

УДК 78.034.7 (44): 78.071.1/.2 (44) «175»
 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-1-11>

Анна КІЛЬЧИЦЬКА,
 orcid.org/0000-0001-8971-8470
 творча аспірантка кафедри старовинної музики
 Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,
 викладач кафедри виконавських дисциплін № 1
 Київського інституту музики імені Р. М. Глієра
 (Київ, Україна) kanna_89@ukr.net

ТВОРЧІСТЬ ФОРКЕРЕ В УМОВАХ РОЗВИТКУ ФРАНЦУЗЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХVІІІ СТОЛІТТЯ

У статті розглядається творчість провідних виконавців ХVІІІ століття на віолі да гамба – Антуана і Жана-Батіста Форкере.

На початку ХVІІІ століття у французькому мистецтві активізувалися тенденції поширення нових жанрів та нового музичного інструментарію. Музичне сімейство Форкере, Антуан та його син Жан-Батіст Форкере, виконавці на одному з найпопулярніших інструментів епохи бароко у Франції, віолі да гамба, продовжують розвивати своє мистецтво і досягають значних успіхів, незважаючи на поширення скрипки і віолончелі, які мали більші технічні можливості. Створений та опублікований Форкере цикл із п'яти сюїт для віолі да гамба, а також їх транскрипція для клавесина є яскравим прикладом композиторської майстерності.

У статті зроблені спроби систематизувати відомості та створити творчий портрет композиторів, а також осмислити їхнє місце в музичному мистецтві Франції першої половини ХVІІІ століття.

Робиться спроба оцінити внесок композиторів у традиційне гамбове та клавесинне виконавство, з'ясувати особливості віддзеркалення в їхніх творах певних мистецьких тенденцій, вплив останніх на музичне письмо, а також наблизитися до глибшого розуміння природи клавесина ХVІІІ століття, зокрема його французького типу.

Окрема увага приділена питанню авторства сюїт. Попри те, що в публікації творів, здійсненій сином, авторство вказане чітко, а також уточнені нюанси в передмові, деякі вторинні ознаки (музична мова, фактура) дають підстави переглянути це питання. Крім того, розглянуте питання авторства клавесинних транскрипцій, адже вони, вочевидь, були створені майстерним клавесиністом, тоді як ані батько, ані син Форкере такими не були.

У разі детального знайомства із творчістю Форкере стає зрозуміло, що композитори змогли застосувати у своїх творах новітні прийоми гри на струнних інструментах, оновлювал таким чином гамбове мистецтво в умовах поширення скрипкового та віолончельного виконавства.

Незважаючи на відмінності у природі клавесина і віолі, клавесинні транскрипції сюїт Форкере, з одного боку, зберігають специфіку звучання віолі да гамба, тембрів, регістрів, а з іншого – органічно розкривають особливості звучання французького клавесина досліджуваного періоду.

Ключові слова: Форкере, бароко, віола да гамба, клавесин, французька клавесинна музика.

Anna KILCHYTSKA,
 orcid.org/0000-0001-8971-8470
 Postgraduate Student at the Department of Early Music
 Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,
 Lecturer at the Performing Arts Department № 1
 R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
 (Kyiv, Ukraine) kanna_89@ukr.net

FORQUERAYS' WORK WITHIN THE PROCESS OF FRENCH MUSIC ART DEVELOPMENT IN THE FIRST HALF OF XVIII CENTURY

This article is an examination of the work of the most skilled viola da gamba players of their time – Antoine and Jean-Baptiste Forqueray.

At the beginning of the XVIII century french artictic world faced a tendency of the expansion of the new genres and new musical instruments. Musical family of Forquerays, who played one of the most popular instruments of the baroque era in France – viola da gamba, continue to work developing their art and achieving significant results despite the expansion of the more technically promising instruments, such as violin and cello. Forqueray's Five suites for viola da gamba and their harpsichord transcription is a prime example of the Forquerays' prodigious skills.

In the article we made an attempt to systematize knowledge and create a life and work description and estimate Forquerays' place in the XVIII century french music society.

An attempt to estimate a contribution to the traditional viola harpsichord art and discover the tendencies that can be found in Forquerays' works, their influence on music composition and how we can use these knowledge to create the most accurate interpretation and understanding of the harpsichord music according to its nature.

Some place is devoted to the problem of authorship of suites. Although the first publication clearly states who is the real author of the music plus some details are discussed in the avertissement, there are some indications that allow us to resume this statement. Also the problem of authorship of harpsichord suites is discussed because those should have been written by a skilled harpsichordist and neither of the Forquerays was one.

While studying carefully the work of the Forqueray family it occurs that the composers tend to use the new techniques of playing the bowed string instruments and thus renewed the viola playing art while the more new fashion of playing the violins and cellos started to spread gradually.

Despite the difference in viola and harpsichord techniques and acoustics the harpsichord pieces preserve the specifics of viola sound and naturally reveal the features of French harpsichord of that time.

Key words: Forqueray, baroque, viola da gamba, harpsichord, French harpsichord music, early music.

Постановка проблеми. Попри всі розбіжності, взаємне неприйняття і багаторічну конфронтацію між італійським та французьким музичними стилями, у першій половині XVIII ст. активізується їх взаємовплив. Зокрема, у Франції набувають поширення нові жанри, а з ними й нові музичні інструменти, які витісняють з активної практики ті, що традиційно займали передові позиції в музичному просторі. На особливу увагу в цьому контексті заслуговує діяльність батька й сина Форкере – неперевершених виконавців на віолі да гамба, композиторів та педагогів, творча спадщина яких відображає традиції і новаторства в інструментальному мистецтві Франції зазначеного періоду.

Аналіз досліджень. Незважаючи на такі здобутки й популярність свого часу, творча постать Форкере досить мало висвітлена в сучасному музикознавстві. Зокрема, у вітчизняній музикознавчій науці та на пострадянському просторі загалом немає жодного дослідження, присвяченого Форкере.

Декілька доступних нам досліджень закордонних музикознавців усе ж таки дають змогу познайомитися із творчою постаттю Форкере докладніше. Зокрема, робота нащадка династії Л. Форкере «Форкере та їх наступники» (L. Forqueray. *Les Forquerays et leurs descendants*), видана в 1911 р. в Парижі, містить інформацію із сімейних архівів Форкере і є не тільки дослідженням їхнього родоvodu, але й цінним джерелом фактів і оглядом тогочасних періодичних видань, що дозволяє нам зрозуміти, яке місце посідали Форкере у своєму професійному колі. Декілька статей британської дослідниці і гамбістки Л. Робінсон і канадської вченої та виконавиці на віолі да гамба М. Сір стосуються теми стильової приналежності творів Форкере, їхнього авторства, а також традицій та новаторства в галузі виконавства. Однак усі ці дослідження присвячені творам для віолі да гамба, натомість у жодному з відомих нам джерел не розглядаються п'єси для клавесина, тоді як останні становлять невід'ємну частину репертуару клавесиністів.

Крім того, ґрунтовне дослідження Б. Струве «Процес формування віол і скрипок» дає нам чітке уявлення про особливості будови, звучання, поширення і використання різних груп струнних інструментів.

Метою статті є визначення ролі Форкере в музичному мистецтві Франції, дослідження специфіки відображення в їхній творчості художніх процесів, які відбувалися у професійному музичному мистецтві Франції першої половини XVIII ст.

Виклад основного матеріалу. Епоха бароко – це унікальний період активних змін, оновлення вже наявних та пошуку нових художніх рішень, форм та засобів виразності. Ці радикальні зрушення літосферних плит спричиняли виникнення цілого калейдоскопа процесів, які могли виникати водночас або змінювати один одного, завдяки чому з'являлися неповторні мистецькі явища, які й нині становлять невичерпний дослідницький та виконавський інтерес.

На початку XVIII ст. музичне мистецтво Франції переживало зіткнення двох різних стильових традицій. За часів Людовіка XIV сформувалися яскраві національні риси французької музики. Опера і балет були тими китами, на які традиційно спиралася французька інструментальна музика. Однак після смерті Ж.-Б. Люллі, творчість якого уособлювала неповторний монолітний стиль мистецтва французького бароко, французька музика стала все активніше зазнавати впливу принципово відмінного, але не менш самобутнього італійського мистецтва. Поступово стали завойовувати позиції нові жанри концерту, тріо- і соло-сонати¹, а разом із ними і нові інструменти, з більшими технічними й акустичними можливостями: скрипка і віолончель. М. Ф. Букофцер в описі консерватизму французів і

¹ Як відомо, концерт і соната – типово італійські жанри, яких на момент початку XVIII ст. практично не було у Франції. Перші концерти були опубліковані у Франції італійцем Маскитті в 1727 р. А перші французькі зразки цього жанру з'явилися з-під пера Ж. Убера і Ж. М. Леклера вже всередині XVIII ст. Навіть більше, «Музичний словник» С. де Броссара (1703 р.), одна з перших робіт такого роду, навіть не містив терміна *concert* (Bukofzer, 1947: 249).

їхнього опір поширенню такого впливу говорить, що «французи опиралися італійському впливу в музиці більше, ніж італійці французькому» (Bukofzer, 1947: 249).

Одна з яскравих сторінок музичного мистецтва цього періоду пов'язана із прізвиськом Форкере. Це талановите музичне сімейство відоме із середини XVI ст., однак найбільшого визнання та популярності зазнали два його представники: Антуан Форкере (1672–1745 рр.) і його син Жан-Батіст Антуан Форкере (1699–1782 рр.).

Члени цієї династії (а вони були переважно гамбістами) стали свідками як піднесення, так і, згодом, занепаду віольного мистецтва. Віола да гамба увійшла до активної практики музикантів ще з XV ст. Благородне витончене звучання і нескінченні можливості штрихового розмаїття зробили її одним із найулюбленіших інструментів французів. За свідченнями дослідників, вона залишалася в ужитку до кінця XVIII ст. І саме Форкере доклали чимало зусиль для того, щоб урізноманітнити і продовжити творче життя віоли в умовах, коли все міцнішими ставали позиції скрипки і віолончелі.

Антуан Форкере і його син Жан-Батіст Форкере, неперевершені виконавці на віолі та композитори, посідали важливе місце у французькій музичній спільноті. Вони належали до *Chambre du Roy* (Апартаментів короля), а члени цього королівського музичного підрозділу, як зазначає В. Жаркова у своїй книзі «Десять поглядів на історію західноєвропейської музики: Таємниці і бажання *Nomo musicus*», мали особливо високий статус та були найбільш наближеними до монарха (Жаркова, 2020: 102). Є відомості про те, що король, вражений грою маленького Антуана, організував його подальше музичне навчання власним коштом.

Діяльність Антуана Форкере збіглася за часом із творчістю знаменитого Марена Маре. Його колега У. Ле Блан, автор трактату «Захист віоли да гамба від претензій скрипки і віолончелі», порівнював гру останнього з ангельською, тоді як гру Антуана називав диявольською за її темперамент, пристрасність та яскраву віртуозність.

Діяльність Жана-Батіста, хоч і припала на період початку занепаду гамбового мистецтва та виходу на музичну арену віолончелі, однак була дуже насиченою. Саме він був одним з учасників прем'єрного виконання «*Pariser Quartette*» (Паризькі квартети) Г. Ф. Телемана, його високо цінував Й. Кванц та інші відомі музиканти. У колі його професійних контактів був Й.-Г. Ферран, близький друг мадам де Помпадур, на замовлення якого він грав. Згідно з виданням *Mercur de France* («Французький меркурій») 1738 р., Антуан

і Жан-Батіст Форкере настільки майстерно володіли інструментом і писали такі складні п'єси, що лише вони самі могли їх виконувати (Forquerau, 1911: 40). Вочевидь, їхня творча манера була настільки яскравою, що саме ім'ям Форкере названий один із номерів третьої книги Ф. Куперена (1722 р.), а також твори Ж. Ф. Рамо і Ж. Дюфлі.

Так про нього говорив Дакен: «Він мав таланти свого батька. Його виконання було глибоким і водночас витонченим. Навіть найскладніші твори не викликають у нього й тіні хвилювання; він грає їх з упевненістю, яка характеризує видатного виконавця. Під його пальцями будь-який твір стає шедевром стилю й вишуканості» (цит. за: Forquerau, 1911: 39).

Видання *Nouveau Mercure* («Новий галантний Меркурій») згадує про творчу співпрацю Ф. Куперена і Форкере. А в передмові до *Concerts Royaux* («Королівські концерти») Ф. Куперен говорить, що грав із ним у концертах у Версалі в 1714/1715 рр. (цит. за: Vertrees Sadie, 1978: 673). Тобто Форкере були шанованими серед найшанованіших членів музичного світу Франції.

Основним музичним надбанням Форкере є 32 п'єси, які становлять п'ять сюїт. Ці твори були видані сином Жаном-Батістом у 1747 р. Видання включало п'ять сюїт для віоли да гамба (з позначенням «Форкере-батько»), а також транскрипцію цих творів для клавесина (з позначенням «Форкере-син»). У короткій передмові Жан-Батіст особисто свідчить, що твори належать перу його батька, а він, Жан-Батіст, написав партію *basso continuo*, додав аплікатуру та доповнив одну із сюїт трьома творами власного авторства через недостатню кількість номерів у ній. Отже, основний музичний артефакт сімейства Форкере так чи інакше пов'язаний з обома постатями.

У будь-якому разі щодо цих творів постає багато запитань.

Деякі дослідники творчості Форкере висувають припущення, що ці твори могли бути цілком написані сином, виходячи з того, що їхня музична мова значно складніша і примхливіша, аніж мова творів сучасників батька. Л. Робінсон порівнює твори сина із творами з манускрипту *Recueil de pieces de viole*, який містить п'єси французьких композиторів межі XVII–XVIII ст., зокрема чотири п'єси Антуана Форкере і твори його сучасника Марена Маре. І хоча дослідниця вбачає в зазначених творах Антуана Форкере і значну віртуозність, і спроби об'єднати музичну тканину за допомогою «нових італійських прийомів мотивної розробки» (Robinson, 1747; An Enigma of Authorship, 2006: 259), однак, на її думку, музична мова

творів із п'яти сюїт, опублікованих сином, більш прогресивна, аніж твори Антуана з манускрипту. «Вражаючи акордові послідовності дуже близькі до музики Леклера і Рамо <...>, якого Жан-Батіст обожнював. <...> Однак вони нетипові для музичного письма ери Людовіка XIV, періоду розквіту діяльності батька, Антуана Форкере» (Robinson, 1747; *An Enigma of Authorship*, 2006: 265). Крім того, музичний матеріал сюїт більш розгорнутий: середній розмір номерів також ближчий до музики композиторів середини XVIII ст., аніж, скажімо, М. Маре, твори якого значно лаконічніші.

Л. Робінсон також розмірковує над тим, що, імовірно, намір Форкере навмисно зробити партію континуо якомога простішою, як він зазначив у передмові до видання, можна розглядати як паралель до принципу написання віртуозних сонат композиторів середини XVIII ст. (Robinson, 1747; *An Enigma of Authorship*, 2006: 266).

Авторка повного видання творів Форкере в Нью-Йорку 2013 р., дослідниця М. Сір (Нью-Йорк, 2013 р.) припускає, що, можливо, твори Антуана не були записані або не збереглися, однак він і його син багато грали їх на публіці. А Жан-Батіст, власне, записав один із варіантів, який виконувався. Також можливо, що записані твори узагальнювали одразу декілька різних версій виконання, адже під час виконання творів протягом десятиліть музиканти могли адаптувати їх залежно від обставин (Shaffer, 2016: 333).

У присвяті 32-х п'єс для віолі принцесі Генрієтті-Анні Форкере висловлює свій жаль, що «віола, незважаючи на свої переваги, стає забутим інструментом», а також сподівається відновити популярність цього інструмента: «Ваш смак, Мадам, може повернути їй славу, яку вона мала протягом довгого часу» (Forquerey, 1747). Як свідчить Л. Робінсон, для того, щоб успішно «реанімувати» віолу, «Форкере презентує публіці сучасну віртуозну музику, з докладними ремарками, щоб виконавець міг якнайкраще зрозуміти техніку виконання» (Robinson, 1747: 6). Ці твори є багатим джерелом знань про виконавські традиції у Франції XVIII ст. Крім того, існує п'ять листів Ж.-Б. Форкере до принца Фрідріха Вільгельма Пруського, у яких композитор докладно розкриває принципи віртуозної гри на віолі да гамба.

Версія для віолі свідчить про те, що Форкере зумів адаптувати в гамбовому виконавстві новітні принципи віртуозності, які активно втілювалися в царині скрипкового мистецтва. Л. Робінсон пише про спробу опанувати на віолі прийоми, які були властиві радше скрипалям, чіє мистецтво було значно новішим, а інструмент мав децю інші тех-

нічні можливості. За словами дослідниці, такі тенденції помітили ще сучасники композитора; так, у “*Mercure de France*” («Французький Меркурій») зазначалося: «[Форкере] хотів на віолі виконувати те, що скрипалі виконували на скрипках» (Forquerey, 1911: 20).

Так, серед новітніх виконавських і естетичних принципів того часу виділяють прагнення надати звучанню гнучкості, близької до людського голосу, та непомітної зміни напрямку руху смичка (Robinson, 1747; *An Enigma of Authorship*, 2006: 267).

Форкере часто віддає перевагу таким виконавським прийомам, які давали можливість створювати значно багатше звучання, досягати незвичайних тембрових ефектів, ще більше урізноманітнювати палітру фарб за значно менших фізичних зусиль. Серед них – високі позиції лівої руки, *petit manche* – практика ставити великий палець одразу на три струни на грифі, властива радше віолончелистам².

Усі ці нюанси техніки виконавства надзвичайно важливі: їх розуміння дозволяє, по-перше, наблизитися до способу музикантського мислення того часу, а по-друге, осягнути значущість постаті Форкере, його місце в музичному світі Франції, заслуги та новаторські впровадження.

Цікаво, що Форкере зробили внесок не лише в розвиток гамбового виконавства: важлива частина творчої спадщини Форкере є невід'ємною складовою частиною репертуару для іншого надзвичайно популярного в той час інструмента – клавесина. Жан-Батіст Форкере не лише опублікував твори батька для віолі да гамба у власній редакції, але й зробив їх перекладення для клавесина.

У зв'язку із цим постає ще одне питання: чим керувався гамбіст Форкере, створюючи клавесинні транскрипції поряд із такими яскравими віртуозними п'єсами для віолі? Чи мав він намір популяризувати їх у такий спосіб, чи керувався радше фінансовими мотивами? Можливо, Жан-Батіст хотів водночас дати друге життя творам батька і проявити власну творчу індивідуальність.

Цікаво спостерігати за тим, як Форкере відкриває своє бачення віртуозних можливостей різних інструментів: описуючи нову техніку *petit manche* у застосуванні на віолі да гамба, композитор говорить, що за допомогою цього прийому можна грати значно складніші речі, «навіть ті, що можна грати на скрипці, флейті чи клавесині» (цит. за:

² Як відомо, техніка лівої руки гамбістів традиційно була малорухомою: вони використовували максимум три перші позиції. А для виконання мелодичних фрагментів гамбіст використовував здебільшого верхню струну, по якій він переміщався рукою вгору і вниз (Robinson, 1747; *An Enigma of Authorship*, 2006: 267).

Robinson, 1747; *An Enigma of Autorship between Father and Son*, 2006: 367).

М. Сір також висуває припущення, що транскрипції мали бути написані майстерним класицистом, настільки тонко в них передається специфіка інструмента. Можливо, дружина композитора, класицистка Марі-Роз, могла йому асистувати або й навіть бути авторкою транскрипцій. Однак для таких тверджень даних не досить, немає інформації щодо того, чи навчалася Марі-Роз композиції (Shaffer, 2016: 333). Водночас співпраця Жана-Батіста і його дружини видається дуже вірогідною. Крім того, сам Форкере в передмові наголошує, що він хотів зробити акомпанемент віоліних п'єс якомога простішим, тоді як басова партія у класицистських творах значно віртуозніша. Отже, творчі завдання під час написання п'єс для віолі і для класициста були різні (Forqueray, 1747).

Деяку інформацію можна почерпнути з передмови до видання класицистських творів. Тут Форкере говорить, що застосовував позначення Ж.-Ф. Рамо, адже всім, хто має стосунок до гри на класицисті, вони знайомі; що регістр творів може здатися заниженим, але він навмисне не міняв його, щоб зберегти, по-перше, характер творів, а по-друге, гармонію та звучання, властиві віолі; крім того, він додатково позначив певні ноти, які потрібно виконувати з особливою чутливістю та делікатністю.

Справді, класицистські п'єси з п'яти сюїт здебільшого написані в досить низькому регістрі. Дуже часто мелодія сягає малої октави. На перший погляд здається, що це не зовсім природно для класициста, однак звучання доводить протилежне: середній регістр класициста саме французь-

кого типу дуже багатий на обертони, і в результаті п'єси не лише зберігають специфічний віоліний характер, але й набувають дуже органічного і яскравого звучання саме на класицисті, відкривають по-новому цей інструмент і підкреслюють його яскраві риси.

Висновки. Сьогодні класицистський варіант п'єс Форкере дуже популярний, адже вони мають яскравий тематизм, різноманітні за жанрами, відображають усе розмаїття стилістичних тенденцій французької класицистської музики того часу та містять цілий арсенал прийомів віртуозної техніки гри на класицисті. Форкере зміг створити транскрипцію творів для іншого інструмента, зберігши специфічні риси звучання гамби (наприклад, регістр, деякі фактурні й артикуляційні особливості), а також зробити нову інструментовку самобутньою й органічною саме в системі координат класициста.

Безумовно, класицистська музика впродовж свого існування зазнала значних змін. Вона стала яскравішою, у якомусь сенсі більш пафосною, увібравши в себе відголоски явищ з інших музичних сфер: із царини опери, балету, оркестрової музики. Усе це суттєво вплинуло на музичне письмо і ставлення до інструмента загалом. Для сучасних музикантів є дуже важливим осягнення природи цих процесів і способу їх віддзеркалення у стилі письма французьких класицистів. Адже це дозволяє зрозуміти, як можна працювати з музичним матеріалом і, що найважливіше, як його виконувати. Музика Форкере є цінним матеріалом для подальших досліджень у цій галузі, адже вона відображає цілу низку принципово важливих музичних явищ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo musicus : монография : в 2-х т. Киев : ArtHuss, 2020. Т. 2. 256 с.
2. Струве Б. Процесс формирования виол и скрипок. Москва : Музгиз, 1959. 296 с.
3. Bukofzer M. Music in the baroque era from Monteverdi to Bach. New York : W.W. Norton Inc., 1947. 489 p.
4. Cyr M. Marin Marais, the "basse continue" and a "different manner" of composing for the viol. *The Musical Times*. Vol. 157, No. 1936. Musical Times Publications Ltd. 2016. pp. 49–61. URL: <https://www.jstor.org/stable/44862536> (дата звернення: 05.05.2021).
5. Forqueray A. Pieces de Virole avec la Basse Continue. Composes, par Mr. Forqueray Le Père Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi. Paris, 1747. 35 p.
6. Forqueray J.-B.-A. Pieces de Virole Composes, par Mr. Forqueray Le Père. Mises en Pieces de Clavecin. Par Mr. Forqueray Le Fils, Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi. Paris, 1747. 35 p.
7. Forqueray L. Musiciens autrefois: Les Forquerays et leur descendants. Paris : L. Fournier, 1911.
8. Robinson L. Forqueray Pieces de Virole (Paris, 1747): An Enigma of Autorship between Father and Son. *Early Music*. Oxford University Press, May, 2006. Vol. 34. № 2. P. 259–276. URL: <http://www.jstor.org/stable/3805845> (дата звернення: 10.05.2021).
9. Robinson L. Forqueray Pieces de Virole (1747) : A Rich Source of Mid-Eighteenth-Century French String Technique. *Journal of the Viola da Gamba Society of America*. 2006. Vol. 43.
10. Sadie J. A. V. Marin Marais and his Contemporaries. *The Musical Times*. Musical Times Publications Ltd., 1978. Vol. 119. № 1626. P. 672–674. URL: <https://www.jstor.org/stable/959143> (дата звернення: 10.05.2021).

11. Shaffer A. Review: Music by the Forqueray family. Reviewed Works: Antoine Forqueray, Jean-Baptiste Forqueray, Michel Forqueray, Nicolas-Gilles Forqueray. The Works Part One by Mary Cyr ; Antoine Forqueray, Jean-Baptiste Forqueray, Michel Forqueray, Nicolas-Gilles Forqueray. The Works Part Two by Mary Cyr. Music Library Association, 2016. Vol. 73. № 2. P. 331–334. URL: <https://www.jstor.org/stable/26397572> (дата звернення: 10.05.2021).

REFERENCES

1. Bukofzer M. F. Music in the baroque era from Monteverdi to Bach. NY: W.W. Norton INC. 1947. 489 p. [in English].
2. Cyr M. Marin Marais, the “basse continue” and a “different manner” of composing for the viol. The Musical Times. Vol. 157, № 1936. Musical Times Publications Ltd. 2016. pp. 49–61. URL: <https://www.jstor.org/stable/44862536> Дата звернення: 5.05.2021 p. [in English].
3. Forqueray A. Pieces de Viole avec la Basse Continue. Composes, par Mr. Forqueray Le Père Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi. Paris, 1747. 35 p. [in French]
4. Forqueray J.-B.-A. Pieces de Viole Composes, par Mr. Forqueray Le Père. Mises en Pieces de Clavecin. Par Mr. Forqueray Le Fils, Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi. Paris, 1747. 35 p. [in French]
5. Forqueray L. Musiciens autrefois: Les Forquerays et leur descendants. Paris: L. Fournier, 1911 [in French].
6. Robinson L. Forqueray Pieces de Viole (Paris, 1747): An Enigma of Authorship between Father and Son. Early Music, Vol. 34, № 2. Oxford University Press. May, 2006, pp. 259–276. URL: <http://www.jstor.org/stable/3805845> Дата звернення: 10.05.2021 p. [in English].
7. Robinson L. Forqueray Pieces de Viole (1747): A Rich Source of Mid-Eighteenth-Century French String Technique. Journal of the Viola da Gamba Society of America. Vol. 43, 2006 [in English].
8. Sadie J. A. V. Marin Marais and his Contemporaries. The Musical Times. Vol. 119, № 1626. Musical Times Publications Ltd. 1978. pp. 672–674. URL: <https://www.jstor.org/stable/959143> [in English].
9. Shaffer A. Review: Music by the Forqueray family. Reviewed Works: Antoine Forqueray, Jean-Baptiste Forqueray, Michel Forqueray, Nicolas-Gilles Forqueray. The Works Part One by Mary Cyr; Antoine Forqueray, Jean-Baptiste Forqueray, Michel Forqueray, Nicolas-Gilles Forqueray. The Works Part Two by Mary Cyr. Music Library Association, 2016. Vol. 73, № 2. pp. 331–334. URL: <https://www.jstor.org/stable/26397572> [in English].
10. Struve B. A. Prozes formirovanija viol I skripok [The formation process of violas and violins]. Muzgiz, 1959. 296 p.: ill. [in Russian].
11. Zharkova V. Desyat vzglyadov na istoriu zapadnojevropejskos musiki: Tajny I zhelanija Homo musicus [Ten views of the Western European music history: Secrets and desires of Homo musicus]: monography in 2 v. V 2. Kyiv: ArtHuss, 2020. 256 p.: ill. [in Russian].