиції Готики та Ренесансу, французьке Бароко розвиває архітектурний зразок римської церкви Іль Джезу, а Класицизм, заснований на засадах італійського ренесансу, сприймається як давня класика.

Це і давні паризькі церковні споруди, такі як Sent-Chapell, Сен-Дені, Нотр Дам де Парі, і нові, 20 з яких було збудовано у першій половині XVII ст. Серед них, Готичні церкви – церква Сен-Етьєн-дю-Мон; Класичні церкви – церква Візиток у Парижі, яка має схожі риси із італійським Тьємпетто; Барочні церкви – церква Сорбони із куполом на барабані над середохрестям та базилікальним фасадом зі здвоєними колонами портика. Це також єзуїтські церкви у барочному стилі: церква Сен-Жевре – багатоплановий фронтон з портиками і здвоєними колонами; церква Сен-Поль-Сен-Луї – центрально-купольний план з подовженими нефами, купол з ліхтарем на барабані; однонефна з боковими капелами церква св. Фоми, тринефні з трансептами церкви Сен-Ніколя, Сен-Сюльпіс, Сен-Рош, тринефна без трансепта і капел церква Версальського палацу, центрично-купольна з класичним портиком церква Асопсьон [1, с. 128–129].

Важливою конструктивною особливістю стають «ритмічні повтори» колонад та багатоплановість «театральних» фасадів, монументальність та декоративність внутрішнього простору.

У французькій храмовій музиці на початку XVII ст. продовжуються ренесансні традиції поліфонії строго стилю, а перехід до барочних форм відбувається тут дуже повільно: концертність виявляється лише у двохорності мотетів та віртуозності органістів.

Виробляється тип двохорних композицій (Форме, Бузіньяк) – двохорний мотет, де один хор – солісти, а другий – ансамбль, і, таким чином, двохорність стає ознакою французької школи, зауважує у своєму дослідженні Г. Прюньєр [4, с. 159]. У двохорній манері працюватимуть Боссе (чотри-п'ятиголосні мотети), Гомберт (двоголосні мотети з бассо-континуо), Дю Мон (дво-триголосні мотети у супроводі органа, меси з діалогами).

РЕПОЗИТОРІЙ БГУКИ

Духовні поліфонічні мотети a’capella використовують, як основу, відповідні канонізовані наспіви. Пісенний же мотет має вільний розвиток мелодії, де нижні голоси підкорено розвитку верхніх, а розгортання здійснюється за текстом. У дво- чи триголосному мотеті кожний голос має свій текст латиною, французькою та італійською мовами. Класичний мотет вже однотекстовий, а багатотекстовість використовується лише у випадку символічного змісту. За Н. Сімаковою, мотет виявляється у формах: «простої п’єси пісенного характеру, гомофонного строю» та «контрапунктичної багато частинної п’єси, складної поліфонічної техніки» [3, с. 80].

Ж.Б. Люллі (1632 – 1687) у сакральних творах використовував форму двохорного мотету, віртуозну техніку та гармонічний італійський стиль. Це була музика, яка підходила для служби у Капелі Версаля, де церемоніал не заперечував деяку театральність. Така «люллістська форма» була й прийнята у всій французькій релігійній музиці цього часу. Відомі сакральні твори Ж.Б. Люллі, такі як: мотет «Plaude, laetare, Gallia» (1668, на честь народження дофіна), Miserere (1664), Te Deum (1687, на випадок видужання Людовика XIV) та окремі частини з мес (De profundis, Benedictus, Dies Irae) тощо.

М. Лаланд складав величні декоративні мотети для великого хору та оркестру в італійській манері. М.-А. Карпентьєр писав сакральні твори у італійській техніці, але з впливом речитативу Люллі. В «стилі Люллі» писав мотети і його секретар Лалот – капельмейстер Нотр-Дам де Парі.

Музична складова церковної служби у XVII ст. розвинулась і завдяки віртуозній грі французьких органістів. Так, у багатьох паризьких соборах і церквах працювали досить знамениті виконавці: у Сен-Дені – Н. Граньї, у Сен-Жак та Сен-Сюльпіс – Л.-Н. Клерамбо, у Сент-Оноре – Р. Камбер, у Нотр Дам де Парі – А. Кампа (Кампра), у придворній Версальській капелі – Ф. Куперен та Л. Маршан.

У північному крилі Версальського палацу було збудовано Версальську церкву, де працювали відомі французькі органісти та придворні співаки. Ще у 1668 р. Людовик XIV уводить до штату 4 посади органістів, які грали по-черзі (по 3 місяці на рік).

Ф. Куперен отримав посаду органіста у Версальській капелі за конкурсом у 1698 році, про що можна дізнатись з тексту Королівського привілею. А потім у 1707 р. передав (чи продав) її знаменитому Л. Маршану (1669–1723). Тримісячний графік роботи надавав Л. Маршану, як клавесиністу, можливість вести значну концертну, гастрольну діяльність, брати участь у музичних змаганнях віртуозів. Відомо, що В. А. Моцарт відмовився від такої нагоди.

А у церкві Сен-Жерве працювало сімейство Куперенів, що передавало посаду органіста у спадок. Спочатку Л. Куперен (1625–1661), якого разом із братом привіз до Парижа Ж.Ш. де Шамбоньєр, був клавесиністом, органістом, скрипалем та віолончелістом в церкві Сен-Жерве у Парижі. Ш. Куперен, батько Ф. Куперена, теж передав йому свою посаду, а Франсуа, у свою чергу, передав посаду органіста церкви Сен-Жерве кузену Миколаю.

РЕПОЗИТОРІЙ БГУКІ

Слід зазначити, що майже всі храмові органісти грали на багатьох інструментах, особливо клавішних та струнних, були також співаками та композиторами, а крім того мали й священний сан. Така творча багатогранність створювала ситуацію, в якій до сакральних творів проникали елементи світськості. Це головнім чином стосується інструментальної та вокальної віртуозності.

Як пише М. Друскін, «робота в церкві не відволікала від інших можливостей заробітку: він міг давати приватні уроки, брати участь у світських концертах, грати на органі в інших церквах» [2, 146]. Тому багато музикантів поєднували роботу церковних органістів з обов'язками придворних музикантів, авторів світської музики, і навіть оперних творів. Серед них клавесиністи Ж.Ш. де Шамбоньєр, Ф. Куперен, Р. Камбер, скрипаль М.Р. де Лаланд, віоліст М. Маре, А. Кампра – церковний співак, органіст і капельмейстер Нотр Дам де Парі, священик та автор опер, що ставились на сцені «Королівської академії музики».

Засновник клавесинної школи Жак Шампіон де Шамбоньєр (1601–1672) у 1638–1662 рр. був органістом і клавесиністом Королівської придворної капели. Його учень Жан Анрі д'Англебер (1628–1691) – соліст-віртуоз, органіст та клавесиніст, у 1664–1674 рр. був придворним клавесиністом Людовіка XIV. Цікаво, що він дуже багато практикував як виконавець, однак друкованих творів не залишив.

Жан Батист Люллі (1632–1687) взагалі займав майже всі посади: композитор, скрипаль, клавесиніст, органіст, лютняр, диригент, танцівник, актор, учитель (музики і танцю), організатор музичного життя. У 1653 р. він очолив всі музичні колективи як «суперінтендант», а з 1662 р. ще й «maitre de la musiq – маестро королівської фамілії», секретар та радник короля.

Столичні органісти видавали органні збірки з метою показати «замкненим у провінційних монастирях органістам і органісткам» як грають у Парижі. Серед таких ми назвемо збірки органістів Ж. Тітелуза (1623), Г.Г. Нівера (1665, 1667, 1675), Н.А. Лебега (1677, 1687), А. Резона (1688, 1714). Перші ж французькі органні збірки «для гри на органі, епінеті, манікорді» було видано видавництвом Атеньяна ще у 1531 р.: у чотирьох – побутові пісні і танці, у трьох – літургійні і частково інструментальні переклади хорових творів [2, с. 147–148].

У цих збірках давались пояснення щодо прийомів гри, контрапунктичних та гомофонних композицій, нових жанрів та циклів. Так, Жан Тітелуз (1563–1633) вважав, що органний стиль дає «більше контрапунктичних можливостей ніж вокальний», він пропонував розкладати теми на мотиви і використовувати їх в імітаціях.

Н.А. Лебег, Ж.-А. д'Англабер, Г.Г. Нівер закладають гомофонний стиль у творчості французьких клавесиністів. Нікола Антуан Лебег (1630–1702) об'єднував п'єси у цикли, які відкриваються прелюдіями. Гійом Габріель Нівер (1613–1703) називав свої п'єси Recit (назва верхнього мануалу) і пропонував виділяти сольної мелодії на цьому мануалі. Андре Резон (?–1716)

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

у п’єсах використовував «концертуючи голоси» – перегуки та ефект «луни», а також пропонував уявляти собі при грі на органі танці, «однак враховуючи святість місця – уповільнюватись наприкінці». Його твори мають світський характер: використовує клавесинний тематизм, а прелюдії звучать майже як оперні увертюри [2, с. 147–148].

Серед характерних рис творів французьких органістів можна виділити такі: поліфонічність, яка виявляється у мотивній та імітаційній роботі; розвиток гомофонного стилю – у виділення основної мелодії на одному з мануалів; створення циклів органних творів з прелюдіями; «концертуючі голоси» – перегукування та ефект «луни»; використання світського клавесинного тематизму, театральність та масштабність прелюдій.

Отже, ознаки «концертного стилю» у французькій сакральній музиці характеризуються таким чином:

– в архітектурі храмів спостерігається стильова багатоманітність; у храмовому бароко – «театральність» та багатоплановість фасадів; монументальність внутрішнього простору, «ритмічні повтори» (подвійність колонад), декоративність інтер’єру;

– «люллістська форма»: двохорний мотет, віртуозна поліфонічна техніка та гармонічний італійський стиль;

– храмові музиканти-віртуози (органісти,співаки) поєднували церковну та світську придворну службу як віртуози-виконавці (клавесиністи, вокалісти, скрипалі), оперні співаки та композитори;

– характерні риси французької сакральної органної музики: поліфонічна мотивна імітаційна робота та розвиток гомофонного стилю; циклічні органні твори; театральність та масштабність жанру прелюдій; «концертуючі голоси» та світський характер тематизму клавесинного типу.

_____

1. Всеобщая история архитектуры : в 12 т. / [ред. Б.П. Михайлова]. – М. : Гос. изд. лит. по стр. арх. и стр. матер., 1969. – Т. VII : Западная Европа и Латинская Америка. – 1969. – 620 с.

2. Друскин, М.С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков / М.С. Друскин. – Л. : Гос. муз. изд, 1960. – 284 с.

3. Симакова, Н.А. Вокальные жанры эпохи Возрождения : учеб. пособие / Н.А. Симакова. – М. : Музыка, 1985. – 360 с.

4. Prunieres, H. Nouvelle Histoire de la musique T.II / H. Prunieres ; [intr. de R. Rolland]. – Paris : Les Editions Rieder, 1936. – 311 s.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ