

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ МУЗИКИ
(Античність. Середньовіччя. Відродження)

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК
для здобувачів СВО «бакалавр»
з використанням принципів *flipped learning*

Вінниця - 2023

Рецензенти:

Мозгальова Н.Г. – докторка педагогічних наук, професорка, завідувачка кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського

Іскра С.В. – кандидатка мистецтвознавства, завідувачка кафедри теорії та методики музичного виховання КЗ «Вінницький гуманітарно-педагогічний коледж»

Рекомендовано вченою радою факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (протокол № 5 від 18.01.2023 р.)

В 31 Верещагіна-Білявська О.Є.

Історія зарубіжної музики (Античність. Середньовіччя. Відродження): Навчально-методичний посібник. Вінниця. 135 с. (6 д.а.)

Посібник адресований здобувачам СВО бакалавр спеціальностей 025 Музичне мистецтво та 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво). Застосування у ньому елементів flipped learning передбачає не лише виконання завдань після вивчення теми, але й підготовку здобувачів до лекційних занять, прочитання певних уривків з літератури та здійснення пошукової роботи до початку вивчення теми. У Додатках міститься хрестоматійний матеріал до підготовки здобувачів до лекційних занять. Таким чином у навчально-методичному посібнику є завдання для самостійної роботи.

Початок вивчення історії зарубіжної музики з періоду античності обумовлений тим, що саме у цю добу закладався підґрунтя усієї європейської культури. Застосовуючи культурологічний підхід, авторка посібника розглядає період в історії зарубіжної музики від античності до завершення доби Відродження у контексті загальних соціокультурних процесів та становлення національних композиторських шкіл західноєвропейської музики.

Посібник може бути корисним для здобувачів інших спеціальностей галузі 02 Культура і мистецтво, а також для викладачів, музикознавців, культурологів та тих, хто цікавиться історією музичного мистецтва.

Передмова

Запропонований читачеві посібник є результатом багаторічного досвіду у галузі викладання історії зарубіжної музики для здобувачів спеціальностей 025 Музичне мистецтво, 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) та низки культурологічних і мистецтвознавчих дисциплін, дотичних до історії музики. Усвідомлення історії музики як складової загальнокультурного історичного процесу дозволило застосувати культурологічний підхід, при якому музичні явища розглядаються у соціокультурному контексті певної історичної епохи. Розуміючи важливість вивчення історії музики у фаховій підготовці педагога-музиканта, вважаємо за необхідне надати здобувачам не лише інформацію про основні музичні процеси та проаналізувати музичні явища, але й закласти підґрунтя їх професійного світогляду, створити базу для розуміння музичних процесів у контексті ментальності певної історичної доби, умов формування та розвитку культури європейських націй.

У зв'язку з тим, що сучасний мережевий простір насичений фактологічним матеріалом з історії культури і мистецтва, його збирання й систематизацію здобувачі можуть здійснювати самостійно, презентуючи результати своїх пошуків. У таких умовах головним завданням викладача постає формування у здобувачів навичок аналітичної обробки інформації та її узагальнення. Тому до кожної великої теми створено завдання, які здобувачі мають виконати до початку вивчення теми, а вже під час її вивчення виконання цих завдань обговорюється та аналізується. Така підготовка до аудиторних занять дозволяє вивільнити час на розгляд проблемних питань з теми під час лекцій та сприяє налагодженню конструктивного діалогу й проблемної дискусії.

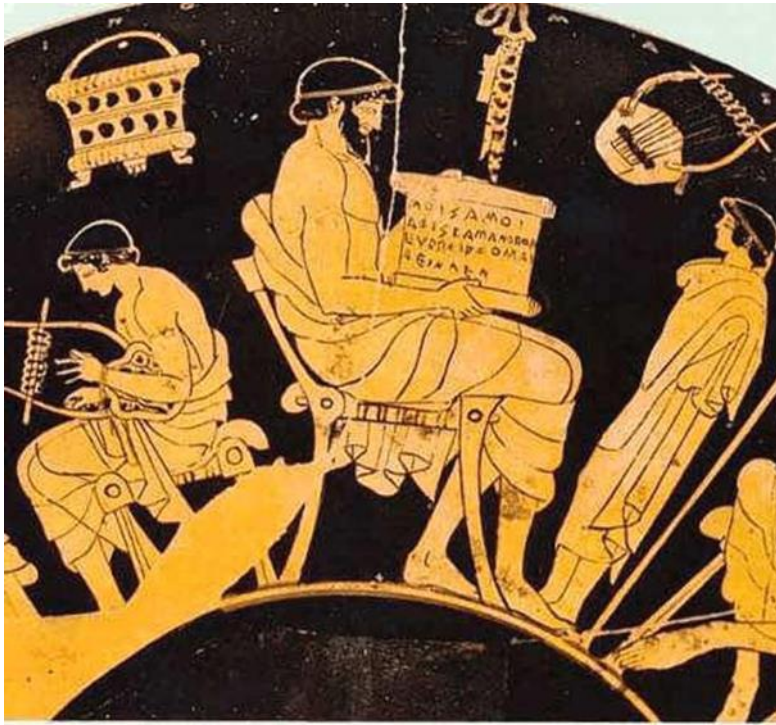
Дбаючи про розширення художнього кругозору здобувачів, у додатках подаються фрагменти з літературних творів і наукових робіт, які дозволяють глибше зрозуміти специфіку музичних процесів доби античності, Середньовіччя та Відродження.

У процесі систематизації та узагальнення теоретичного матеріалу авторка спиралася на велетенський масив існуючої літератури за темами курсу, викладаючи матеріал таким чином, щоб у здобувачів сформувався системний погляд на становлення і розвиток музичного мистецтва у контексті історичних, культурних, релігійних та художніх процесів, що відбувалися у період від I тис. до н.е. до початку XVII ст.

Розділ 1.

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЄВРОПИ ВІД АНТИЧНОСТІ ДО XVIII СТОЛІТТЯ

Тема 1. Музичне мистецтво Стародавньої Греції



Завдання для самопідготовки до лекції:

- 1) Прочитати міфи Стародавньої Греції, в яких є згадки про музикантів: «Аполлон і Музи», «Пан», «Пан і Сіринга», «Змагання Пана з Аполлоном», «Орфей та Евридіка», «Смерть Орфея» (див. Додаток 1.).

Дати відповіді на запитання:

- Які висновки щодо музичного мистецтва можна зробити з переліку муз та об'єктів їх покровительства?
 - Які функції, на думку давніх греків, виконувала музика у житті суспільства?
 - Чи був у давніх греків розподіл музики на професійну і народну? Обґрунтуйте свою відповідь.
 - Якими музичними інструментами користувалися давні греки?
- 2) Знайти зображення інструментів Стародавньої Греції: *систр*, *формінкс*, *авлос*, *кіфара*

- 3) *Створити глосарій за темою: агональність, космологізм, антропоморфізм, пайдейя, синкретизм, аед, елегія, ода, епінікій, партенія, сколія, дифірамб, стасими, катарсис.*

Особливості античної культурної традиції. Музичне мистецтво античності є наслідком духовної революції “осьового часу” (К. Ясперс), коли приблизно між 800 і 200 роками до н.е. на територіях Середземномор’я, Близького та Переднього Сходу, Індії та Китаю відбулося формування суспільств з приватновласницькими стосунками та мобільністю окремого індивіда. Вісью світової історії цей період став завдяки початку боротьби раціонального досвіду (Логосу) з міфами. Закладання базису наукових понять і категорій, основ світових релігій, формування індивідуалістичної свідомості, розвиток раціонального досвіду стали яскравими ознаками “осьового часу”.

Не всі існуючі у цей період культури змогли перейти від міфологічної до раціональної свідомості, проте, ті, хто це здійснив, отримали історичну перспективу. Ними стали китайська, індійська, іранська, іудейська та грецька цивілізації. Остання, разом з культурою Стародавнього Риму, отримала назву античної цивілізації, що тривала від I тис. до н.е. до 5 ст. н.е. та стала підґрунтям розвитку усієї європейської культури. Саме тому коріння європейської музичної традиції також слід шукати у надрах античної цивілізації. Типові ознаки античної культури знайшли своє відображення і в музичному мистецтві стародавніх греків.

Особливими рисами античного світогляду є раціональність і космологізм. Раціональна свідомість вбачала у музиці знання про рух, який створює звучання. Цей рух відбувається за цими ж самими закономірностями, що й зміна пір року, рух небесних світил. Тому метою музики давні греки бачили пізнання основ світобудови, яке неможливе без вивчення числа як суті всіх речей. Саме тому у свідомості давнього грека музика завжди апелює до арифметики, геометрії, астрономії.

- Космологічна антична культура сприймає людину частиною космосу. До типових рис античної культури відносимо також *гуманізм, антропоморфізм, політеїзм, агональність, пайдейю*. Усі ці риси у різних формах знаходять своє відображення в музичному мистецтві античності.

Оте, музична культура Стародавньої Греції становить перший історичний етап у розвитку музичної культури Західної Європи, тому усвідомлення її культурних засад та принципів постає базисом для розуміння музичного мистецтва європейської традиції.

У культурі античного світу виділяємо декілька періодів:

- ранній, VIII століття до н.е. - IV століття до н.е.;
- класичний, IV століття до н.е. - II століття н.е., період поширення цивілізації Греції і Риму (від Олександра Македонського до Смерті Марка Аврелія);

- елліністичний, кінець II-III ст. – V-VI ст., - від Марка Аврелія до падіння Римської імперії (476), від смерті «останнього римлянина» Боеція (524 або 526) і закриття Академії в Афінах імператором Юстиніаном (529). Розпад Західної Римської Імперії ознаменував собою початок нової епохи – Середньовіччя.



Концепція музичного мистецтва у міфологічній свідомості стародавніх греків.

Концепція божественного походження музики формується у міфах Стародавньої Греції, зокрема про Аполлона, Пана та Орфея. Культурологічний аналіз міфів дозволяє зробити низку висновків щодо функцій музики в античному суспільстві, інструментарію, ролі особистості музиканта, жанрового

розподілу тощо. Витоки грецької трагедії, в якій важливу роль відігравала музика, походять з міфології, легенд та магічних дійств. Міфи про Аполлона, Орфея, Марсія, Пана, Олімпа розкривають чудодійну, магічну силу музики. Можна також прослідкувати зв'язок давньогрецьких міфів з легендами східних етносів, зокрема на прикладі міфу про фрігійського авлетиста Олімпа.

Зміст міфів дає розуміння про *синкретизм* давньогрецького мистецтва. Музика як виключно інструментальне виконавство у добу античності не існувала, вона функціонувала в нерозривному зв'язку з поезією, як неодмінна учасниця трагедії, як складова танцю. Художні смаки греків вважали інструментальну музику придатною лише для швидкої ходьби і для зображення звірячого крику, про що знаходимо згадки у Платона.

Можемо лише припустити, що вже у крито-мікенській культурі, яка постає найближчою попередницею Стародавньої Греції, сформувалися основи музикування. Ці здогадки підкріплені зображеннями музикантів і музичних інструментів на фресках палаців. Зокрема, поміж інструментів зустрічаємо систр, який має єгипетське походження.



Окрім міфів, інформацію про музичну культуру раннього періоду історії культури Стародавньої Греції можна отримати з епосу, автором якого вважають Гомера. Слід знати, що саме виконання подібних творів завжди відбувалося з музичним супроводом. Оповіді «Іліади» та «Одіссеї» охоплюють легенди від XII—XI до VIII століття до н.е. З «Іліади» дізнаємося про існування побутових пісень, які супроводжували різні галузі діяльності стародавнього грека (робочі, весільні, похоронні), та про музичні інструменти. Одним з них є щипковий інструмент типу ліри під назвою *формінкс*, грою на якому супроводжували свій спів *аеди*, та *авлос* (духовий інструмент, подібний гобою), який надалі набуде у цій культурі широкого вжитку. З міфів можна дізнатися, що греки запозичили авлос та мистецтво виконавців на ньому (авлетів) з Азії. Найвидатнішим авлетистом вважався Олімп з Фригії, якому приписувалося створення найдавніших *номів* (*потоі*) – традиційних зразкових мелодій.



Формінкс



Авλος

Олімпа, який, можливо, жив у VII ст. до н.е., Плутарх вважає головою авлетичної музики. Хоча Олімп за походженням був фрігійцем, його слід вважати грецьким музикантом, адже саме Греція стала ареною його художньої діяльності, зокрема, у нього були й грецькі учні, зокрема Кратет та Ієракс. Вважають, що саме він натуралізував у Греції музику для флейти, яка раніше була властива Фрігії. Про музику Олімпа можна створити уявлення, завдяки уривку з трагедії Еврипіда «Орест», де згадується *Narmatios nomos* – скорботна і пристрасна мелодія.

Про мистецтво аедів, що походять з середовища народних музикантів, дізнаємося вже з «Одіссеї». Також у поемі розповідається про ставлення античного суспільства до цих виконавців. Аеди, згідно епосу, були майстрами імпровізації. Поміж них виділявся сліпий співак Демодок, з мистецтвом якого Одісей познайомився на бенкеті у палаці феакійців. Демодок так розчулив мореплавця піснями про його мандри, що Одісей змушений був накривати свою голову мантиєю, щоб ніхто не побачив його сліз.

Музичні жанри Стародавньої Греції. Кіфародія, авлодія, авлістика, хорова пісня. До VII—VI ст. до н.е. відносяться історичні відомості про поетів-співаків та про певні музично-поетичні напрямки та жанри.



Кіфара

Найстаршою музично-поетичною школою вважають ту, що сформувалася на острові Лесбос і з якої походить поет і співак Терпандр (кінець VII ст.), відомий своєю перемогою на поетичних змаганнях у Спарті. Саме від нього походить *кіфародія*, тобто спів під кіфару (струнний інструмент на зразок ліри). Дослідники припускають думку, що кіфареди створили новий вид співу, відмінний від мистецтва аедів: замість оповіді-речитації з'являється мелодичний спів з більш розгорнутим інструментальним супроводом, інструментальними вступами тощо.

У цей період розвивається також *авлодія* (спів під авлос) в особливих формах пісень-плачів у супроводі авлоса. Століттям пізніше, у VI ст. до н.е., з'являється *авлістика* — гра на авлосі без співу, тобто чисто інструментальне виконання. Відомо, що у 586 р. до н.е. авлет Саккад з Аргоса здобув перемогу на піфійських іграх у Дельфах, де він виконав на авлосі «програмний» ном — п'єсу про боротьбу Аполлона з Піфоном.



Виконавець на авлосі.

Авлодія і кіфародія є епічними жанрами сольного виконавства, проте, паралельно з ними у часі, розвиваються й *хорові жанри*. Зокрема, відомо про хорові пісні на острові Крит, виконання яких поєднувалося з танцем (*гіпорхема*). Хоровому *пеану* деяким греки надавали магічного значення, вважаючи його цілющою піснею-танцем.

Легенда оповідає, що місцеві виконавські традиції переніс до Спарти критянин Фалес, бо саме там, починаючи з VII ст. до н.е., широко культивувалися хорові жанри. Їх популярність пов'язана зі спартанською системою виховання воїна, адже спартанці надавали музиці великого державного та виховного значення. Навчання музичному мистецтву не набуло у них професійного характеру, але входило до системи загального виховання юнацтва. Саме звідси й походить теорія етосу, обґрунтована пізніше грецькими мислителями. Найвідомішим представником спартанської школи був творець військових хорових пісень Тіртеї.

Ліричні жанри. Новий напрямок у музично-поетичному мистецтві Стародавньої Греції, пов'язаний з ліричними темами та образами, представлений іменами іонійця Архилоха (VII ст. до н.е.) та найбільших представників лесбійської школи Алкея та Сапфо (межа VII -VI ст. до н.е.). Занурення у світ людських почуттів призвело й до подальшого зростання ролі мелодичного начала у виконанні, що втілювалося у ліричних жанрах.

Саме слово «лірика» походить від назви інструменту – *ліри*, грою на якій поети супроводжували спів своїх віршів. За легендою, першу ліру сконструював Гермес, якого давні греки вважали засновником

мистецтв. Цей бог натягнув струни на панцир черепахи. Є відомості про те, що Архилох використовував прийоми так званої *крузи*, тобто інструментального супроводу, що «наскрізь пронизує спів». Дослідники припускають, що круза, можливо, є втіленням принципу *гетерофонії*, тобто схрещуванням вокальної мелодії з її «варіантом», що виконується одночасно і на інструменті.



До жанрів ліричної поезії VI ст. до н.е. належать *елегії, гімни, весільні пісні, сколії, партенії, епінікії*. Вони представляли такий різновид музично-поетичного мистецтва, при якому поет і музикант поєднувалися в одній особі. До наших днів дійшли лише поетичні тексти, а записи переважної більшості мелодій відсутні. Можна також припустити, що поети не завжди записували свої мелодії, покладаючись при власному виконанні на пам'ять, на природне для них слідування за віршом. Можливо, за основу своїх мелодій вони використовували відомі

народні пісні.

Любовна лірика яскраво представлена у творчості Анакреонта (середина VI ст. до н.е.), епінікії – у фіванського поета Піндара (522-448 до н.е.). Твори останнього були натхненні великими святами-змаганнями VI-V ст. до н.е., найвідомішими з яких були олімпійські ігри. Агональністю була просякнута й музична творчість. У змаганнях брали участь і поети-музиканти, і колективи виконавців. Усій їх організації надавалося високе суспільне значення, а переможцям виявлялися найрізноманітніші почесні. Представники епічного мистецтва, кіфареди, авлоди та авлети, хори з авлетами, виконували цілу програму, складену з давніх, нових та новітніх поетичних творів із музикою. Народ виділяв гідних поетів-музикантів, а урочисті епінікії прославляли переможців.

Давньогрецька трагедія та її роль у становленні європейської художньої культури. Джерелом трагедії є діонісійський *дифірамб*. Вистави трагедії були пов'язані з

діонісійськими святами та стали результатом тривалого розвитку мистецтва у межах культу бога Діоніса. Перше зерно трагедії самі греки вбачали у хоровому дифірамбі на честь цього бога. До нашого часу дійшли тексти трагедій *Есхіла*, *Софокла*, *Еврипіда*. Відомості про вистави датуються кінцем VI ст. до н.е., а перші твори Есхіла (бл. 525—456 до н.е.) – приблизно 480 р. до н.е. Останніми вважають твори Софокла (бл. 496—406 до н.е.) та Еврипіда (бл. 480—406 до н.е.), написані наприкінці V ст. до н.е.

Знамениті драматурги творили за часів Перикла, які стали періодом розквіту як Афінівської держави, так і усієї культури Стародавньої Греції. Аристотель стверджує, що Есхіл першим ввів до трагедії двох акторів замість одного (що брав участь у виконанні дифірамбу), обмеживши у своїх творах хор і висунувши на перше місце діалог. Софокл запровадив трьох акторів і започаткував декорації.

У 472 р. до н.е. урочисто було відкрито величезний театр Діоніса в Афінах, в якому відбувалися вистави трагедій. Давньогрецькі театри будувалися у вигляді амфітеатрів (найчастіше на природних схилах місцевості) просто неба і вміщували величезну аудиторію (близько 30 тис. чоловік в Афінах, близько 14 тис. – в Епідаврї). Постановки трагедій у давньогрецькому суспільстві були не лише громадськими святами, але й виховним актом, тому усі громадяни мали відвідувати вистави в обов'язковому порядку.

Кругла площадка для виступів акторів називалася *орхестра* та не була відокремлена завісою від глядачів. Тимчасове дерев'яне приміщення для перевдягання і виходу акторів мало назву *скена*. Обов'язковим і важливим учасником вистави був *хор*, який виступав виразником загальної моралі. Він виступав від імені усього народу.

Зазвичай, зміст давньогрецької трагедії, зокрема Есхіла та Софокла, складали міфи, що стали у цій культурі носіями етичного, морально-філософського начала. Впродовж розвитку драми від Софокла до Еврипіда поступово підсилюється особистісно-героїчне, суб'єктивне начало, загострюються власне драматичні моменти. Підвищення драматичного начала дослідники пов'язують з впливом на трагедію епічних та ліричних музично-поетичних жанрів. Самі ж вистави трагедій, що відбувалися під час свят великих діонісії в Афінах у V ст. до н.е., стають втіленням античної агональності на всіх рівнях – від драматургів і постановників до акторів і хористів. Хоровий спів у постановках трагедій поєднувався з пластичними рухами. Виконання супроводжувалося грою на авлосі та кіфарі.



Театр Діоніса в Афінах

Зараз ми можемо лише уявляти, як відбувалися ці грандіозні дійства у присутності всіх громадян полісу, адже жодного зразка музики в трагедіях Есхіла та Софокла не зберіглося. Лише за характером текстів можемо уявити характер музики, спробувати визначити її місце у виставі. Дослідники висувають припущення, що не вся вистава була рівномірно омузиченою. Діалоги у ній могли переходити у наспівну речитацію, у мелодраму, у сольний та хоровий спів. Кожен епізод драми завершували великі музично-пластичні *стасими* хору.

Хор у давньогрецькій трагедії відігравав особливу роль, адже слугував виразником народної моралі, яка засуджувала або підтримувала героя, надавала йому мудрі поради. Хористів добирали з аматорів шляхом змагання, а їх навчання було почесним обов'язком відомих афінських громадян. Чисельність хору варіювалася від дванадцяти до п'ятнадцяти співаків. З аналізу текстів трагедій можемо зробити висновок, що у творах Есхіла, відповідно до його драматургії, переважала оповідально-хорова лірика, а у самій виставі виділяються два типи співу – вільні речитативно-декламаційні епізоди та великі, стрункі за віршованою структурою, замкнуті хорові виступи. Напружений драматичний розвиток трагедій Софокла спричинив скорочення в них епічних і власне ліричних елементів та підсилення

значення актора-соліста. Хори тут набувають лірико-драматичного характеру, стають лаконічними, виконують важливу функцію у розвитку дії, то посилюючи емоційний тонус сцени, то гальмуючи драматичну розв'язку.

З праць Платона стає зрозумілим, що в епоху еллінізму відбувається професіоналізація мистецтва. Зокрема, філософ нарікає на відхід від принципів ясного, суворого мистецтва, на появу багатьох музичних нововведень, на захоплення віртуозністю, що, на його думку, негативно впливає як на виховання юнацтва, та і на громадські звичаї. Зайвим ускладненням мистецтва, яке порушує його чистий стиль, мужність та емоційну рівновагу, вважали навіть використання високих регістрів у музичних творах, збільшення кількості струн на кіфарі.

З цієї епохи відомі хорові дифірамби Філоксена із Цитери (435—380 до н.е.) з великими віртуозними соло. Збільшення кількості струн на кіфарі приписують Тимофію з Мілета (449—359 до н.е.). Це призвело до посилення віртуозності, свободи композиції, напружено-високої теситури його творів. З літературних джерел, що збереглися з тих часів, можна дізнатися про програмні задуми у творах цього кіфареда, зокрема в одному зі своїх віртуозних номів він прагне зобразити картину бурі.

Збереглися лише декілька творів у записах давньогрецькою буквеною нотацією від V ст. до н. е. до II-III століття н. е., зокрема три гімни Мезомеда (присвячені Геліосу, Немезіді та Музам), два дельфійські гімни Аполлону та сколія (застільна пісня Сейкіла).

Singnoten: A' B' Γ' | Δ' E' Z' | H' Θ' I' | K' Λ' M' | N' Ξ' O' | Π' Ρ' Σ' | Τ' Υ' Φ' | Χ' Ψ' Ω' |
 Instrument: \ / N' | Γ' J' C' | > V' < | λ' < Γ' | χ' < K' | α' < Ι' | λ' < Ζ' |
 Heutige Noten: 

На межі I-II ст. н.е. записано гімн Аполлону разом з коротким інструментальним фрагментом і уривком пеана на смерть старшого Аякса (так званий Берлінський папірус). З кінця III ст. зберігся в давньогрецькій нотації ранній християнський гімн (папірус з Оксириху, про що буде згадано у розділі, присвяченому музиці

Середньовіччя). Також початком першого тисячоліття н.е. датується запис дуже короткого інструментального уривка невідомого походження.

У Стародавній Греції існувала нотація двох видів – інструментальна (давніша за походженням) та вокальна (новіша за виникненням). Інструментальна нотація здійснювалася буквеними знаками грецького і давньофінікійського походження. Знаки могли розташовуватися у різний спосіб – прямо, поперечно, перевернуто, – що вказувало на висоту звуків залежно від позиції пальців виконавця, який грав на струнах ліри. Вокальна нотація використовувала лише грецькі літери, але принцип застосування цих літер було запозичено з нотації інструментальної. Ритм у записі зазвичай не фіксувався, оскільки у вокальних мелодіях він залежав від віршованого розміру. Однак деякі позначення ритмічних пропорцій (один до двох або один до чотирьох-п'яти) могли вказуватися за допомогою особливих піктограм.

Аналіз вказаних мелодій гімнів дозволяє констатувати типові ознаки гімнічного складу: силабічний стиль, широка інтерваліка, пружність мелодики. Сколія Сейкіла представляє приклад пісенної мелодики світського характеру з плавним рухом.

На основі міркувань давньогрецьких філософів, які торкаються питань мелодики, найчастіше пов'язаної з поетичним словом, можна зробити висновок, що музика цієї доби була одноголосною.

Музична естетика і музична теорія Стародавньої Греції була невіддільна від античної науки і філософії, розквіт якої припадає на V-IV ст. до н.е. Звичайно, можемо говорити лише про зачатки музично-теоретичної науки у працях мислителів, де виділяємо три основних вчення:

- 1) вчення про етос (Домон Афінівський, Платон, Аристотель);
- 2) вчення про акустику (Піфагор, Евклід, каноніки і гармоніки);
- 3) вчення про лади (Клавдій Птоломей).

Вчення про етос, започатковане Платоном («Держава» і «Закони») та розвинуте у працях Аристотеля, поєднує питання державної політики та музики й мистецтва загалом. Такий підхід походить ще від Домона Афінівського, знаменитого вчителя Сократа і друга найвідомішого правителя Афін Перикла. Саме від його концепції відштовхується Платон у розвитку ідеї благодійного впливу музики на виховання гідного громадянина. Фактично філософ висуває думку про тісний зв'язок мистецтва з державною політикою. На думку Платона,

музиці серед інших видів мистецтв відведено першочергову роль у вихованні з юнака мужньої, мудрої, доброчесної та врівноваженої особистості, тобто ідеального громадянина ідеальної держави. Платон вважає, що вплив музики поєднується з впливом гімнастики як мистецтва прекрасних рухів тіла, а мелодія і ритм найбільше захоплюють душу, спонукаючи людину до наслідування прекрасного. Античний філософ, аналізуючи окремі пісні, вважає за необхідне оцінювати її красу за змістом слів, ладом та ритмом. Згідно з естетичними позиціями давньогрецького світогляду, Платон вважає, що музику в ладах, які мають жалібний і розслаблюючий характер, не слід використовувати у процесі виховання юнаків і радить слухати твори лише у дорійському та фрігійському ладах, що сприймаються ладами активними та енергійними. Досить категорично він підходить і до інструментарію, визнаючи лише кіфару і ліру та заперечуючи етичні якості всіх інших інструментів. Врешті Платон приходить до висновку, що носієм етосу є не сам художній твір з його образністю і використаними засобами виразності, а лише лад або тембр інструменту, за якими ніби закріплено певну етичну якість.

Платон вважав, що музика, яка облагороджує розум, є мистецтвом найвищого порядку, а музика, що апелює до почуттів, розбещує громадянина. Античний мислитель наполягав на тому, що обов'язок державних мужів – заборонити всяку зніжену і пожадливу музику та дозволити тільки чисту і благородну. Він також вважав, що бадьорі і живі мелодії призначені для чоловіків, а м'які і плавні – для жінок.

Отже, з міркувань Платона стає очевидним, що музика відігравала важливу роль у вихованні грецької молоді. Найбільшу обачність, на думку філософів, треба було виявляти у виборі інструментальної музики, тому що відсутність слів робила її значення сумнівним, адже заздалегідь важко було передбачити, чи викликатиме вона в душах необхідні благодійні почуття. Платон вважав народний музичний смак недосконалим, адже він спирався на чуттєві і розпусні мелодії, до яких філософ відносився з відвертим презирством.

Ширше розуміння призначення і виховної функції музики демонструє Аристотель, стверджуючи, що музика служить одразу декільком цілям – виховання, очищення, інтелектуальної розваги. Тому він пропонує використовувати усі лади, але з різною інтенсивністю. Цей філософ розмірковує над питаннями характеру впливу музики і на психіку, і на етичну сторону душі. Спільне у

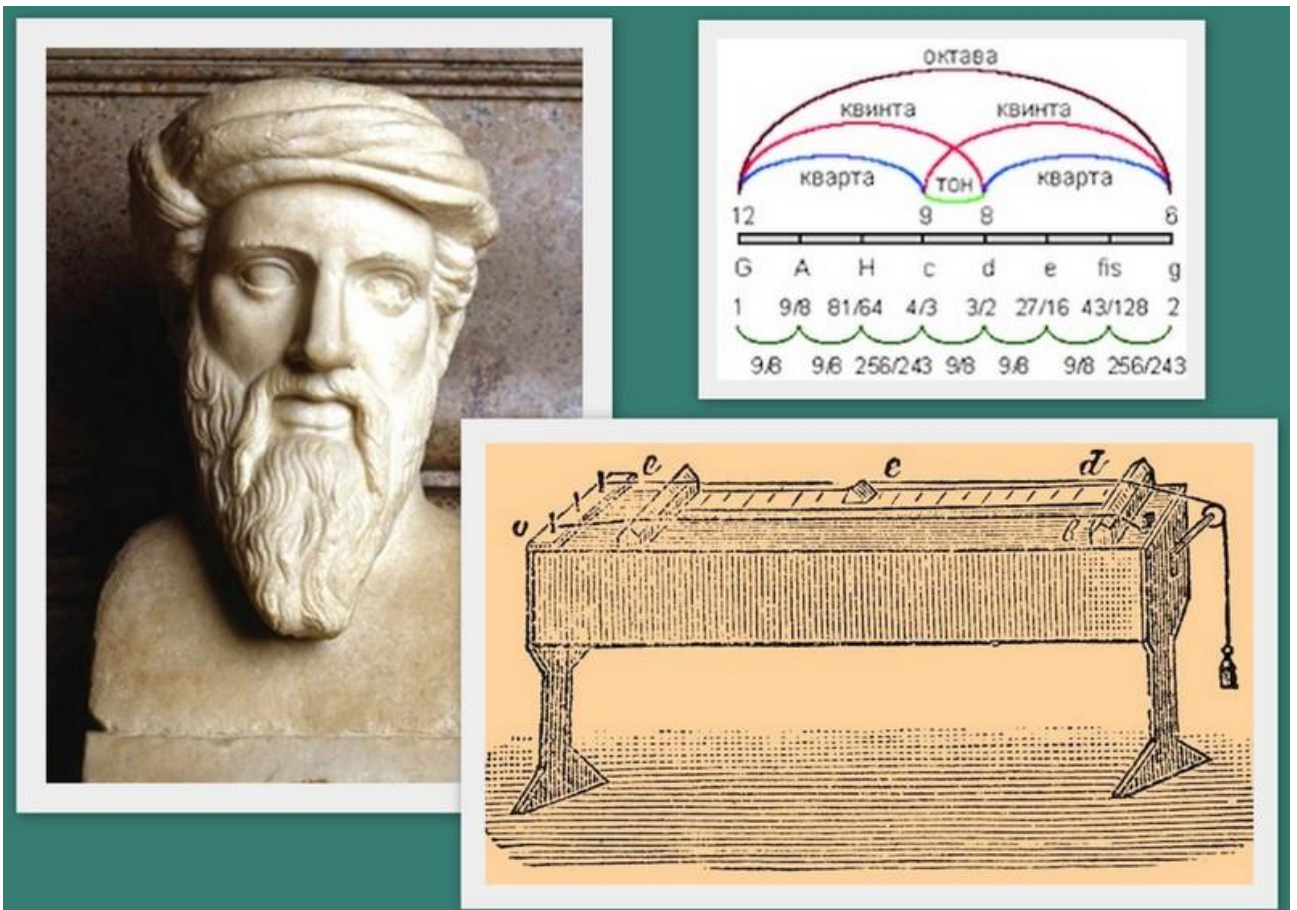
міркуваннях Аристотеля й Платона полягає у тому, що обидва філософи стверджуються у думці про необхідність використання музики у процесі виховання молоді. І надалі, навіть у період розквіту Римської імперії, грецька музична традиція значною мірою житиме науку про музику.

Навколо питань етосу точилися суперечки навіть у I-II столітті н. е., причому Плутарх, Клеонід і Птолемей наполягали на високих етичних властивостях і можливостях музики, а послідовники Демокріта та Епікура гаряче полемізували з ними. Так, Філодем з Годари заперечував здатність музики впливати на душу людини, вважаючи, що ритм і мелодія мають суто формальну природу. Уся чудодійна сила музики, яку їй приписували, пояснюється, на думку Філодема, лише значенням і змістом словесного тексту, разом із яким вона звучала.

Вчення про акустику сформульовано у працях Піфагора (VI ст. до н. е.), якого вважають першим з грецьких мислителів, який залишив нащадкам свої міркування про музику. Піфагора вважають засновником вчення про музичні інтервали, консонантність і дисонантність яких він виводив із суто математичних співвідношень, що можна отримати при розподілі струни. Піфагорієць Архіт з Тарента (початок IV ст. до н. е.) став автором праці «Гармоніка», в якій приходить до високу, що звук виникає у результаті коливань повітря, які, в свою чергу, спричинені поштовхами тіла, що звучить. Його надалі розвинув Евклід (III ст. до н. е.).

Послідовників Піфагора самі греки починають називати «каноніками», оскільки вони фетишизували числові співвідношення, що утворюються при поділі струни «канону» (назва однострунного інструменту, яким вони користувалися у своїх дослідях) і нехтували вимогами людського слуху до благозвучності. Грецька легенда вважає саме Піфагора конструктором першого варіанту цього інструменту¹.

¹ Згідно легенди, одного разу, розмірковуючи над проблемами гармонії, Піфагор проходив повз майстерні коваля, який схилився над ковадлом зі шматком металу. Математик помітив відмінність в тонах між звуками, які видаються різними молоточками та іншими інструментами при ударі по металу, і, ретельно оцінивши гармонії і дисгармонії, які з'являються від комбінації цих звуків, Піфагор отримав перший ключ до розуміння музичного інтервалу. Повернувшись додому, він сконструював балку, яка була прикріплена до стіни, і прилаштував до неї через рівні проміжки відстані чотири абсолютно однакові струни, прикріпивши до них важелі вагою у 12, 9, 8, 6 фунтів, які відповідали вазі молотків, які він бачив у коваля.



Монохорд (канон)

Піфагор виявив, що перша і четверта струни, коли звучать разом, дають гармонійний інтервал октави, тому що подвоєння ваги мало той самий ефект, що і укорочення струни наполовину. Натяг першої струни був вдвічі більший, ніж четвертої струни. Їх співвідношення дорівнює 2:1. Через це міркування він дійшов висновку, що перша і третя струни дають гармонію *diapente* (діапенте, або квінту). Натяг першої струни був в півтора рази більше, ніж третьої струни, а їх співвідношення було 3:2. Подібним же чином друга і четверта струни, маючи таке ж саме співвідношення, що і перша і третя, давали гармонію *diapente*. Продовжуючи це дослідження, Піфагор відкрив, що перша і друга струни дають гармонію *diatessaron*, або терцію, натяг першої струни на третину більше, ніж другої, їх співвідношення 4:3, або *sesquiterian*. Третя і четверті струни, маючи те ж співвідношення, що і перша і друга, дають таку ж саму гармонію.

Для Піфагора музика була похідною від божественної науки математики, а її гармонії жорстко контролювалися математичними пропорціями. Піфагорійці стверджували, що математика демонструє точний метод, яким Бог встановив і затвердив Всесвіт. Числа передують гармонії, так як їх незмінні закони управляють усіма гармонійними пропорціями.



Канон

Піфагор надавав настільки явну перевагу струнним інструментам, що попереджав своїх учнів про обмеження для своїх вух прислухатися до звуків флейти та цимбалів. Він також стверджував, що душа повинна бути очищена від ірраціональних впливів урочистим співом, якому слід акомпанувати на лірі.

У своєму дослідженні терапевтичного значення гармонії Піфагор відкрив, що сім модусів, або ключів, грецької системи музики мають силу збудження різних емоцій. У грецьких трактатах є й такий епізод: якимось, спостерігаючи за зірками, Піфагор побачив молодого чоловіка, який ломився в будинок своєї подруги і, будучи п'яним і згораючи від ревності, хотів підпалити будинок. Лють молодої людини підкреслювалася грою флейтиста, який був недалеко від цього місця і грав збудливу фрігійську мелодію. Піфагор переконав музиканта змінити мелодію, після чого сп'янілий молодий чоловік зібрав свій хмиз і повернувся додому.

Відомо також, що Ескулап, грецький лікар, лікував радикуліт та інші хвороби нервів гучною грою на трубі перед пацієнтом. Піфагор лікував різні хвороби духу, душі і тіла, граючи складені їм спеціальні композиції або ж читаючи в присутності хворого уривки з Гомера і Гесіода. У своєму університеті в Кротоні Піфагор починав і закінчував день співом: вранці для того, щоб очистити розум від сну і активізувати денну діяльність, а ввечері співом потрібно було заспокоїти і налаштувати на учнів на відпочинок. У день весняного

рівнодення Піфагор збирав своїх учнів у коло, посеред якого стояв одного з них, що диригував хором і акомпанував співу на лірі.

Ймовірно. піфагорійці усвідомлювали зв'язок між сімома грецькими ладами і планетами. Наприклад, Пліній стверджував, що Сатурн рухається у дорійському ладу, а Юпітер – у фрігійському.

Отже, Піфагор та його послідовники зосередили увагу на питаннях музичної акустики, на фізичних явищах, що піддаються математичному обчисленню. Слід звернути увагу на те, що числам і пропорціям піфагорійці надавали магічного значення, виводячи з пропорцій магічно-цілющі властивості музики. На такому підході ґрунтувалася й теорія «гармонії сфер», яка стверджувала, що небесні світила, перебуваючи між собою у певних чисельних («гармонічних») співвідношеннях, повинні під час руху звучати й виробляти «небесну гармонію».

Опонентами «каноніків»-піфагорійців були «гармоніки», що стали послідовниками Аристоксена з Тарента, учня Аристотеля. Замість числових догм, вони спираються на інші норми благозвучності, які ґрунтуються на реальних вимогах нормального людського слуху та слухового досвіду. Сам Аристоксен з Тарента постає найбільшим музичним теоретиком античності, якого вважають автором понад 450-ти, здебільшого втрачених, праць із різних питань науки. Збереглися лише окремі фрагменти з трактатів «Елементи ритміки», «Елементи гармоніки» та деякі розділи з робіт, наведені пізніше іншими авторами. Аристоксен визначив у своїх працях предмет «гармоніки» як вчення про елементи музики, окрім ритміки, метрики, органіки та питань композиції. Мабуть, саме він вперше охопив у своїй системі різні завдання теорії музики, сформулював їх і тим самим вплинув на склад та зміст науки загалом. Чи не найбільше Аристоксен міркував над питаннями ритміки, у тлумаченні яких спирався на художній досвід, зокрема на природу танцю. Однак, Аристоксен усвідомлював, що поза гармонікою і ритмікою ще слід досліджувати закони композиції музики (пропорційність її частин), проблему впливу музики на характер людини.

Вчення про лади складалося у Стародавній Греції впродовж декількох століть та було узагальнено олександрійським астрономом, географом, фізиком і математиком Клавдієм Птолемеєм (II ст. н.е.) в його теорії античних звукорядів як «досконалої» системи. Проте, про виразні можливості певних ладів висловлювалися ще Платон та Аристотель. Головною мелодичною ланкою у давньогрецькій ладівій

системі був низхідний тетрахорд (мі-ре-до-сі). Лади виникали на основі поєднання тетрахордів. Так, якщо після щойно вказаного тетрахорду стояв аналогічний за структурою тетрахорд (ля-соль-фа-мі), то такий лад називався дорійським (від назви грецького племені). Саме дорійський лад, на думку Платона й Аристотеля, володів найвищими етичними властивостями, адже був мужнім, строгим, створював внутрішню рівновагу у душі людини.

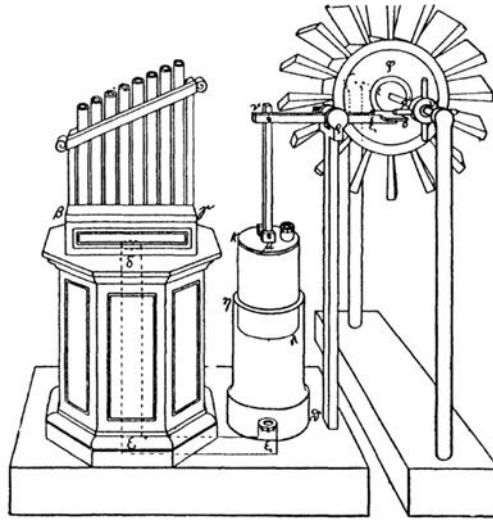
Поєднання двох фрігійських тетрахордів (ре-до-сі-ля та соль-фа-мі-ре) утворювало фрігійський лад (від назви грецької колонії Фрігії). Його греки вважали ладом дифірамбу, пристрасті, екстазу.

Поєднання двох лідійських тетрахордів (до-сі-ля-соль та фа-мі-ре-до) утворювало лідійський лад (Лідія — грецька колонія у Малій Азії). Цей лад сприймали як жалібний, скорботний, інтимний.

Дорійський, фрігійський та лідійський лади мали похідні лади, що утворювалися від переміщення тетрахордів. Так, при переміщенні верхнього тетрахорду дорійського ладу донизу утворювався гіпердорійський, або міксолідійський лад (сі-ля-соль-фа-мі-ре-до-сі). При переміщенні нижнього тетрахорду догори утворювався гіподорійський, або еолійський лад (ля-соль-фа-мі-ре-до-сі-ля). За таким принципом утворювались і похідні від фрігійського та лідійського ладів.

Окремо слід згадати один з найвідоміших музичних винаходів Стародавньої Греції під назвою *гідравлос*. Герон Олександрійський (кінець II століття до н.е.) навів у своїй «Пневматиці» повний опис гідравлічного органу, винайденого (і побудованого), ймовірно, механіком Ктесібієм у III столітті до н. е. разом із водяним насосом. Гідравлос, або гідравліс. водяний орган, є найдавнішим предком сучасного органу. Згадки про інструмент знаходимо також у працях Вітрувія, Афінєя і Плінія Старшого. Водяний орган згодом став дуже популярним у країнах Середземномор'я, а потім і у всій Римській імперії. Так, в у написі-присвяті з Дельф є згадка про те, що гідравлет Антипатр «покрив себе славою», граючи на змаганні музикантів 90 р. до н.е. е. два дні поспіль.

Орган був улюбленим інструментом імператора Нерона. За часів імперського Риму гідравлос входив до складу інструментальних ансамблів, які супроводжували гладіаторські бої. Також його використовували в театрі, на громадських святах («іграх»), в процесіях і циркових виставах, на бенкетах і весіллях знатних людей. Гідравлос супроводжував церемонію присяги при вступі на державну посаду



Гідравлос

Музика Стародавнього Риму: загальні зауваги. Створення картини музичного мистецтва Стародавнього Риму ускладнене відсутністю збережених пам'яток, які б фіксували прояви специфіки саме римської музики. Римляни, прославившись як великі й талановиті копіювальники, і в галузі музики запозичували традиції Стародавньої Греції та підкорених ними етносів. Так, лише музичний інструментарій Риму представлено тибією, кіфарою, величезною лірою, арфою, вавилонською волинкою, органом, трубами, систром та іншими ударними інструментами.

Відомо, що музичне життя Риму, особливо періоду його розквіту, було досить насиченим. Проте, концепція музичного мистецтва у цій культурі була іншою, адже замість виховної функції музики римське суспільство робить акцент на її розважальній функції. Тому й майже усі відомості про музично-поетичні жанри пов'язані з побутом і громадським життям римлян. Войовничий римський дух спричинив й особливу важливість військової музики і відповідних їй духових інструментів на кшталт рогів і труб. Більшість музичних інструментів римляни також запозичили з Греції та східних земель, зокрема авлос, різновидом якого стає римська *тибія*.

У свій класичний та елліністичний періоди давньогрецька культура мала значний вплив на римське мистецтво, діячі якого на місцевому ґрунті інтенсивно розвивали її традиції. Усе це стверджує у думці про певну вторинність і несамостійність давньоримського музичного мистецтва.

Специфічні форми римської музичної культури проявляються лише на межі тисячоліть, у період імператорського Риму. Найперше варто відзначити особливості виконавської традиції. З одного боку, як і в Греції, зв'язок поезії та музики у Римі залишається дуже міцним. Поетичні твори виконувалися у супроводі кіфари або тибії. Проте, до виконання поета-музиканта у римській традиції додаються ще й танці.

Римське мистецтво тяжіло до пишності та високого професійного вишкілу. Еклоги Вергілія та поеми Овідія співалися з танцями у театрі, проте сам характер музики у драмі також змінився. Якщо у грецькій трагедії хор виступав носієм суспільної моралі і виразником народної думки, то у культурі Риму в такому розумінні він зникає, як і зникає сама демократична основа державності. У реалізації римського гасла «Хліба і видовищ»² драматичні вистави задовольняють саме прагнення громадськості до розважальності, практично повністю нівелюючи етично-виховну функцію давньогрецької трагедії. Музика у римському театрі була представлена сольним співом у супроводі тибії, пластичною пантомімою під інструментальну музику (ансамбль) та лише іноді – хоровими епізодами.

У Римі часів правління Нерона захоплення віртуозністю співаків і танцівників досягло свого апогея, фактично витіснивши з театральної сцени драматичних акторів. У багатьох тогочасних літературних джерелах висміювалися пихатість і зарозумілість співаків-трагіків, між якими постійно відбувалося нездорове суперництво за високі гонорари та прихильність глядачів. Римські імператори часто-густо мали власних співаків-фаворитів, що служили при їх дворах. Так, грецький співак Тигелій прославився при дворі Августа, а Апелес – при дворі Калігули. Кифареди Менкрат, Месомед Критський і Анаксенор служили імператорам Нерону, Адріану і Цезарю відповідно.

Захоплення музикою в її гедоністичному розумінні викликає також розквіт аматорського музикування. Так, навіть імператор Нерон виступає як співак та кіфаред. Відомі римлянки опікуються музикою і

² Вираз «Хліба і видовищ» використовувався для опису політики державних діячів, які, підкуповуючи плебеїв роздачами грошей і продуктів, а також цирковими виставами, захоплювали і утримували владу в стародавньому Римі. Його автором є римський поет-сатирик Ювенал (близько 60 – бл. 132), який у своїй X Сатирі описував сучасні йому прагнення римського народу, протиставляючи ці прагнення героїчному минулому:

«Цей народ вже давно, відколи свої голоси продали,
Про всю службу забув; і імперію, що колись
Усе роздавала, легіони, і владу, і лікторів зв'язки,
Заціпенілий тепер і про двоє речей лиш стурбовано мріє:
Хліба та видовищ! ...»

музикантами, а співу та грі на кіфарі змалечку навчають дітей у знатних родин.

Успадкувавши багато традицій грецької культури, римляни не змогли (та й не вважали за потрібне) піднести свої вистави до рівня виховного явища. Це було логічним наслідком самої атмосфери держави, в якій вчення про етос у розумінні Платона і Аристотеля не знайшло підтримки ані у верхівці держави, ані у суспільстві загалом. Реалізація гасла «Хліба і видовищ» потребувала не вистав трагедій з їх етичними настановами і відчуттям глибокого катарсису, а циркових змагань, кривавих виступів гладіаторів, величезних концертів, розрахованих не на удосконалення душевних якостей громадянина, а на зовнішній зоровий чи слуховий ефект.

Специфічною властивістю мистецького життя імперського Риму стає відчуження народу від безпосередньої участі у святах, якому залишили роль глядача. Такий підхід стає наслідком державної ідеології, в якій плебс, особливо після завершення доби завоювання етносів і земель, необхідно було відволікати від обурень і ремствування. Демократизм як ознака грецького видовищного мистецтва римлянам вже не притаманний. Особливої пишноти видовища досягають за часів правління імператора Нерона (54-68). Великі та гучні ансамблі, колосальні хори, віртуози співаки, кіфареди, авлети, що прибули з грецьких і східних земель, стають головними учасниками надзвичайно розкішних свят. Замість трагедії розвивається мистецтво пантоміми у супроводі інструментальних ансамблів.



Окремо слід згадати й орган, який користується у римському суспільстві великим попитом. Його успіх можна пояснити значною силою звуку³. У Римі під супровід гідравлічного органу, різноманітних труб та рогів відбувалися гладіаторські бої. Імператор Доміціан заснував так звані капітолійські змагання на Марсовому полі, участь в яких брали співаки та інструменталісти з усього світу.

За часів імперії Рим стає центром, в якому збираються музиканти з усіх земель, завойованих римлянами, наповнивши місто

³ Особливу роль у музичній культурі орган, але вже як пневматичний інструмент, буде виконувати у барокову добу.

музикою грецьких кіфаредів, сирійських і вавилонських віртуозів, олександрійських співаків. Тогочасне мистецтво Риму знало навіть андалузські жіночі танці з кастаньєтами. Великі ансамблі інструментів різних народів, що склалися з полонених іноземців, звучали на бенкетах римських патриціїв, у пантомімах, концертах та під час різноманітних святкувань, якими було сповнене життя держави.

Наостаннє нашого стислого огляду особливостей музичної культури Стародавнього Риму слід вказати на поступове формування впродовж II-IV ст. нового типу культури й нової музичної традиції, пов'язаної зі становленням і розвитком християнства. Новий світогляд потребував і нової концепції музичного мистецтва, не гедоністичної, а етичної. Проте, ця етична функція отримує вже зовсім інше тлумачення, ніж у культурі Стародавньої Греції.

Список використаних джерел

Бодак Я. (2017). Історія західноєвропейської музики від найдавніших часів до XVII століття: Навчальний посібник. Редакційна колегія: Я. Кеньо, З.Лельо, Б.Пиц. Дрогобич: Коло. 280 с.

Верещагіна-Білявська О. (2022). Антична філософія як джерело антропологічного підходу до музичного мистецтва. *Філософія культурно-мистецької освіти: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції*. 24.02.2022 (24.06.2022). Київ. С.43-46

Маринчук Т. (2014). Засоби музичної виразності у контексті педагогічних поглядів давньогрецьких учених. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія: Педагогіка і психологія. № 41. С. 324-328.

Гриценко Т., Гриценко С., Кондратюк А. (2007). Культурологія: Навчальний посібник. Київ: Центр навчальної літератури. 392 с.

Каплієнко – Люк Ю.В. (2015). Історія світової музики : навчальний посібник. Чернівці : Місто. 240с.

Рябчун І., Харалампіду Л. Нариси з історії грецької музики (2017). К.: Видавничий дім Дмитра Бураго. 348 с.

Черноіваненко А.Д. (2021). Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика». 704 с.

Anderson, Warren D. (1994). *Music and Musicians in Ancient Greece*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Barker, Andrew (2007). *The Science of Harmonics in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.

Comotti, Giovanni (1989). *Music in Greek and Roman Culture*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Hagel, Stefan (2009). *Ancient Greek Music: A New Technical History*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Landels, John G. (1999). *Music in Ancient Greece and Rome*. London and New York: Routledge.

Vereshchahina-Biliavska Olena, Marynychuk Tamara (2020). *Anthropologische Herangehensweise an die Musikkunst im alten philosophischen Denken. Aktuelle Fragen der Musikausbildung und erziehung: Geschichte, Theorie, Praxis*: monographie herausgegeben von Prof. Oleh Mikhailychenko. AV Akademikerverlag. С.128-141

Завдання на закріплення знань:

Скласти хронограф головних подій культури й музики Стародавньої Греції і Стародавнього Риму

Тема 2. Музична культура Середньовіччя



Завдання для самопідготовки до лекції:

- 1) Прочитати фрагмент «Естетика раннього західноєвропейського Середньовіччя» (див. Додаток 2).

Дати відповіді на запитання:

На якій підставі Боецій порівнює математику і музику?

Як Боецій розвиває естетичні погляди Платона і піфігорійців?

- 2) Знайти зображення середньовічних музичних інструментів: ребек(а), цитра, крумгорн, ребаб, вієла, фідель, псалтеріум
- 3) Створити глосарій за темою: медієвістика, теоцентризм, дихотомічність, аскетизм, антифонарій, cantus firmus, амвросіанський спів, мозарабський (мосарабський) спів, метриза, агіографія, секуляризація, мінезанг, ізоритмічний мотет.

Світоглядні засади музичної культури Середньовіччя.

Хронологічні межі цього тисячолітнього періоду в історії європейської культури визначаємо IV – сер. XV ст., тобто від часу визнання християнства державною релігією у Римській імперії і подальшого її розпаду до падіння Візантійської імперії як останнього оплоту середньовічного суспільного мислення. Звичайно, таке визначення хронологічних меж середньовічної культури є досить умовним, адже на різних географічних локаціях культурні й музичні процеси відбувалися

асинхронно та з різною інтенсивністю. Проте, головним у визначенні нижньої хронологічної межі цієї культурної доби вважаємо перемогу нового світогляду, представленого християнством. Античні ж традиції ще продовж декількох століть у різний спосіб впливали на культурні процеси Середньовіччя.

На початку оповіді про музичну культуру Середньовіччя вважаємо за доцільне нагадати деякі історичні події, що безпосередньо вплинули на становлення і розвиток європейського музичного мистецтва.

Початок першого тисячоліття приніс суттєві зміни у суспільний світогляд Римської імперії: на зміну політеїстичним релігіям підкорених етносів приходить християнство як світова монотеїстична релігія, що не поділяє людей за расовими, національними, соціальними та майновими ознаками. Зародившись як вірування знедолених на межі першого тисячоліття, вже на початку IV ст. ідеї християнства отримали велику суспільну підтримку, що свідчило про кардинальну зміну історичного світогляду та усього культурно-громадського життя.

Нагадаємо деякі значимі події на початку середньовічної доби:

313 р. – Міланським едиктом імператори Валерій Ліциній і Костянтин Великий проголосили релігійну терпимість на теренах Римської імперії, позбавивши традиційне язичництво статусу офіційної релігії, де-юре припинивши гоніння християн і дозволивши їм вільно сповідати свою релігію. Після Міланського едикту християнство вийшло з катакомбного існування.

324-330 рр. – імператор Костянтин Великий на місці колишньої мегарської колонії – містечка Візантії – засновує місто, яке згодом отримало його ім'я, а від назви містечка походить назва могутньої середньовічної держави. Заснування Константинополя стало першою цеглиною у фундаменті релігійного роз'єднання Сходу і Заходу, які базувалися на різних культурних традиціях.

395 р. – остаточний поділ Римської імперії на Західну Римську і Східну Римську (Візантійську) імперії після смерті останнього імператора Єдиної Римської імперії Феодосія I (роки правління 379-395), який запровадив роздільне управління Західною і Східною імперіями.

476 р. – остаточне падіння Західної Римської імперії, що стало результатом довготривалого процесу її занепаду. Держава продемонструвала свою неспроможність керувати підвладними їй велетенськими територіями. У 410 р. Рим захопили вестготи, а 4

вересня 476 року зрікся престолу останній імператор Західної Римської імперії Ромул Август. Західна Римська імперія припинила своє існування, а на Сході утворилася й зміцніла держава Візантія. Після падіння Риму голова держави Візантії зберігав титул імператора.

Значну роль у культурних загалом і музичних процесах зокрема відіграло й «велике переселення народів», що відбувалося впродовж декількох століть після падіння Риму. Племена і народи, що мігрували Західною й Північною Європою, знаходились на різних щаблях історичного розвитку, мали різні культурні традиції, які часто перемішувалися та збагачувалося шляхом міжкультурних комунікацій. Єдиним об'єднуючим органом постає у цю добу католицька церква з її світоглядною доктриною і концепцією розвитку музичного мистецтва.

На тлі цих подій відбувалося становлення середньовічної культури в її західноєвропейському і східноєвропейському варіантах, відмінності яких є помітними й в музичному мистецтві.

Повним закінченням панування культурних традицій Середньовіччя стало падіння могутньої середньовічної держави – Візантійської імперії. Наприкінці травня 1453 р. після двомісячної облоги з моря військами османського султана Мехмеда Завойовника було захоплено Константинополь, а у 1457-1458 рр. місто стало столицею його імперії.

Загалом, у розвитку європейської музичної культури тривалий понад тисячолітній історичний проміжок Середніх віків важко розглядати єдиним періодом, тому й хронологічні межі його є досить умовними. Також умовно можемо виділити декілька періодів мистецтва Середньовіччя, кожен з яких характеризувався специфічними особливостями розвитку музики:

- дороманське мистецтво IV – X ст.;
- романське мистецтво XI – XII ст.;
- готичне мистецтво XIII – XIV ст. (точніше, 1140 – 1450 рр.).

Зосередимося на музичній культурі Західної Європи, адже саме там закладалося підґрунтя для становлення у наступний історичний період перших європейських національних композиторських шкіл. Виділимо головні риси культури, які мали безпосередній вплив на концепцію музичного мистецтва. Перш за все, варто вказати на перемогу нового світогляду у вигляді християнства, який здійснив переорієнтацію суспільної свідомості на світ ідеальний, надчуттєвий, духовний. Затверджується *теоцентризм* як концепція середньовічної світомоделі. Бог виступає регулятивним принципом середньовічної

свідомості і культури. В музиці це проявилось у новому розумінні функції музичного мистецтва: замість виховної, як у греків, чи розважальної, як у римлян, його призначенням стає служіння Богу. Музика і в добу Середньовіччя ще не отримує самостійності, вона також пов'язана в першу чергу зі словом, але зміст та якість цього слова зовсім не такі, як у попередню епоху: музикою відтепер керує молитовне слово, а сама вона сприймається як омузичена молитва. Звичайно, панування християнського світогляду призвело й до того, що саме церква стає осередком формування музичних канонів, навчання музикантів, продукування музично-теоретичних концепцій тощо.

Переорієнтація на світ духовний приносить у суспільне життя й культ *аскетизму*, який заперечує цінності земного життя та знаходить своє музичне втілення у мелодичній строгості церковного співу.

Християнство створює нове уявлення про час, який відтепер стає історією з минулим, теперішнім і майбутнім. Концепція часу лінійного, з рухом уперед, формує й нове уявлення про побудову музичного твору, яка поступово прийде до усвідомлення законів лінійної композиції та драматургії.

Християнська дихотомічність світу як концепція поділу світу на дві частини – сакральну (світ горній) і профанну (світ дольний) – призвела й до протиборства двох музичних традицій – офіційної церковної, канонічної, на одному полюсі, та неофіційної, світської народної, інверсійної на іншому. Така двосвітність музичних традицій не означає їх суперечливості: цілісність музичного мистецтва і культури загалом забезпечує саме теоцентризм. Самі ж світські музичні жанри починають активно розвиватися у період зрілого Середньовіччя, коли у XII–XIII ст. зародилися нові форми світської музично-поетичної творчості. У цей період значною мірою оновлюється й церковна музика.

Середньовічній культурі притаманна символічність, в якій реальні форми долають зовнішнє і перетворюються на символи трансцендентного світу. Символ у мистецтві постає як зримий образ незримого буття. Найяскравіше символіка виражальних засобів проявилася в іконографії, де кольорова гама, пози фігур, загальна композиція та обернена перспектива мають символічне образно-змістове навантаження. У музиці символом та естетичним ідеалом Середньовіччя постає *григоріанський хорал* як культурний «знак» цієї епохи.



Гімн з Оксиринху
григоріанського хоралу.

Перший зафіксований зразок християнського співу – папірус зі стародавнього єгипетського міста Оксіринх, в якому на зворотній стороні рахунку зерна у давньогрецькій нотації записано й розшифровано дослідниками християнський гімн приблизно III ст.⁴ Гімн присвячено Святій Трійці. На основі аналізу поетичного тексту дослідники висунули гіпотезу про те, що автор гімну писав текст до мелодії, що вже була складена або ж від початку гімн був єврейською чи сирійською мовами, а згодом його було перекладено грецькою мовою. Гіпотезу про переклад обґрунтовують також і мелодичною побудовою гімну, який складається з низки мелодичних формул, поєднаних між собою короткими речитативними переходами. Такий композиційний принцип, якій згодом поширився на християнську музику, мали саме єврейські та сирійські, а не грецькі піснеспіви. Отже, дослідники дійшли висновку, що ранньохристиянська музика має східне коріння.

З ритуального давньоіудейського синагогального співу походить *псалмодія* – звуковисотна речитація з мелодичним округленням фраз, якою виконують псалми між першим і другим читанням на Літургії; а

Церковна музика і григоріанський хорал як символ Середньовіччя. До часу визнання християнства офіційною релігією Римської імперії християнська церква переживала свій катакомбний період, під час якого відбувалося становлення виконавських традицій і перших видів церковного співу. З IV ст. розпочинається процес кодифікації піснеспівів, які свій остаточний вигляд отримали у VII ст. у вигляді канонізованого католицькою церквою

⁴ Найдавніші папіруси з Оксіринха датуються 50 роком н. е., пізніші — серединою VI ст. Вони охоплюють тисячі грецьких і латинських документів, листів і літературних творів, побутових записів, укладених договорів. тексти з первісних християнських Євангелій та ін. Папіруси стали джерелом для вивчення соціальної історії Єгипту за Римських часів. Єдиний музичний зразок було знайдено у 1918 р., а сам рукопис було опубліковано 1922 року. Він зберігається в оксфордській бібліотеці Секлера.

мелізматичний склад урочистих піснеспівів (зокрема алілуй) – з ритуальних мелодій народів Єгипту, Сирії, Вірменії.

Антифонна, респонсорна і наскрізна виконавські традиції, що використовувались для співу псалмів, також мають східне походження. Під антифонним співом розуміємо виконання у вигляді протиставлення двох хорових груп, про яке маємо згадки з I ст. в Олександрії. Антифон, запозичений з Сирії та Палестини, був поширений серед послідовників секти терапевтів⁵. Респонсорна (респонсоріальна) виконавська традиція представлена у вигляді чергування сольного співу і «відповідей» хору, прикладом чого може слугувати спів псалмів, при якому соліст (клірик) псалмодуванням проспівує біблійний текст, а хор (прихожани) відповідає закріпленою єдиною мелодією. Наскрізний спів (*in directum*) – виконання кантором, за що його називали сольним.

Вплив східного ритуального музикування на ранньохристиянський спів можна пояснити тим, що на початках спів у християнській общині не мав професійної традиції та засвоював місцеві форми релігійних ритуалів тих регіонів, куди тікали перші християни від переслідувань римською владою. Звичайно, згодом усі традиції модифікувалися вже на європейському ґрунті та асимілювалися з місцевими видами співу і вже у такому вигляді увійшли до Антифонарію, де представлено усе розмаїття григоріанського хоралу.

На відміну від аскетичного псалмодування, християнські гімни від самого свого початку спиралися на розвинену пісенну мелодику. Склалися вони від часу катакомбного християнства, а свого розквіту досягли вже у IV ст. після Міланського едикту у музично-поетичній творчості Арія в Олександрії, Єфрема Сиріна з Сирії, Іларія з Пуатьє у Галлії, єпископа Амвросія з Мілану та його послідовників Августина і Пруденція. Дослідники висувають гіпотезу, що автори гімнів зосереджували увагу на духовній поезії, а мелодії могли запозичувати з побуту або створювати власні, наслідуючи народні пісні.

Найбільш «музичними» були *юбіляції* та розспіви «Алілуйя», адже саме в них мелодії надавалася перевага перед поетичним словом і на один склад може припадати широкий мелодійний розспів. Такі зразки могли виконувати лише солісти або ж невеликі ансамблі солістів.

⁵Терапевти – іудейська секта, що виникає у I ст. в іудейському середовищі Єгипту на берегах Мареотидського озера. Терапевти вели суворий аскетичний спосіб життя, сповідуючи принципи утримання, скромності, помірності, відмови від особистої власності, пацифізму.

Починаючи з IV ст., у багатьох монастирях Європи утворюються осередки церковного співу з власними традиціями, зокрема у Болонії, Кремоні, поблизу Мілана, Равенні, Неаполі, пізніше в Галлії та Ірландії, а на початку VI ст. – у бенедиктинському монастирі у Монте-Кассіно. Саме тут розпочинається професійна підготовка церковних співаків, адже від Лаодикейського собору 364 року у церкві було запроваджено професійний спів, а отже й постала необхідність у підготовці співаків та формуванні репертуару. Мабуть, у вказаних монастирях тривалий час відбувався відбір найпоширеніших піснеспівів, які склали особливості місцевих співацьких традицій. Після остаточного поділу Римської імперії на західну (Рим) і східну (Візантія) церковний спів також почав рухатися різними шляхами, які остаточно розійшлися після поділу єдиної християнської церкви на католицьку й православну (1054).

Значну роль у формуванні Антифонарію католицької церкви відіграла римська співацька школа, заснування якої відбулося, ймовірно, у першій третині IV ст. за часів папи Сильвестра I (314-335). Спочатку вона розвивалася паралельно з іншими монастирськими школами, але з утвердженням Риму у ролі західного церковного центру вона також починає відігравати значну роль. Саме римські церковні співаки впродовж IV–VI ст. переробили й відшліфували увесь західноєвропейський досвід у галузі церковного співу і створили на його основі канонізоване мистецтво – григоріанський хорал. Саме у Римі збиралися звідусіль співаки, які у наполовину усній формі передають через декілька поколінь традиції місцевого монастирського співу, найкращі зразки якого згодом увійшли до антифонарію.

Історія не зберегла конкретних фактів щодо участі римських пап у становленні стійких форм ритуального співу. Ймовірно, що до 384 р. при Папі Дамазії було встановлено порядок вокальних частин Літургії, до 432 р. при Папі Целестині I визначився характер її вступної частини. Проте достовірно, що саме за часів Папи Григорія I Великого (590-604 рр. на престолі) увесь масив піснеспівів було канонізовано та викладено в Антифонарії.

Наголошуємо на тому, що Папа Григорій I Великий не був автором мелодій Антифонарію, проте саме з його перебування на престолі було завершено тривікову збирацьку діяльність римських співаків за участі місцевого духовенства та систематизовано відібрані церковні наспіви, розподілено їх в межах церковного року і, нарешті, канонізовано в Антифонарії. Від імені Григорія I усі мелодії отримали

назву григоріанського (грегораіанського) хоралу і стали основою річного циклу богослужбового співу католицької церкви.



Папа Григорій I Великий

Головними жанровими ознаками григоріанського співу стали:

- латинська мова⁶;
- одноголосся чоловічого хору;
- суворий мелодичний склад з плавним пощаблевим рухом, де висхідний рух врівноважено низхідними, а мелодичні стрибки одразу заповнюються пощаблевим рухом;
- у ритмиці – нерегулярне чергування довгих і коротких тривалостей та увага до найтонших ритмічних нюансів (невелике

подовження або зменшення тривалостей, легкі акценти усередині груп з коротких звуків тощо);

- співвідношення тексту і музики – три стилі розспіву тексту: *силабічний* (одному складу тексту відповідає один тон мелодії); *невматичний* (один склад тексту розспівується на два-три-чотири тони мелодії) і *мелізматичний* (один склад текст тривало розспівується – від чотирьох і більше тонів мелодії).

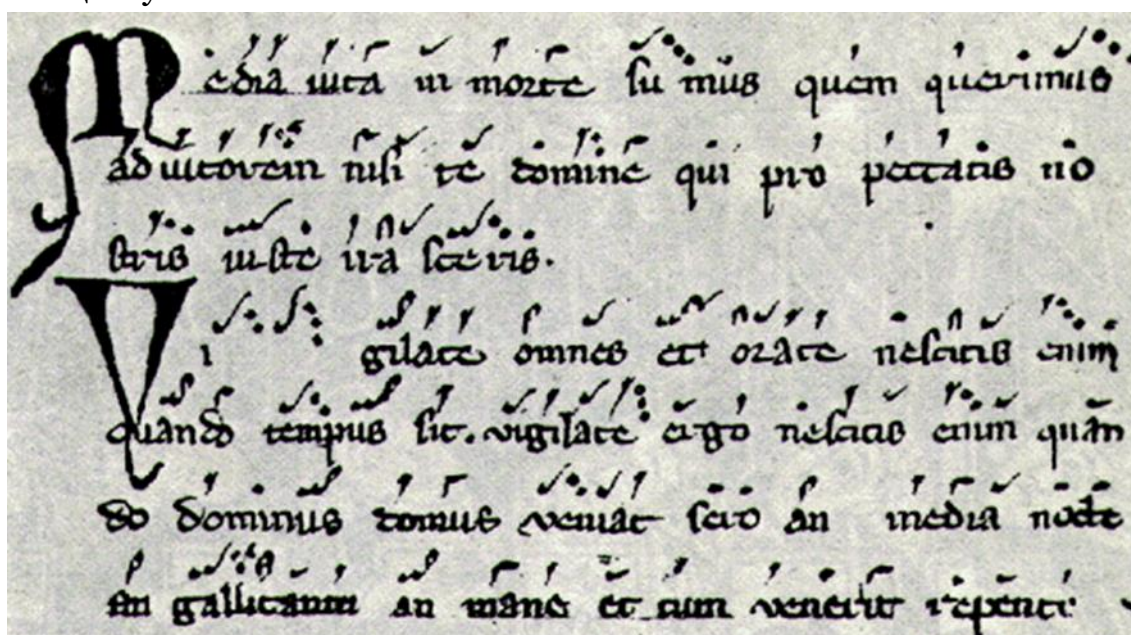
Слід також зазначити, що з повною достовірністю мелодії григоріанського хоралу у такому вигляді, як вони були канонізовані, проаналізувати досить складно: на межі VI-VII ст., коли вони були зафіксовані, точний їх запис був неможливим, адже грецьку нотацію було втрачено, а квадратну ще не винайдено.

На основі аналізу мелодій та історичних відомостей дослідники григоріанського хоралу стверджують, що у своєму загальному вигляді він сформувався на території сучасної Франції, Південної Німеччини, Швейцарії та Північної Італії в VIII–IX ст. у результаті відбору, переробки та уніфікації різних богослужбових наспівів. Загалом, григоріанський спів синтезував найдавніші інтонаційні формули музичних культур східно-середземноморського регіону, елементи візантійського, галіканського, амвросіанського співу, фольклор німецьких і кельтських племен. До XII–XIII ст. він ствердився на

⁶ Дозвіл використовувати в Богослужіннях національні мови було надано лише Другим Ватиканським собором (1962 – 1965). До цього мовою Меси залишалася виключно латина.

теренах Європи від Британських островів до західнослов'янських країн (територія нинішньої Польщі та Чехії).

Найстаріші рукописи григоріанського співу, що датуються кінцем VIII ст., містять тільки тексти. В IX ст. з'явилися перші записи музики. Запис мелодій григоріанського хоралу здійснювався безлінійною так званою невменною⁷ нотацією, яка ґрунтувалася не на принципі її точного відтворення, а лише на принципі її нагадування за наявності міцної усної традиції та навичок співаків, що накопичилися у процесі її наполовину усної передачі з покоління в покоління. Звичайно, при такій передачі музичної інформації, та ще й з інших співацьких традицій, вона модифікувалася, змінювала свій первозданий вигляд та еволюціонувала.



Невменна нотація

Невменна нотація, швидше за все, походить з хейрономії, яка склалася до IV ст. в хоровій практиці східних християн як своєрідна система мнемонічних вказівок, при якій керівник хору рухами рук нагадував про спрямування мелодії, знайомої співакам. Такий напрямок, але без інтервальних позначень, вказувалося й у найдавніших нотних записах Середньовіччя. Так само і ритм, який, ймовірно, певним чином встановлювався при хоровому виконанні, не був точно зафіксований. Ще й донині дослідники сперечаються щодо принципів сучасної розшифровки григоріанського хоралу.

Зведення григоріанських наспівів є величезним та охоплює піснеспіви двох видів:

⁷ Слово Neuma має багато тлумачень: з латини – кивок, знак, позначка над латинським текстом рукописів, що походить з рухів руки кантора; з грецької рнеума – подих, дихання, вітер.

- призначені для всіх служб церковного календаря – від тижня до тижня, від свята до свята;
- постійно присутні у складі літургії.

Так склалася музична меса. Варто розрізняти Месу як головну форму католицької Літургії і месу як музичний жанр, що супроводжує цю Літургію. Сама ж музична меса складається з розділів двох видів – Меси звичайної (*Ordinarium*), яка охоплює тексти, що промовляються без змін впродовж усього церковного року, і Меси спеціальної (*Proprium*), куди входять тексти, зміст яких змінюється в залежності від події церковного календаря. Незмінними частинами Меси Ординарія стали шість розділів *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* та *Agnus Dei*⁸.

Меса *Ordinarium* і *Proprium*

Ordinarium (Ординарій)	Proprium (Пропрій)
	Інтроїтус (Піснеспів на вхід)
I. <i>Kyrie</i>	
II. <i>Gloria</i>	
	Псалм
	Аллілуйя
III. <i>Credo</i>	
	Офферторіум (Принесення дарів)
IV. <i>Sanctus</i>	
V. <i>Benedictus</i>	
VI. <i>Agnus Dei</i>	
	Піснеспів на причастя
	Піснеспів на подяку
	Піснеспів на вихід

Месу Пропрія утворюють так звані «рухливі» частини Літургії: інтроїт (початковий псалом), градуал (псалом на даний день церковного року), оферторій (молитва при здійсненні дарів), комунію (молитва під час причастя), трактус, алілуйя, тобто усе, що пов'язано з певними моментами Богослужіння. Часом і серед частин *Proprium* зустрічалися наспіви, що переносяться з однієї Служби Божої до іншої. Та загалом зміни тут залежали від церковного календаря.

Сама ж музична меса, на відміну від Меси як ритуалу Богослужіння, складалася впродовж тривалого часу від II-IV (тобто її

⁸ Часто вказують п'ять частин, що не є помилкою, адже *Sanctus* і *Benedictus* виконуються без цезури і складають єдиний гімн, в якому *Sanctus* звучить більш урочисто, а *Benedictus* має яскраві риси лірики.

початок припадає на період катакомбного християнства) до «погригоріанських» століть. Завершенням її упорядкування можна вважати XIV ст., коли з'явилися численні музичні композиції меси на основі текстів *Ordinarium*.

Відомо, що на час Григорія I склалися ще не всі частини Ординарія, тому створити повне уявлення про піснеспіви тих часів є досить складним завданням для дослідників. Можливо, їх співали усі парафіяни, тому вони були переважно псалмодичні, а урочистий гімнічний спів з широкими розспівами «Алілуя» використовували лише на урочистості. Мелодії Пропрія поєднують ознаки силабічного і мелізматичного стилів.

Григоріанська мелодика поширилася католицьким світом, проте, звичайно, не усюди вона легко засвоювалася. Ймовірно, на периферії Європи вона зазнала певного переосмислення. Очевидним є лише те, що одноголосні мелодії Антифонарія з XI-XII століть та особливо в епоху Ренесансу слугували вихідною основою для створення багатоголосних творів, в яких культові наспіви отримали найрізноманітнішу розробку: від викладення у вигляді *cantus firmus* до розчинення у багатоголосній тканині складної композиції.

Розвинені мелодії григоріанського хоралу ставали тематичним матеріалом у дво- чи триголосних творах, на початках викладені у нижньому голосі великими тривалостями. У композиціях представників нідерландської поліфонічної школи вони ставали зразками типу багатоголосної мелодики.

За часів зрілого Середньовіччя до григоріанського хоралу додається супровід на органі. Незважаючи на досить складні й наприкінці доби ворожі стосунки між західною і східною гілками християнства аж до їх остаточного поділу у 1054 році на католицизм і православ'я, впродовж VII—VIII ст. можна припустити також і взаємовплив їх традицій. Так, розроблене у Візантії вчення про лади віддзеркалено у мелодиці середньовічного одноголосся.

Та найбільше зв'язки з церквою християнського Сходу виявилися у запозиченні католицькою церквою пневматичного органу, який, разом з месою, став музичним символом католицизму. Винайдений в елліністичний період, він став гучним інструментом супроводу урочистостей при дворі візантійських імператорів. Згадки про перші невеликі органи в окремих церквах на Заході датуються вже VII століттям. Проте, особливе його поширення розпочалося наступного століття після того, як у 757 році посли візантійського імператора

Костянтин Копроніма зробили цей інструмент подарунком королю франків Піпіну Короткому, з яким Костянтин шукав союзу. Надалі Карл Великий, син Піпіна Короткого, наказав скопіювати візантійський орган, щоб встановити інструмент в Ахені, а з часів Каролінгів пневматичний орган поступово впроваджується у католицизмі в якості визнаного церковного інструменту для супроводу Богослужіння.



Технічні й акустичні можливості на той час ще недосконалого інструменту дозволяли йому бути лише примітивним супроводом одноголосного григоріанського співу. Свого розквіту й визнання в якості інструменту самостійного і навіть концертного орган досяг у добу бароко, вже у протестантській церкві зайнявши важливе місце у релігійному житті спільноти.

Сам григоріанський спів, разом із зростанням впливу католицизму, впродовж VII—IX ст. поволі поширювався з Риму Європою на північ і захід. Підтримуючи католицьку церкву, королі франків Піпін Короткий та Карл Великий впроваджували григоріанський спів у межах своїх володінь особливими розпорядженнями, для чого спеціально запрошували співаків з Риму. Відсутність точної звуковисотної нотації значно уповільнювала, але не зупиняла цей процес. Остаточну перемогу григоріанського хоралу у вигляді його широкого розповсюдження на усіх землях окатоличеної Європи визначають кінцем XI ст., коли уся католицька церква була об'єднана загальними формами богослужбового співу. Лише окремі поодинокі центри зі давніми співацькими традиціями зберегли свої особливості як Меси-Богослужіння, так і церковного співу. Зокрема, у

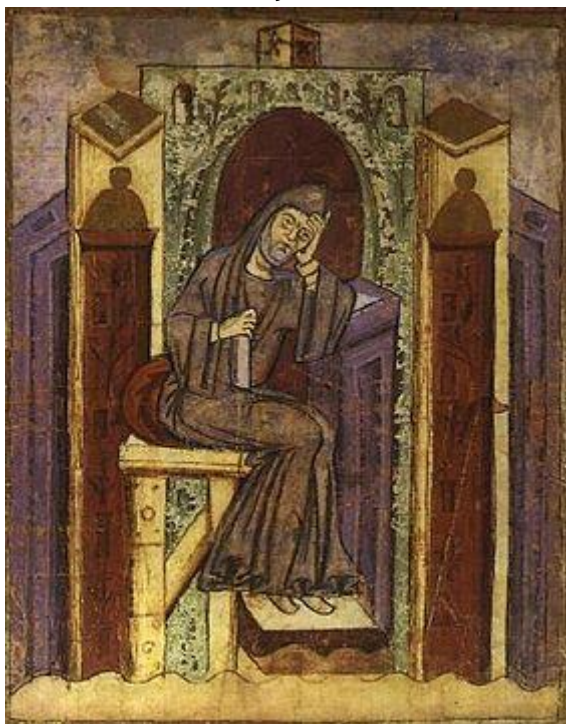
Мілані продовжував функціонувати *амвросіанський спів*, який свою самобутність отримав ще до кодифікації григоріанського хоралу. Його особливістю був яскравий гімнічний характер багатьох богослужбових наспівів. У Толедо і Вальядоліді був поширений *мозарабський спів*, що спирався на глибинні пласти народно-пісенної культури Іспанії, яка, в свою чергу, зазнала впливу арабської культури. Загалом, на початок XII ст. усю територію католицької Європи заповнив офіційний григоріанський спів і лише Мілан з амвросіанським співом і Толедо з мозарабським ще протистояли певною мірою григоріанської уніфікації. Проте, їх вплив поширювався на незначні території, а загальний тип богослужбової музики був єдиним у всій католицькій церкві. Всюди отримав також визнання орган як церковний інструмент.

Тенденції модернізації григоріанського хоралу. Уніфікований богослужбовий спів, що охопив велетенські території з різними етносами, звичайно, не міг оминати впливу місцевих співацьких традицій, які дослідники часто називають антигригоріанськими течіями. Мабуть, їх доцільніше називати модернізаційними чи модифікаційними тенденціями, адже вони не заперечували саму сутність григоріанського співу, а лише пристосовували його до потреб навчання хористів, швидкого запам'ятовування, зручності у виконанні тощо. Ці течії визрівали у співацькій практиці віддалених від Риму монастирях, коли за відсутності точної нотації чужі для певного етносу мелодії місцеві хористи переймали практично з голосу досвідчених співаків. Так, у Санкт-Галенському монастирі в Алеманії та у Меці у Франконії (історично німецькі регіони) вже у IX ст. існували власні співацькі школи, що зазнали впливу місцевих традицій.

Окрім того, саме монастирі за відсутності великих міст як культурних осередків були своєрідними вогнищами середньовічної культури, де зосереджувались писемність, збереглися часткові знання з античної філософської спадщини, формувалася система поглядів на музичне мистецтво.

Першою відомою особистістю, яка модифікувала латинський текст григоріанського хоралу, став чернець вже згаданого бенедиктинського монастиря Санкт-Гален *Ноткер Заїка (Бальбулус)* (840-912), який у монастирі виконував функції бібліотекара і вчителя монастирської школи. Бальбулус писав вірші, komponував музику, вивчав історію, а також був богословом та агіографом. У галузі модифікацій григоріанського хоралу він відомий створенням так

званих *секвенцій* – особливих



вставних поетичних фрагментів у наспівах «Алілуя», коли до довгих мелізматичних розспівів він намагався підібрати слова для кращого їх запам'ятовування⁹. Таким чином розспіви перетворювались на мелодії у силабічному стилі, коли на кожний звук припадав свій склад поетичного тексту. У такому вигляді запам'ятати розспів було набагато простіше, що спростило навчання хлопчиків-хористів і стало новим музично-поетичним утворенням всередині хоралу. Усе це призвело до того, що григоріанська мелодика починає розростатися й отримувати

Ноткер Заїка

по-новому організовані фрагменти. Поступово від створення підтекстовки Ноткер Заїка перейшов до трансформації самої мелодії хоралу, у результаті якої, завдяки єдності заключного звуку, підкреслювалися закінчення кожного рядка тексту, що створювало відчуття певної періодичності; повторювалися деякі поспівки. Згодом секвенції отримали повну самостійність і Ноткер Заїка просто складав секвенції як можливі вставки в хорал. Отже, секвенція стала християнським жанром композиції, за своїм складом наближеної до гімну. В римо-католицькому богослужінні секвенції співають перед читанням Євангелія. На відміну від інших частин Літургії, секвенції не використовують Біблійні тексти.

Розвиток жанру секвенцій відбувався впродовж IX – XVI ст. у два періоди:

- IX—XI ст., коли осередками його поширення були бенедиктинські ордени Франції і Швейцарії;
- XII—XVI ст., коли основним осередком стає Париж.

З часом цей жанр ставав усе популярнішим, від Середньовіччя до наших часів зберіглося записаних понад півтори тисячі секвенцій. Проти, оскільки вони не належали безпосередньо до Меси,

⁹ Наголошуємо на тому, що, попри численні дослідження, походження секвенцій в точності невідоме, а Ноткера Заїку вважають першим відомим автором секвенцій

Тридентський собор (1542–1563) усунув їх з Богослужінь. Виняток було зроблено всього для чотирьох секвенцій:

- *Victimae Paschali laudes* (Хай на свято радісне пасхальної жертви), яка з середини XI ст. виконується на Великдень, а її авторство приписують Віпо Бургундському.
- *Veni Sancte Spiritus* (Прийди, Духу Святий), виконується на свято Зіслання Святого Духа. Авторство приписують папі Іннокентію III (1161-1216) або Віпо Бургундському;
- *Lauda Sion Salvatorem* (Хвалимо Спасителя Сіону), яка виконується на Свято Божого тіла з кінця XIII століття. Виникла у французькому домініканському осередку. Авторство приписують також св. Фомі Аквінському.
- *Dies irae* (День гніву) авторства Тома да Челано, складена на межі XII - XIII століть¹⁰.

1727 року до цих чотирьох секвенцій було долучено ще одну – *Stabat Mater dolorosa* (Скорботна мати), що виконується у Великий піст. Авторство приписують Якопоне да Тоді на межі XIII-XIV століть або папі Іннокентію III (1161-1216) чи Св. Бонавертурі (бл. 1217-1274).

Ще один з видів трансформації григоріанського хоралу – *тропи*. Цим терміном позначалися вставки в ритуальний текст, що розрослися з ладових формул. Такі вставки раніше додавалися до закінчення або середини тих чи інших піснеспівів чи юбіляцій. Створення троп приписується також монаху з Санкт-Галена *Тотілому*¹¹, про якого відомо, що він чудово грав на струнних та духових інструментах і, за дозволом настоятеля монастиря, навчав цього мистецтва синів знатних осіб. Серед тропів Тотілона були діалогічні, що передбачали антифонне виконання. Подібно секвенціям, тропи включали новий текст біблійного походження та з новими мелодіями додавалися у хорал.

Перші відомості про існування тропів містяться в роботі Амаларі з Мецу (близько 750-850) «*De officiis ecclesiasticis*». В рукописах такі тропи називалися як «*laudes preces*», «*prosulae*», «*prosaе*» або «*versus ad Kyrie eleison*». У деяких випадках тропи могли розміщуватися між словами «*kyrie*» та «*eleison*». Оскільки текст «Киріє елейсон» дуже

¹⁰ Версія про Тому Челанського була спростована в 1931 р. Секвенція була обов'язковою частиною заупокійної Меси, та після Другого Ватиканського собору вона стала необов'язковою. «*Dies irae*» зберіглася тільки в Літургії Годин. Її читають в останні дні року, на Месах вона зараз практично не виконується.

¹¹ Ноткер Заїка, поет Ратпер та Тотілоном становили стали своєрідним тріумвіратом, що був центром духовного життя Санкт-Галена

короткий, його мелодія була рясно прикрашена мелізматикою. Тож у мелізми почали додавати слова, а згодом й розширювати саму мелізму. Наприклад, текст “Criste Eleison” – «Христе, помилуй» збільшувався до “Criste, rex unice, Patris almi Nate co-aeterne, eleison” – «Христос, Єдиний Цар, Вічний Син возлюбленого Отця, помилуй». Практика додавання набула найбільшого розквіту у XII—XIII ст. і тривала до Тридентського собору. На відміну від секвенцій, тексти троп були складені на основі Біблії.

У зв'язку з тим, що тропи передбачали діалогічну форму виконання, на їх основі згодом сформувалася *літургійна драма* як різновид релігійної вистави. Спочатку літургійні драми були складовою Богослужіння на Різдво і Пасху, коли декількома кліриками декламувалися уривки зі Святого письма. Згодом ці вистави вийшли за межі ритуалу і стали самостійними виставами за межами церквами, з використанням декорацій і костюмів на спеціально збудованій сцені перед церквою. У літургійну драму додавали навіть комічні епізоди, проте виконувалася вона латинською мовою. Тільки після виходу таких вистав за межі церкви поступово поєднуються народні мови, а також залучаються до вистав навіть мандрівні музиканти.

Музична естетика і музична теорія Середньовіччя розвивалася у межах теологічних систем, тому саме богослови і церковні діячі найчастіше виступали з теоретичними поглядами на музику. Найвищим її досягненням стали розробка вчення про лади та створення нової системи нотації.

Музична естетика Середньовіччя. Проблеми музичного мистецтва у добу Середньовіччя завжди розглядалися у контексті богословських теорій. Погляди на музику знаходимо у працях отців Церкви (Климент Александрійський, Василій Кесарійський, Григорій Ниський, Іоанн Златоуст), у трактаті Августина «Шість книг про музику», у роздумах Ісидора Севільського, Амвросія Медіоланського та інших богословів. Поміж теологів виділяємо римлян Аніція Манлія Северина Боеція та Флавія Магнуса Аврелія Кассіодора, які обіймали високі посади на службі у короля остготів Теодоріха.

На межі античності та Середньовіччя знаходиться творчість Боеція (приблизно 480–524 або 526), який є автором фундаментального трактату «Про музичні встановлення» («De institutione musica», 500 – 507), де він на базі римських джерел виклав основи античної теорії, але вже в її християнському розумінні. У значній мірі ця праця слугувала для теологів головною інформацією про античні теорії, зокрема про

погляди Піфагора, Архіта, Платона, Арістоксена, Птолемея, Нікомаха, проте під кутом зору вже римських джерел.

Боецій запропонував поділ музики на три роди:

- Musica mundana - музика всесвітня, вираз гармонії світобудови, (аналог піфагорійської «гармонії сфер»);
- Musica humana – музика людська як друга форма вираження досконалості, гармонія людської душі і тіла;
- Musica instrumentalis – музика інструментальна (та, що виконується), продукт гармонійної та досконалої діяльності людини в звуках.

Кассіодор (приблизно 490-580) виступив автором трактату «Про науки та мистецтва», в якому висловлюється про музику у контексті «вільних мистецтв». Він поділяє музику на гармоніку, ритміку і метрику. Кассіодор розмірковує також і над питаннями сучасної йому духовної музики з позицій християнської церкви.

Загалом, аналіз поглядів на музичне мистецтво у працях ранніх середньовічних теологів дозволяє дійти висновку, що від античної філософії вони успадкували ідею етичного впливу мистецтва на особистість, але інтерпретували її у дусі християнської етики. Для них музика нероздільно поєднана з молитвою, а сама молитва є омузиченою.

На ґрунті античної філософії базуються також теоретичні погляди Аврелія Августина (354-430) у праці «Шість книг про музику» (між 387 і 391). У ній теолог розмірковує над ритмічним началом у мистецтві загалом і музиці зокрема. Теоретичне обґрунтування музики Августин виводить з її упорядкованого руху і закономірностей, які можна висловити числовими пропорціями. У своїх міркуваннях Августин також приходить до поняття закону гармонії, який, на його думку, є відповідністю, співзвуччям та злагожденістю протилежних елементів. Він стверджує, що цей закон покладено в основу всього духовного світу і людського буття. Можемо констатувати, що тут його погляди дотичні до ідеї піфагорійської «гармонії сфер», а музику теолог вважає досконалим видом духовної діяльності.

Музична теорія Середньовіччя. Церковні лади. У добу Середньовіччя, а саме у VIII–IX ст. складається система церковних ладів, описи якої з'являються після XII ст. Така ладова система склалася у добу Каролінгського Відродження¹², проте, вона не є

¹² Каролінгське Відродження – термін, запроваджений французьким істориком Жан-Жаком Ампером, що позначає період правління франкської династії Каролінгів – Карла Великого та його

результатом теоретичного осмислення виключно західноєвропейських теоретиків, і була запозичена у VIII столітті з Візантії. В її основу покладено візантійський Октоїх (Восьмигласник) Іоанна Дамаскіна, який, окрім слави великого богослова, був відомим в якості поета-гімнолога. Саме за наказом Карла Великого, Октоїх Іоанна Дамаскіна було прийнято до використання й у Західній Церкві. Перші відомості про вісім церковних ладів з'являються у трактаті Флакка Алкуїна «De musica», а згодом і в інших працях каролінгської епохи («Musica disciplina» Авреліана з Реоме, «De musica» Хукбальда, анонімі «Alea musica»). У них зафіксовано принципи так званого *формульного ладу* з його формотворчими категоріями, представлено класифікацію інтервалів – консонанс, дисонанс, встановлено октавний характер висхідного звукоряду, розроблено нотацію.

Поняття формульного ладу потребує свого пояснення, адже воно стало наслідком використання у добу раннього Середньовіччя формульного типу мелодики григоріанського хоралу. Його мелодика мала риси постійного обертання навколо певного набору інтонацій, що, немовби в дзеркалі, відбивало незмінну повторюваність одвічних подій Священної історії, зумовлену календарною циклічністю церковного року. Феномен мелодичної типізації, тобто формульності наспівів був обумовлений усною традицією передачі хоралів як способом їх побутування. Усі інтонаційні формули поділялися на три типи:

- типові побудови, з яких складаються наспіви хоралів;
- мелодичні побудови допоміжної функції («ноеани»¹³, невми), які призначалися для полегшення відбору піснеспівів у службу, нагадування співакам знайомого комплексу інтонацій співу, розрізнення ладів тощо;
- формули псалмових тонів – *initium* (початкова), *mediation* (серединна), *termination* (завершальна).

Найдавніші свідчення про церковні лади дослідники пов'язують з ім'ям Амвросія Медіоланського (340-397). Утворенню візантійського восьмигласія, яке надалі перетворилося на ладову систему

спадкоємців Людовика Благочесного та Карла Лисого (751 – 987 рр.). Ця доба позначилася пожвавленням розвитку освіти, науки та мистецтв у Середньовічній Європі. Імперія Карла Великого, який завоював великі території в Європі та проголосив себе імператором Священної Римської імперії (800 р.), потребувала освічених людей, яких запрошували з інших країн та виховували у державі. Зокрема, при палаці Карла Великого в Аахені було засновано школу під керівництвом запрошеного із Англії Алкуїна, монастирі фактично стали центрами освіти, а «вчена» латина – офіційною мовою імперії.

¹³ Ноеан – типова мелодична формула, що дозволяє визначити належність до певного типу ладу.

давньоруського, григоріанського та вірменського співу, сприяло освоєння музично-теоретичної спадщини античності.

У трактаті Авреліана з Реоме (приблизно середина IX ст.) вже міститься інформація про вісім церковних ладів, що поширилися Західною Європою і скалася на основі григоріанського хоралу.

Зовні вісім середньовічних церковних ладів – це вісім діатонічних звукорядів, представлених нижче. Звертаємо увагу на те, що вони мають назви античних ладів, проте не наслідують їх склад. Середньовічні церковні музиканти запозичили лише назви давньогрецьких звукорядів, по-новому розуміючи їх функції. Церковні лади слід сприймати не стільки певними звукорядами, скільки сумою характерних ознак, що визначають можливий напрям руху мелодики. В ладах виділяють заключний звук (*фіналіс*) як єдиний для ладу, діапазон наспіву (*амбітус*) та центральний звук при псалмодуванні (*реперкуса*). При псалмодуванні використовувались характерні для ладу інтонаційні формули в псалмодії: початкова формула (ініцій), серединна (медіанта) і заключна (фіналіс). Ці формули співаки повинні були добре запам'ятовувати.

Церковні лади Західної Європи

I. Tonus primus	Protus authenticus	d e f g a h c d	Дорійський
II. Tonus secundus	Protus plagalis	a h c d e f g a	Гіподорійський
III. Tonus tertius	Deuterus authenticus	e f g a h c d e	Фрігійський
IV. Tonus quartus	Deuterus plagalis	h c d e f g a h	Гіпофрігійський
V. Tonus quintus	Tritus authenticus	f g a h c d e f	Лідійський
VI. Tonus sextus	Tritus plagalis	c d e f g a h c	Гіполідійський
VII. Tonus septimus	Tetrardus authenticus	g a h c d e f g	Міксолідійський
VIII. Tonus octavus	Tetrardus plagalis	d e f g a h c d	Гіпоміксолідійський

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
<i>Амбітус</i> (об'єм наспіву)	d-d ₁	A-a	e-e ₁	H-h	f-f ₁	c-c ₁	g-g ₁	d-d ₁
<i>Реперкуса</i> (тон псалмодування)	a	f	c ₁ (h)	a (g)	c ₁	a	d ₁	c ₁ (h)
<i>Фіналіс</i> (кінцевий тон)	d	d	e	e	f	f	g	g

Подібно до визначення емоційного забарвлення, яке надавали ладам античні філософи, середньовічні теоретики музики також вказували на виразність кожного з модальних ладів, характеристики яких подаємо у таблиці.

I	Tonus primus	Дорійський	рухливий, спритний, придатний для будь-якого почуття
II	Tonus secundus	Гіподорійський	серйозний і плачевний, глухо-урочистий, жалібний
III	Tonus tertius	Фрігійський	стрімкий, збуджений, насичений стрибками, строгий, гнівний та суворий, спонукаючий до боротьби
IV	Tonus quartus	Гіпофрігійський	скромний, спокійний, улесливий, приємний, балакучий.
V	Tonus quintus	Лідійський	скромний, радісний, розбещено-веселий
VI	Tonus sextus	Гіполідійський	пристрасний з м'якими стрибками, плачевний, сумний, зворушливий, благочестивий
VII	Tonus septimus	Міксолідійський	юнацький, балакучий через швидкі повороти, розпусний, приємний
VIII	Tonus octavus	Гіпоміксолідійський	лад мудреців і старців, приємний, завжди серйозний, величний через малу кількість стрибків

Вже у XVI ст. система восьми церковних ладів була теоретично поповнена ще двома ладами — *еолійським* (а-а1) та *іонійським* (с-с1) та їх гіполадами. Так додалися лади IX, X, XI та XII.

Реформа нотації. Середньовічна система професійної підготовки церковних співаків потребувала й удосконалення запису мелодій, який би дозволяв не лише згадувати знайомий наспів, але й відтворити по запису мелодію незнайому. Для розв'язання такого завдання невмenna нотація, що отримала практичне застосування у Західній Європі з VIII ст., була непридатною. Запам'ятовування григоріанського хоралу здійснювалося у наполовину усній традиції, від вчителя до учнів, що значно ускладнювало процес навчання. Давньогрецька буквена нотація була остаточно забута у співацькій практиці і знаходила своє використання лише у теоретичних трактатах і в практиці органістів: на клавішах органу робилися помітки латинськими літерами A, B, C, D, E, F, G відповідно звукам ля, сі, до, ре, мі, фа, соль. Співаки користувалися невмами, які розташовувалися над рядком тексту.

Загалом, впродовж усієї історії музики Західної Європи можна виділити декілька великих реформ нотації, поміж яких саме *невмenna нотація* стала першою. Другою реформою стала поява *лінійної нотації* в інтерпретації Гвідо Аретинського, а третьою – заміна модальної на *мензуральну* нотацію у викладі Франко Кельнського та Філіпа де Вітрі. Надалі, вже в іншу історичну епоху, на межі XVI–XVII ст. було здійснено перехід до *тактової нотації*.

На середину X ст. склалися і були у вжитку три системи позначення середньовічних ладів – невменна, буквена і перша лінійна. Найдавніші зафіксовані пам'ятки з богослужбовими текстами у невменній нотації з'являються у IX столітті, тобто у добу Каролінгського Відродження, і датовані приблизно 817-834 роками. Невми малювали над текстом і регламентували лише напрямки руху. Складність розшифровки невм полягала не лише у тому, що при такій нотації була відсутня точна звуковисотна фіксація, але й у тому, що існували ще й різні діалекти (регіональні традиції) у написанні невм. Тому подальший розвиток нотації вже здійснювався з додаванням літер і ліній.

Буквену нотацію, окрім практики органістів, в епоху Середньовіччя застосовували ще у теоретичних трактатах. Витоки буквенної нотації містяться у працях Боеція, який діатонічний звукоряд записує послідовністю грецьких чи латинських літер від А до Р – А В С D E F G H I K L M N O P. Монах-бенедиктинець, поет, агіограф, теоретик музики Хукбальд Сент-Аманський (приблизно 840 – 930) вже використовує лише сім великих та малих літер (малі літери зображують повторення при перенесенні звукоряду на октаву вище) – А В С D E F G a b c d e f g a.

Саме у трактаті Хукбальда «De harmonica institutione» є перші зразки використання для позначення висоти ліній, між якими він ставив літери t (tonus – тон) та s (semitonium – півтон). Склади тексту містилися на проміжках ліній (на відміну від звичного нам розташування і на лініях, і між лініями):

_____ta_____

t_____li/_____

t_____Ec_____Isra_____/_____

s_____\ce_____/_____\he_____

t_____\vere_____

Подібні записи потім з'явилися у Германа Контрактуса і Псевдо-Хукбальда. Завершив пошуки усіх попередників у галузі точної нотації *Гвідо Аретинський* (приблизно 991-998 – близько 1050) – один з найзначніших теоретиків музики доби Середньовіччя. У його трактатах «Пролог до Антифонарія» (1020-25), «Правила Прологу до Антифонарія» (1025-1027), «Мікролог» (1020-ті рр.) та «Лист Гвідо» (1028-1030) описано навчання хористів невідомому раніше співу, нову систему нотації, містяться міркування про звукоряди, інтервали, лади, органи.

Спираючись на досягнення попередників, Гвідо Аретинський винайшов нову форму нотації, при якій невми були розміщені на лінійних сходинках. Гвідо Аретинський запропонував чотири лінії різного кольору:

- зверху жовта лінія для звуку *c*,
- нижче – чорна для *a*,
- ще нижче – червона для *f*,
- четверта чорна лінія додавалася при необхідності зверху або знизу і призначалася для верхнього *e* або нижнього *d*.

Самі лінії були забезпечені ключами – буквеними позначеннями: на початку кожної лінії стояла латинська буква, що вказувала висоту: у першому випадку - *F*, *A*, *C*, *E* (знизу догори), у другому – *D*, *F*, *A*, *C*. Звідси потім розвинулися позначення ключів. Вже пізніше, у середині XII ст., невми замінили знаками чорної квадратної нотації.

Жовтим і червоним кольором дві лінії було виділено спеціально, адже саме нижче цих ліній знаходилися півтони. Їхнє розташування завжди важко вдавалося визначити співакам в умовах невменної нотації. Відомо, що ще задовго до реформи Гвідо Аретинського користувалися кольоровими лініями в якості орієнтиру для ряду невм. Так, червоним кольором позначалася лінія для звуку *f* малої октави, а жовтим – для звуку *c* першої октави. Таким чином запис отримувал хоча б відносну точність, адже співак орієнтувався на рівень лінії *f*.

Після реформи Гвідо Аретинського музиканти експериментували з кількістю ліній на нотному стані, прийшовши зрештою до п'яти. Проте, григоріанський хорал і сьогодні записується на чотирьох лінійках квадратними позначками.

Ще одним важливим винаходом Гвідо Аретинського став вибір певного шестиступеневого звукоряду (гексахорда) і якості мірила-зразка для запам'ятовування мелодій. Вже було зазначено, що модальні церковні лади середньовіччя мали різну мелодичну

структуру, на відміну від сучасного поняття ладу (мажорний, мінорний чи інші лади, які можна транспонувати у будь-які тональності). Середньовічний реформатор обрав гексахорд як єдину «модель» звукоряду (до-ре-мі-фа-соль-ля), чим встановив у рухливій модальній системі ладів одне нерухоме начало — мажорний гексахорд, в якому співвідношення тон-тон-напівтон-тон-тон залишалося без змін на будь-яких щаблях.



Нова система навчання співу за нотами отримала назву сольмізації. Сформулювавши вчення про гексахорд – звукоряд з шести звуків, Гвідо використав ефективний мнемонічний прийом, надавши назви ступеням гексахорда за першими складами рядків тексту гімну святому Іоанну Хрестителю (*Ut queant laxis*), автором якого вважають Паулуса Діаконуса (*Paulus Diaconus*, VIII ст.). Гвідо Аретинський склав мелодію за принципом *кантус планус* (ритмічно рівний одноголосний спів), в якій кожен наступний рядок вірша розмістив на наступному щаблі звукоряду:

Ut queant laxis
re sonare fibris,
Mi ragestorum
fa mulituumorum,

Sol vepolluti
la biireatum,
Sancte Ioannes.

У перекладі гімн звучить так: «Щоби слуги твої голосами своїми змогли оспівати дивні діяння твої, очисти гріх з наших грішних уст, о, Святий Іоанн». Останній сьомий ступінь звукоряду був доданий у XVI ст. та отримав назву від з'єднання початкових букв імені Святий Іоанн (сі). У добу бароко у Франції стали поєднувати складові назви з латинськими позначеннями звуків, тим самим об'єднавши відносну та абсолютну сольмізацію в єдине ціле:

ut re mi fa sol la si
c d e f g a h

У XVII ст. італійський композитор та теоретик Дж. М. Бонончіні замінив склад ut для зручності співу на do від початкового складу слова Domine (Господи).

Відомо, що зі своєю системою нотації Гвідо Аретинський особисто познайомив і тогочасного папу Іоанна XIX (1024—1033). Папа досить швидко зміг засвоїти невідомий йому зразок мелодії з Антифонарію, записаного за новою системою. Таким чином музикант отримав протекцію вищої церковної влади і зміг запроваджувати свій винахід. Система запису музики, запропонована Гвідо Аретинським, швидко поширилася, адже вона відповідала вимогам самої практики.

Розвиток музичної культури у добу високого і пізнього Середньовіччя. Світська і духовна лірика. Виникнення багатоголосся.

Під високим Середньовіччям розуміємо період від середини XI до початку XIV ст., який характеризується бурхливим розвитком європейських міст як нових осередків музичної культури, що прийшли на зміну монастирям та відобразили нові суспільні і мистецькі запити. Міська культура породила у XII-XIII ст. нові форми музикування, пов'язані з радикальним переворотом в розвитку художньої культури Європи, заклавши перші цеглини у процес *секуляризації* соціокультурного життя. Звичайно, погляди теологів на роль і місце музики у житті людини залишаються панівними, проте, поступово стверджується і розважальна функція мистецтва, яка викликала до життя нові форми, види та жанри музикування. Формується культура міста, яка потребувала своєї індустрії розваг, хоча й у межах суворого середньовічного світогляду. Місто набуває ознак культурно-політичного центру, в якому розвиваються ремесла, починає

формуватися міжнародний ринок, а разом з ним – власна система міських цінностей, носіями яких стають вже не чернці, а фахівці нового типу – юристи, лікарі, вчені, відносно незалежні від монастирської культури. У містах закладаються основи світської освіти у вигляді університетів і нецерковних шкіл. Виникає запит на мистецтво, яке б задовольнило смаки містян і відображало події їх життя. Це стало стимулом для розвитку світської лірики у поезії та музиці, ярмаркових вистав на європейських площах. Наприкінці XI ст. у Венеції виникає карнавал як значне культуротворче явище, що пропонує альтернативу офіційній церковній культурі – власний сміхотворний світ.

Готична архітектура європейських міст стає втіленням нового художнього світовідчуття з домінантністю трансцендентного світу. Величні готичні храми потребували й нового типу хорового співу, здатного заповнити увесь акустичний простір велетенського приміщення. Суворе григоріанське одноголосся змушене було поступитися місцем пишному багатоголосному співу.

Звичайно, що підготовка до появи нових видів, жанрів, тем мистецтва високого Середньовіччя здійснювалася впродовж попередніх століть, особливо у добу Каролінгського Відродження VIII – IX ст., коли склалися суспільні передумови для нового етапу у розвитку музики й художньої культури загалом.

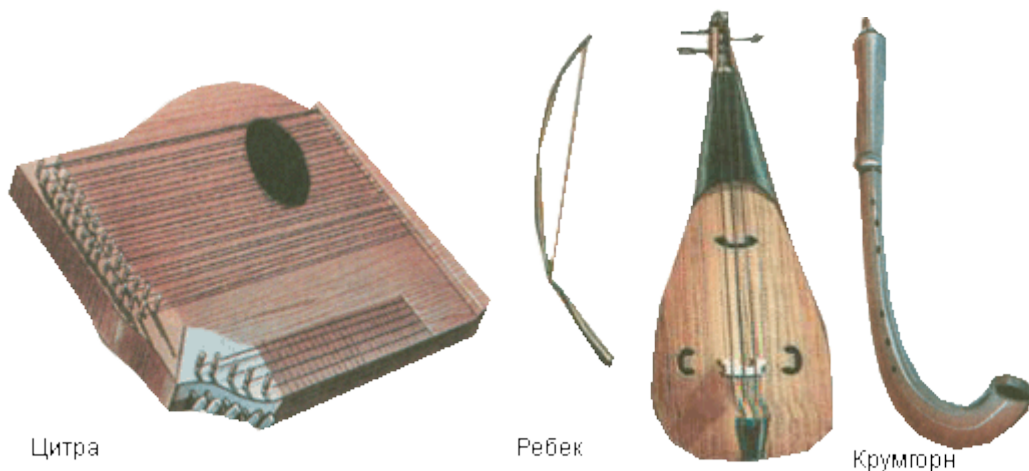
Світська музично-поетична лірика. Мистецтво мандрівних музикантів.



Найдавнішими носіями світської лірики були мандрівні музиканти, які в різних європейських землях отримували різні назви. У

різноманітних хроніках IX-XIV ст. міститься багато згадок про мандрівних акторів, які часто були співаками, інструменталістами, акробатами, фокусниками в одній особі. Їх називали *жонглерами*, *менестрелями*, *шпільманами*. Науковці у галузі медієвістики вважають, що саме вони впродовж тривалого періоду були єдиними представниками світської музичної культури і що саме на основі їхньої музичної практики, їхніх пісенних традицій склалися ранні форми світської лірики XII—XIII ст., зокрема й мистецтво трубадурів.

Мандрівні музиканти виступили й носіями інструментальної культури, адже супроводжували свої вистави грою на струнних і духових інструментах. Саме від записів в історичних хроніках про вистави мандрівних акторів та на основі творів образотворчого дізнаємося про середньовічний інструментарій. Його основу спочатку складали різні духові (труби, роги, сопілки, флейти Пана, волинка), а згодом додалися також арфа (від давніх греків), крота (кельтський інструмент), різновиди смичкових інструментів, предки майбутньої скрипки – ребаб, віела, фідель (можливо, зі Сходу).



Можливо, що культурно-історичні традиції мандрівних музикантів сягають кінця античних часів – раннього Середньовіччя, коли нащадки давньоримських акторів, *гістріони* та *міми*, ще довго блукали землями Європи. Ймовірно, що й найстаріші наполовину легендарні представники кельтського (*барди*) і німецького епосу також могли через низку поколінь передати свої традиції жонглерам, які їх оновили у дусі мистецтва свого часу.

Мандрівні музиканти, зокрема жонглери, виступали не лише на міських площах та у селах, їх також запрошували на свята при дворах, біля замків, а іноді й до церкви. Участь жонглерів у різноманітних

святкуваннях згадується у багатьох поемах, романах і піснях часів Середньовіччя. Церква спочатку переслідувала цих носіїв світського мистецтва, але вже у XII-XIII ст. дозволила їм навіть брати участь у духовних виставах на великі релігійні свята в якості виконавців ролей комічних персонажів.



Жонглери. Мініаюра XII ст. Це відіграло важливу культурну роль, адже з появою у релігійних виставах мандрівних акторів-музикантів до них проникає також і місцева народна мова. До цього часу вистави виконували латиною молоді клірики та учні монастирських шкіл, а вже до XIII ст. латина була замінена місцевими народними мовами. В історичних описах містяться згадки про релігійні вистави у соборах Страсбурга, Руана, Реймса, Камбре та інших європейських міст.

Згодом найталановитішим мандрівним музикантам доручають вже влаштовувати вистави в аристократичних замках Провансу, Бретані, Нормандії, при французькому, англійському, сицилійському та арагонському дворах, а також на площах Флоренції та Венеції, на вулицях Парижа.

Середовище мандрівних музикантів, завдяки жвавим міграційним процесам, постійно трансформувалося. Так, менестрелі починають співпрацювати з трубадурами, які часто були їх лицарями-покровителями. Вони виконували їх пісні, можливо, й допомагали в їх складанні. Зміни у складі мандрівних музикантів відбувалися й за рахунок долучення до їх мистецтва декласованих верств суспільства, зокрема грамотних представників біглого дрібного духовенства та чернців-утікачів, мандрівних школярів і відрахованих з університетів студентів. Такі представники з'явилися у лавах мандрівних музикантів у XI - XII ст. спочатку у Франції, а згодом і в інших країнах та отримали назви *вагантів* і *голіардів*. Саме завдяки грамотності цих представників маємо письмові свідоцтва їх творчості, що збереглися у рукописних збірках в монастирях. Найвідомішим манускриптом, де зафіксовано творчість вагантів та голіардів, є «*Carmina Burana*» («Карміна Бурана»), складена у Південній Німеччині у XIII ст. Більшість віршів цієї збірки записано латинською мовою, проте

деякі з них створені на середньонімецькому діалекті та зі вставками давньофранцузької¹⁴.

Надалі соціальне середовище мандрівних музикантів продовжує своє розшарування, частина його представників дедалі більше професіоналізувалася, відмовилася від мандрівного життя і перейшла до осілости у містах. Відомо, що вже наприкінці XIII ст. у різних європейських центрах утворюються цехові об'єднання шпільманів, жонглерів, менестрелів. Їх метою були захист прав, визначення місця в суспільстві, збереження професійних традицій та передача їх учням. Так, 1288 р. у Відні було засновано «Братство Св. Миколая», 1321 р. у Парижі – «Братство св. Жюльєна», а 1350 р. – гільдія «Королівських менестрелів» в Англії. Фактично, можемо констатувати, що із закінченням доби Середньовіччя закінчилася й історія мандрівних музикантів, які остаточно перейшли до цехового укладу. Лише окремі музиканти у XIV-XVI ст. продовжували мандрівний спосіб життя, але вже не мали такого великого впливу на музичну культуру Європи.

Трубадури, трувери і мінезингери як носії світської музично-поетичної лірики.

Нові ідеї, що запанували в європейській культурі доби готики, найяскравіше втілилися у різноманітних зразках світської музично-поетичної лірики. Перші паростки нової традиції музикування проросли на півдні Франції, у Провансі у XII ст., а згодом поширилися й теренами Північної Франції, Іспанії та вплинули на формування мистецтва мінезангу у Німеччині. Слід врахувати і досить жваву міграцію населення територіями Європи, що дозволяла швидко поширювати нові явища у різних землях.

Світська музично-поетична лірика зросла на ґрунті культури європейського лицарства, збагаченій враженнями зі Сходу. Тривалі хрестові походи¹⁵, в яких брали участь лицарі, познайомили з відмінною від їхньої власної культурою, традиціями і звичаями, що не могло не вплинути на світогляд середньовічних лицарів-хрестоносців. Тривале перебування поза рідними землями і родиною формувало певні ліричні почуття, які у поєднанні з традиційними уявленнями про лицарську гідність і створили культ прекрасної дами. Так у лицарську поезію проникає тема лицарського служіння не тільки Богу, але й

¹⁴ Нагадаємо, що тексти рукописної збірки «Carmina Burana» були покладені в основу знаменитої однойменної кантати Карла Орфа, створеної вже у середині XX ст.

¹⁵ Хрестові походи тривали впродовж XI–XV ст. як військова кампанія християнських народів на чолі з правителями проти «невірних» (мусульман, язичників, еретиків, відлучених від Церкви тощо). Найвідомішими є саме так звані Східні походи за звільнення та захист Єрусалима.

прекрасній дамі, окреслюються ідеал куртуазного кохання і пов'язані з ним норми поведінки. Усе це втілювалося у музично-поетичному мистецтві *трубадурів*. Творчість трубадурів походить з аристократичного, вченого лицарського середовища, завдяки чому вона маємо перші в Європі зразки письмово зафіксованої світської вокальної лірики та імена її авторів.

Прованс зовсім не випадково став батьківщиною нового типу світської художньої культури – мистецтва трубадурів. На теренах цього краю наслідки доби великого переселення народів були не настільки руйнівними, як в інших регіонах; тут існували старі ремісничі традиції та давні торгівельні зв'язки. У Провансі світська влада мала досить міцні позиції та сприяла високому рівню розвитку освіти. Усе це сприяло формуванню лицарської культури високого Середньовіччя. Проте, на музично-поетичне мистецтво трубадурів впливали й традиції музикування, що поширювалися у середовищі звичайних городян. Ми вже згадували, що жонглери часто були на службі у лицарів, що сприяло взаємовпливу традицій мандрівних музикантів і трубадурів.

Тому серед трубадурів зустрічалися не лише представники аристократичного лицарства (як, наприклад, Гійом VII, граф Пуатьє, герцог Аквітанський; Джуафре Рюдель, граф Ангулемський; Бертран де Борн; Фольке Марсельський), але й бідні городяни (Маркабрюн; Рамбаут де Вакейрас). Важливою особливістю їх творчості була певна куртуазність й витонченість мови, піднесеність образного строю.



Бертран де Борн. Мініатюра з пісенника XIII ст.

Побутує гіпотеза, що свої мелодії трубадури могли створювати на основі народних пісень, які вони чули від своїх слуг-жонглерів чи менестрелів або ж самі жонглери не лише виконували їх пісні чи супроводжували спів трубадурів грою на інструменті, але й допомагали у складанні віршів. З часом традиції жонглерів і трубадурів зазнавали ще глибшого взаємопроникнення.

Століттям пізніше, на півночі Франції, в Аррасі, у XIII ст. спостерігався розквіт мистецтва *труверів* – поетів-музикантів з середовища городян. Вони у своїх піснях використовували не прованський діалект, а місцеву говірку. Виникнувши під впливом лицарського музичного мистецтва, поезія труверів виявилася ближчою до середовища містян як за змістом, так і за мелодикою.

Загалом, хронологічні межі існування мистецтва трубадурів – кінець XI – XIII ст., труверів – друга половина XII-XIII ст.

Історія зберегла понад двісті п'ятдесят текстів і мелодій пісень трубадурів і близько півтори тисячі пісень труверів. Лише невелика частка з них позначена авторством, зокрема дослідникам відомо імена лише приблизно сорока трубадурів та двохсот труверів.

Популярними жанрами творчості трубадурів були кансона, сирвента, альба, пастурель та ін. Усі вони розрізнялися не тільки тематикою, але й поетичними формами. Зазвичай, темою кансони було лицарське кохання, іноді – питання релігії; сирвенти – обговорення релігійних, моральних, політичних і воєнних питань; альби (*alba* – ранкова зоря) – доля закоханих, змушених таємно зустрічатися і щоразу розлучатися з приходом ранкової зорі; пастурелі – розмова лицаря з пастушкою. Проте, в усіх жанрах мистецтва трубадурів тема кохання була присутньою обов'язково.

З позицій процесів формотворення, що відбувалися у музиці трубадурів і мали вплив на розвиток подальшої пісенної лірики Західної Європи, слід відмітити переважання строфічних форм. Мелодія, що складає першу строфу, надалі повторюється. Сама ж ця мелодія може мати різну побудову: у вигляді наскрізної композиції, у вигляді форми бар (AAB), у вигляді рондальної форми.

Пісенні збірки трубадурів у XII-XIII ст. потрапляють у Німеччину і зазнають трансформації: вірші перекладають німецькою мовою, а іноді просто створюють нові на готову музику. Досвід трубадурів перейняли *мінезингери*, чиє мистецтво стало вираженням художнього втілення місцевої лицарської культури. Німецький мінезанг починає розвиватися з другої половини XII ст., проіснувавши аж до початку XV ст. Ситуація середньовічної бюргерської культури породила особливості поетичного змісту творчості мінезингерів, яке має міцніші зв'язки з духовною тематикою та церковною мелодичною традицією. Тема кохання, яка мала риси еротизму й «тілесності» у трубадурів, у мінезингерів отримує релігійне забарвлення, при якому культ прекрасної дами часто інтерпретується як культ Діви Марії. Таким чином, тема кохання у поезії середньовічних німецьких майстрів отримує піднесено-ідеальне забарвлення. Німецький варіант культу прекрасної дами закладається у творчості Дітмара фон Айста, а надалі розвивається у творах Фрідріха фон Гаузена з Вормса. Саме в його зразках часто можна віднайти музику трубадурів з новими німецькими текстами.

Музика мінезингерів у значній мірі закладає основи німецької національної музичної традиції, що розвиватимуться надалі у творчості ренесансних мейстерзингерів та у галузі протестантського хоралу. Найбільшими представниками мінезангу були Вальтер фон дер Фогельвейде (початок творчості – наприкінці XII ст.), Нідгарт фон Рювенталь (перша половина XIII ст.), Генріх Фрауенлоб (останні десятиліття XIII - перші десятиліття XIV ст.), Освальд Волькен (1377 – 1445).

Мистецтво мінезангу отримало особливу прихильність австро-німецької знаті та користувалося популярністю при імператорському і герцогському (Відень), ландграфському (Тюрінгія), чеському королівському (Прага) дворах. Існує легенда, що у 1206 р. у Вартбурзі¹⁶ відбулося велике змагання співаків, в якому брали участь чи не найвідоміший мінезингер Вальтер фон дер Фогельвейде та автор «Парсифаля», поет Вольфрам фон Ешенбах¹⁷. Загалом, такі змагання співаків відбувалися неодноразово при дворах і замках австро-німецької аристократії.



Мініатюри з Манесського кодексу

¹⁶ У часі правління ландграфа Тюринзького Германа I (1190-1216) замок Вартбург був одним з центрів німецької поетичної творчості. Відомо, що у замку дійсно певний час знаходився Вальтер фон дер Фогельвейде і працював над своєю поемою Вольфрам фон Ешенбах. Легенда про змагання між ними була покладена в основу сюжету опери Р. Вагнера «Тангейзер».

¹⁷ «Парсифаль» Вольфрама фон Ешенбаха став одним із джерел лібрето опери Р. Вагнера «Лоенгрін»

Твори мінезингерів зібрані у Манесському кодексі (Манесському пісеннику) – середньовічній збірці пергаментних аркушів німецькою мовою¹⁸, створеній близько 1300 р. у Цюриху.



Вальтер фон дер Фогельвейде є одним із зображених у Манесському кодексі

Мінезингери були й відомими мандрівниками, іноді схильними до авантур. Так, Вальтер фон дер Фогельвейде подорожував усією Європою, всотуючи досвід різних майстрів музично-поетичної творчості.

Останній з відомих мінезингерів – Освальд фон Волькенштейн (1377-1445) – у своїх мандрах дістався навіть Персії та Північної Африки. Його музично-поетична творчість часто є автобіографічною і розповідає про його враження від далеких земель¹⁹.

Самою лише любовною тематикою поетична творчість мінезингерів не обмежується. Так, поезія Вальтера фон дер Фогельвейде містить роздуми на політичні теми, у ній часто зустрічаються релігійні та патріотичні мотиви, розміркування над долею поета і поезії загалом. Ще за три століття до появи 95 віттенберзьких тез Мартіна Лютера середньовічний мінезингер у своїх піснях засуджує марнотратство найвищого духовенства, продаж індульгенцій, довільні папські інтердикти, що свідчить як про широту кругозору Вальтера фон дер Фогельвейде, так і про його сміливість. З аналізу небагатьох зафіксованих мелодій цього мінезингера можна зробити висновок, що він використовує інтонаційні звороти любовних і ліричних пісень трубадурів, народних селянських пісень і танців, пісень хрестоносців.

¹⁸ Манесський кодекс зберігається в бібліотеці Гайдельберзького університету і складається з 426 пергаментних аркушів розміром 35,5 × 25 см. Окрім творів 140-ти авторів, у збірку увійшли 138 мініатюр із зображеннями середньовічних поетів при дворі. Нотні записи мелодій до текстів не збереглися.

¹⁹ Так, в автобіографічній пісні «Es fügt sich ...» Освальд фон Волькенштейн перераховує місця, де він подорожував з дитячих років (о. Крит, Пруссія, Литва, Московія. Татарія, Персія, Палестина, Крим, Туреччина, Північна Африка, Італія, Франція, Іспанія).

Духовна лірика: творці і жанри. Розвиток світської музично-поетичної лірики не міг не вплинути і на церковне мистецтво. Про участь жонглерів та інших мандрівних музикантів у виставах літургійних драм вже було згадано вище. Паростки духовної лірики вже проросли у секвенціях і тропях, а у XII-XIII ст. під впливом мистецтва мандрівних музикантів, трубадурів, труверів, мінезингерів процес розвитку ліричної духовної поезії значно активізувався. Найпомітніші явища у галузі середньовічної духовної лірики – *лауди* й нові секвенції

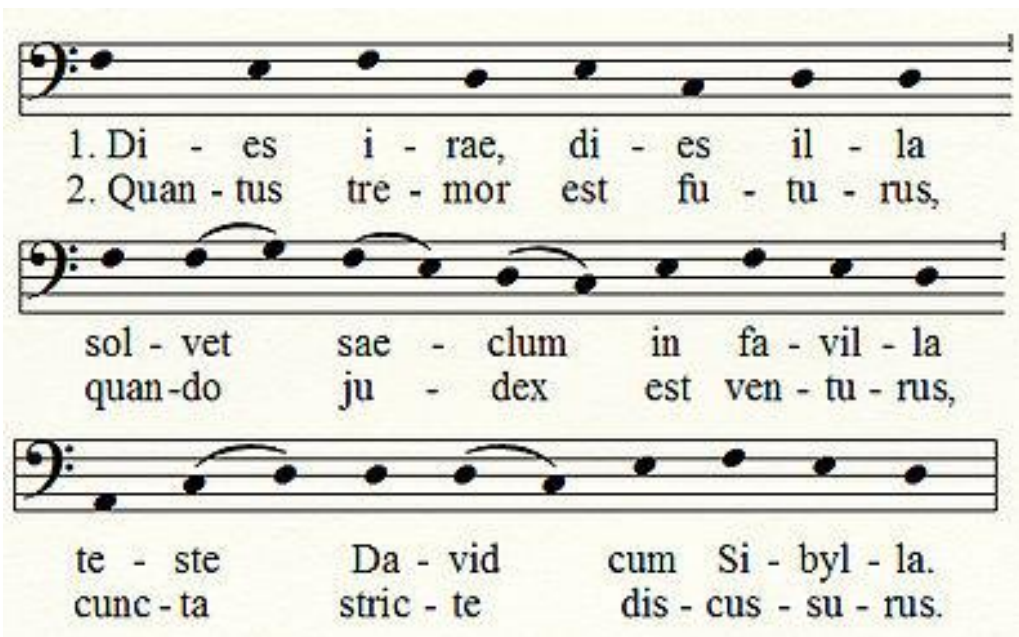


в Італії та *кантиги* в Іспанії.

Засновником лауд (від лат. *Laudare* – вихвалити, прославляти) – духовних гімнів середньовічним діалектом, що згодом оформився в італійську мову, – вважають св. Франциска з Ассіжу (1181 або 1182 - 1226). Один з найбільш шанованих католицьких святих, покровитель екології, Франциск став фундатором чернечого ордену, представники якого вели жебрацький спосіб життя. Згідно переказам, Франциск Ассізький був поетом і музикантом, а його послідовники у XIII ст. створили секвенції *Stabat mater* та *Dies irae*. Франциск складав вірші, в яких виражав своє захоплення творіннями Бога, прославляючи усі блага, які Він дав людині. За основу музики до своєї поезії Франциск брав італійські народні пісні, можливо, дещо їх змінюючи у відповідності до власного віршованого тексту. Поезія Франциска з Ассіжу просякнута живим почуттям, захопленням і сердечною теплотою. По його смерті лауди стають в Італії справжніми народними піснями з широким спектром ліричних почуттів – радісних і сумних, піднесених і скорботних. Іноді у них відчутна навіть танцювальна енергія, іноді вони просякнуті гумором і навіть сатирою.

У XII ст. з'являється й нове тлумачення секвенції, яка отримує автономність від юбіляцій. Секвенція *Stabat Mater dolorosa* (Скорботна мати), авторство якої приписують послідовнику Франциска Ассізького Якопоне да Тоді, папі Іннокентію III (1161-1216) чи Св. Бонавертурі (бл. 1217-1274), просякнута лірично-елегійним почуттям, сповненим співчуття до Богоматері, яка бачить свого Сина на хресті²⁰.

²⁰ На текст цієї секвенції впродовж XV-XXI ст. складено сотні творів, від лауд і мотетів до композицій кантатно-ораторіального жанру.



Секвенція *Dies irae* у п'ятилінійній нотації

Секвенція *Dies irae* (День гніву), скоріш за все, авторства Тома да Челано, складена на межі XII – XIII століть, в історію музики увійшла з власним мелодичним утворенням, адже, окрім тексту, що став частиною заупокійної Меси, її мелодія неодноразово використовувалася композиторами в якості символу і Судного Дня, і Середньовіччя як культурної доби²¹.

Особливим різновидом духовної лірики стала так звана «віслюкова проза» – майже танцювальні пісні, присвячені віслюку. Їх засновником вважають французького архієпископа П'єра Корбейля (1150-1222), сучасника Франциска Ассізького, автора низки секвенцій. «Віслюкова проза» нагадує християнам про євангельські події, адже призначалася вона до свята Обрізання Господнього і була пов'язана з подіями, близькими до Різдва. Віслюк у християнстві виступає особливою твариною, адже у хліві, де народився Ісус, окрім ягнят, були й віслюки; на віслюку волхви привезли Немовляті свої дари; віслюк відвіз Святе сімейство до Єгипту, щоб спасти Ісуса від гніву царя Ірода; нарешті саме на віслюку Ісус Христос увійшов в Єрусалим перед останніми подіями свого земного життя. На свято Обрізання Господнього у Богослужіння вставлявся текст, що вихваляв віслюка:

Зі східних країн
Прибув до нас віслюк,
Сильний та красивий,
Придатний для поклажі.

²¹ Поміж найвідоміших композиторів, у творах яких процитовано музику секвенції *Dies irae*, назовемо Брамса, Бердіоза, Воана-Вільямса, Ліста, Лятошинського, Малера, Респігі та ін.

Гей, пане віслюк, заспівайте,
Відкрийте прекрасні уста,
Отримайте досхочу вівса і сіна.

Якщо італійська духовна лірика була тісно пов'язана з черничим і церковним середовищем, то в Іспанії її розвиток відбувався у світському середовищі. Свого розквіту вона досягла у XIII ст. при дворі короля Кастилії Альфонса X Мудрого (1252-1284), званого покровителя наук і мистецтв, поета і музиканта. При іспанському дворі завжди були присутні французькі трубадури, чиє мистецтво безпосередньо вплинуло на становлення і розвиток *кантиги* – одноголосної пісні XIII-XIV ст. , адже їх твори послужили взірцями для іспанських майстрів. До наших днів дійшла збірка під назвою «Cantiga de Santa Maria de Don Alfonso el Sabio», що стала найбільшою пам'яткою духовної лірики цієї доби. Збірка містить понад чотириста пісенних зразків галісійською говіркою. Дослідники припускають, що в її створенні міг брати участь сам Альфонс X Мудрий. Аналіз кантиг дозволяє констатувати їх спорідненість з мистецтвом трубадурів, проте на іншому етнічному ґрунті. Ліричні прославляння Діви Марії (на кшталт образів прекрасної дами у трубадурів) поєднуються з невибагливими замальовками іспанського побуту, що робить образи кантиг доступними не лише для знаті, але й простого люду.

Пісенність мелодики кантиг має яскраве кастильське коріння, що споріднює її і з італійськими лаудами, і з французькими мелодіями трубадурів, адже усі вони спираються на народні мелодії і типові для народних пісень строфічні форми.

Виникнення і розвиток багатоголосся. Школа Нотр-Дам та перші багатоголосні жанри. Появою перших зразків багатоголосного співу в Європі музична культура також зобов'язана християнській церкві, у лоні якої здійснювалася фіксація зразків богослужбового співу, відбувалися реформи запису музики, формувалася система підготовки співаків. Вже за часів поширення течій, спрямованих на модернізацію григоріанського хоралу, у IX ст. з'являються відомості про зародження на теренах Західної Європи найпростіших форм багатоголосся, а вже зафіксовані нотні зразки знаходимо з XI ст. у манускриптах монастирів французьких міст Парижа, Шартра, Ліможа та іспанського міста Сантьяго-де-Компостела. На сьогодні дослідники не можуть з упевненістю говорити про багатоголосний спів у давнину.



Фрагмент вітражу «Богородиця з прекрасного скла», Кафедральний собор Богоматері у Шартрі

Можемо лише припустити, що в окремих жанрах у добу античності використовували багатоголосся, або ж воно зустрічалося у побуті музикування у вигляді *гетерофонії* у деяких етносів. Проте, свідомо культивуція багатоголосся як музичного складу розпочалася саме з XI—XII ст. Його розвиток пов'язаний з створенням на цей час достатньо професійної системи підготовки церковних співаків, з особливостями тогочасного хорового співу та з акустичними можливостями готичних храмів, які, у порівнянні з романською архітектурою, вражають своїм внутрішнім простором.

Перші зразки двоголосся як найдавнішого багатоголосного співу, ймовірно, з'явилися з безпосередньої практики богослужбового співу, коли хору з хлопчиків і дорослих чернців було важко співати хорал в унісон, що призвело до його дублювання в однаковий інтервал кварта, квінти чи октави, які у добу Середньовіччя вважалися доскональними консонансами, впродовж усієї мелодії. Анонімні теоретичні трактати IX ст. «*Musica enchiriadis*» і «*Scholica enchiriadis*» описують зразки поєднання голосів, з яких один (*vox principalis*, тобто головний голос) виконує мелодію хоралу, а інший (*vox organalis*) або інші голоси йдуть за ним, рухаючись паралельно у вказаних вище інтервалах. Від назви голосу, що приєднується, такий склад дво- або багатоголосся отримав надалі назву *органума*. Тобто маємо використання принципу контрапункту, «нота проти ноти», просте подвоєння мелодії хоралу. Проте на час створення цих трактатів існували вже й зразки, де таке подвоєння виключно в один інтервал було порушено і впродовж усього хоралу зустрічається не лише паралельний рух квартами, квінтами чи октавами, але й використання інших інтервалів, що, однак, не віталось у музичному середовищі. На захист більш вільного руху, який передбачає використання різних інтервалів, виступали Іоанн Скот Еріугена у трактаті «*De divisione naturae*» («Про поділ природи», IX ст.) та Гвідо Аретинський (XI ст.), який у праці «Мікролог» наводить приклади вільного поєднання голосів, що йдуть нота проти ноти (тобто другий голос – за головним), але утворюють, крім вихідного і заключного унісону різні інтервали. Проте усі теоретики музики IX-XI

ст. були єдиним у думці щодо обов'язковості багатоголосного принципу «нота проти ноти» у додаванні голосів до григоріанського хоралу.

З середини XII ст. з'являються фіксовані музичні зразки, що походять з монастирів Сен-Марсаль у Ліможі та Сантьяго-де-Компостела²², з певною самостійністю *vox organalis*. Таким чином виникає *мелізматичний органум*, в якому на уповільнену, викладену великими тривалостями григоріанську мелодію (*vox principalis*) нашарувалася більш рухлива й самостійна мелодична лінія *vox organalis*, в якій великі розспіви з багатьох звуків припадали на один звук канонізованої григоріанської мелодії. Звичайно, мелізматичний органум був виразнішим та вільнішим у мелодичному розгортанні та, ймовірно, розрахований на виконання не усім хором, а солістами чи групою солістів. Можливо, мелодію принципалісу виконував орган, а органалісу – соліст. На час виникнення мелізматичного органуму ще не було створено систему фіксації ритму, тому можна припустити досить вільне виконання верхнього голосу. Проте, поява двох відносно самостійних у своєму розвитку голосів вже свідчить про виникнення поліфонії. Отже, мелізматичний органум і є першим зразком поліфонічного складу, відійшовши від принципу контрапункту.

Складність і розвиненість верхньої партії мелізматичного органуму не дозволяла використовувати його у щоденних богослужіннях, а лише на великих урочистостях. Це у значній мірі гальмувало його швидке поширення землями Європи. Поступово у великих монастирських центрах і метризах мелізматичний органум набуває свого використання. Вже до середини XII ст. у Ліможі накопичилося близько ста нових двоголосних церковних композицій, а в «Калікстинському кодексі» абатства Сантьяго-де-Компостела є близько двадцяти мелізматичних органумів. Діяльність цих двох монастирських духовних центрів підготувала розквіт нового багатоголосного стилю у співацькій школі Нотр-Дам у Парижі.

Школа Notre-Dame. Піднесення Парижу в якості центру багатоголосного співу припадає на середину XII – середину XIII ст. Саме в цей час там будувався знаменитий готичний кафедральний собор Notre Dame і розпочинав свою діяльність університет як центр середньовічної науки. Саме капела собору та університетське середовище стали базою для розквіту нового стилю багатоголосної музики. Його представниками стали монахи Леонін і Перотін Великий,

²² Вказані монастирі були центрами середньовічної духовної культури, куди спікалися натовпи паломників з багатьох земель.

імена яких стали відомі завдяки свідченням з трактату одного англійця (тепер його називають Анонім IV), що у другій половині XIII ст. тривалий час навчався в Паризькому університеті. Леоніна він називає найкращим творцем органумів (*optimus organista*), що склав «*Magnus liber organi*» («Велику книгу органумів») із градуалів та антифонів для церковної служби, а Перотіна – найкращим дискантистом (*optimus discantor*), що відредагував органуми і записав клаузули.



Собор Паризької Богоматері

Леонін служив у Соборі Паризької Богоматері, ймовірно, приблизно у 1150-1180-х рр., а Перотін – наприкінці XII – початку XIII ст. «Велика книга органумів» Леоніна охоплює річне коло церковного календаря у двоголосному варіанті мелізматичного органуму. *Vox organalis* у цього майстра, на відміну від композицій з Ліможу і Сантьяго-де-Компостела, вже ритмічно впорядкований, а сама григоріанська мелодія ще більше розтягується, ніж раніше, вона утворює низку органних пунктів відносно рухливому другому голосу.

Розвиток багатоголосся у школі Нотр-Дам призвів до появи термінів *дискант*, *дискантування*, *дискантист*. Дискант походить від французького *déchant* – «різноспів». Досвідчені співаки імпровізували новий голос до основної мелодії, виробивши до цього певні навички; а згодом почали ще й точно зафіксувати його у записах.

Відомо, що Перотін Великий (бл. 1160 – бл.1230) керував хором Собору Нотр-Дам та очолював композиторську школу, що склалася там. До двоголосних органумів Леоніна він додав третій і четвертий голоси. Його органуми вирізняються мелодичним багатством та колористичною яскравістю, незвичною для його часів. Перотін також записав *клаузули*. Під цим визначенням розуміємо різновид органуму, що поширився саме у другій половині XII – першій третині XIII ст. у школі Нотр-Дам і представляв собою невеликі завершені дво- чи триголосні п'єси з виписаним у системі модальної нотації ритмом.



Собор Паризької Богоматері

Під час Богослужіння клаузули вставляли всередину григоріанських мелодій мелізматичного стилю. Клаузули як форма розрослися з передкаденційних розділів григоріанської мелодії. Проте, яким би сміливим не було багатоголосся Перотіна, воно завжди ґрунтується на канонізованій мелодії григоріанського хоралу.

Поліфонічний стиль, що склався у школі Нотр-Дам, поступово поширювався європейськими землями, ускладнювався і часто порушував норми аскетичного церковного співу, отримуючи риси світського мистецтва. Це не завжди було до смаку церковній владі, яка

робила спроби його заборонити. Так, у 1322 р. папа Іоанн XXII спеціальною буллою²³ засудив сміливі співочі нововведення.

Багатоголосне письмо, що поширювалося Західною Європою, потребувало удосконалення нотного запису, адже кожен голос рухався у власному, відмінному від інших голосів, ритмі, який необхідно було зафіксувати. Ритмічні модуси, якими користувалися при записі одноголосся, тут виявилися непридатними. Тому назріла практична необхідність створення нотації, в якій можна чітко зафіксувати тривалість звуків, тобто ритмічну сторону мелодії. Так виникає *мензуральна нотація*, що склалася у XIII ст. та набула подальшого розвитку у XIV ст. Основи її були закладені у працях Іоанна де Гарландія («De musica mensurabili positio»), Франка Кельнського («Ars cantus mensurabilis», бл. 1280) та інших теоретиків XIII ст.

Жанри багатоголосної музики стали наслідком поширення нового стилю співу та охопили галузі і церковної, і світської музики. У XIII ст. формуються перші з них – *кондукт* і *мотет*. У IX-X ст. кондуктом називали одноголосну пісню латинською мовою будь-якого змісту і форми, а вже у XIII ст. ним стає дво- або триголосний твір нерегламентованого характеру і різного складу й форми (у дусі органуму, у дусі пісні). Проте, на відміну від органуму, у кондукті не завжди була запозичена мелодія. Лише іноді створювалися кондукти на основі григоріанського хоралу, але у вільному його викладенні, чи на основі світської пісні і народно-побутової мелодії. З точки зору руху голосів, то кондукт тяжів до гармонічного складу та еквіритмічного руху голосів. Кондукт вирізнявся також чіткою формою усього твору та його окремих розділів та допускав інструментальний супровід.

У XII ст. в літургійній музиці школи Нотр-Дам зародився мотет, який активно розвивався і став центральним жанром професійного мистецтва у XIII ст. Мотетом є багатоголосний, найчастіше триголосний твір середньої форми із запозиченим мелодичним зразком у тенорі та досить розвиненими іншими голосами. Жанровий знак мотету – саме ця вихідна опора на готовий мелодичний зразок у тенорі, який спочатку брався з церковних наспівів, а згодом – і зі світських пісень. Майстерність музиканта полягала у створенні у кожному голосі виразних і самостійних мелодій, які у сукупності мали створити цілісну форму. У змаганні з майстерності й винахідливості створення мелодичних ліній до запозиченого зразка автори мотетів

²³ Булла – папська грамота, послання, указ чи патент, скріплений металевою (свинцевою) чи (в особливих випадках) золотою печаткою.

часто поєднували не просто різні мелодії, але й різні поетичні тексти різними мовами і різної галузі побутування (наприклад, латинську мову григоріанського хоралу і французьку любовну пісню). Незважаючи на таке поєднання, мотет володів рисами композиційної чіткості, внутрішньої періодичності та ритмічної багатоманітності. Як і кондукт, мотет не виключав можливості участі в його виконанні інструментів (вієли, псалтеріуму, органу).

Змагання у винахідливості породило використання авторами мотетів і кондуктів техніки *зокету* (від франц. *гикання*). Сутність її полягала у раптових паузах посеред слова в окремих партіях, коли воно ніби передавалося в іншу партію. Ці раптові паузи створювали особливий жартівливий ефект гикання, заїкання. Проте використовувалися він у творах богослужбового призначення, за що й отримав гнівні вислови від папи Іоанна XXII у згадуваній вище буллі.

Ars Nova у Франції. Творчість Гійома де Машо. XIV ст. часто називають «осінь Середньовіччя»²⁴. Це період своєрідного «нашарування» двох культурних епох: в Італії вже пробилися паростки Ренесансу, представлені творчістю Данте, Петрарки, Джотто, а в інших європейських країнах завершуються середньовічні мистецькі процеси, візуалізовані у стилі «полум'яної готики». В Італії вже починає формуватися новий тип особистості, яка безмежно вірить у свої творчі сили, а у Франції та Нідерландах ще досить міцні феодальні відносини. Епідемія чуми (1347-1353), яка забрала життя 24 млн. чоловік, Столітня війна між Англією і Францією (1337-1453), виродження ідеалів лицарства, криза у католицькій церкві – головні соціально-політичні події XIV ст. На їх тлі розвиток музичного мистецтва виглядає особливо яскраво.

Підсумок усіх музичних процесів зробив приблизно 1320 р. *Філіпп де Вітрі* у трактаті «Ars nova» («Нове мистецтво»). Від назви цього трактату отримав назву і період в історії західноєвропейської музики. Відповідно період приблизно з 1230-х по 1300-і рр. отримав визначення *Ars antique* (старе мистецтво), а мистецтво XIV ст. – *Ars nova* як високорозвинене професійне мистецтво пізнього Середньовіччя, що завершує процеси, розпочаті у музиці XII-XIII ст. 1320-і роки становили новий етап у практиці та теорії ритмічної нотації, в якій відбувається перехід від модусної ритміки до мензуральної. Спостерігалися й суттєві зміни у системі музичних жанрів: поряд із

²⁴ Від назви філософсько-культурологічного трактату «Осінь Середньовіччя» (1919) (нідерл. *Herfsttij der Middeleeuwen*) голландського мислителя Йохана Гейзинги, який аналізує духовну ситуацію у Франції та в Нідерландах XIV-XV ст.

духовними, завдяки взаємодії традицій поліфонічної музики та мистецтва трубадурів, розвиваються світські жанри. Значне місце стало посіла поліфонічна пісня в її жанрових варіантах балади, рондо, віреле та ле у Франції; мадригала, балати та каччі – в Італії. У XIV ст. починають формуватися національні (Франція, Італія) та авторські музичні стилі.

У своєму трактаті Філіпп де Вітрі підіймає теоретичні питання, пов'язані з мензуральною нотацією, характером голосоведіння у багатоголосі, можливістю і необхідністю альтерації. Саме тут він наполягає на забороні руху паралельними октавами і квінтами, вважаючи його архаїчними. Сам Філіпп де Вітрі (1291-1361 рр.) був знаним поетом і музикантом, який писав мотети, балади, рондо.

Справжнім митцем доби *Ars nova* у Франції постає *Гійом де Машо* (1300-1377), який зосередив у своїй творчості найголовніші особливості цієї епохи. В його мистецтві об'єднані дві найважливіші лінії – традиції, що походять від музично-поетичної культури трубадурів і труверів в її давній пісенній основі, та досягнення від французьких шкіл багатоголосся XII–XIII століть. Як і Філіпп де Вітрі, Гійом де Машо був також і поетом, створюючи музику на власні вірші.

Гійом да Машо є автором двадцяти трьох мотетів, сорока двох балад, двадцяти двох рондо, а також віреле, канонів та ін. творів.

Особливе місце у творчості Гійома де Машо займає Меса, створена, ймовірно, для коронації французького короля Карла V в Реймсі 1364 р. Ця меса стала першою в історії музики авторською месою. З XIV ст. до нашого часу дійшли тексти з нотами лише чотирьох мес, три з яких є анонімні (з Турне, Тулузи та Барселони). Проте ці анонімні меси не вирізняються єдністю авторського стилю, яким володіє Меса Гійома де Машо. Меса Машо є мотетною (тобто в тенорі розташовано мелодію григоріанського хоралу), чотириголосною, з різноманітним складом багатоголосся, де акордовий виклад чергується з полімелодичними лініями голосів.

Творчість Гійома де Машо була досить впливовою для музикантів наступних поколінь та становить вершину багатоголосної музики Середньовіччя.

Список використаних джерел

Бодак Я. (2017). Історія західноєвропейської музики від найдавніших часів до XVII століття: Навчальний посібник. Редакційна колегія: Я. Кеньо, З.Лельо, Б.Пиц. Дрогобич: Коло. 280 с.

Гриценко Т., Гриценко С., Кондратюк А. (2007). Культурологія: Навчальний посібник. Київ: Центр навчальної літератури. 392 с.

Загнітко К. М. (2017). Григоріанський хорал у сучасному науковому дискурсі: історія, теорія, практика: *дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03*. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів. 210 с.

Епохи історії музики в окремих викладах (2004) : навч. посібник : у 2 т. / пер. з нім. та ред.-упоряд. Ю. Семенов. Т. 1 : Арс-антиква. Арс-нова. Гуманізм. Ренесанс. –Одеса : Будівельник. 188 с.

Каплієнко – Ілюк Ю.В. (2015). Історія світової музики : навчальний посібник. Чернівці : Місто. 240с.

Черноіваненко А.Д. (2021). Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика». 704 с.

Цебрій І. (2015) Витоки професійного християнського церковного співу: Амвросій Медіоланський і Григорій Великий. *Естетика і етика педагогічної дії*. Вип.9. С.83-92

Школа Машо. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВІЦ «Академія», 2007. Т. 2 : М — Я. С. 588-589.

Aubrey, Elizabeth (1989). References to Music in Old Occitan Literature. *Acta Musicologica*, 61:2 (May—August). Pp. 110—149.

Bailey T. (1974). The Intonational Formulas of Western Chant. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies. 105 p.

Hoppin, Richard H (1978). Medieval Music. New York, W.W. Norton & Co.

Leech-Wilkinson, Daniel (1995). The Emergence of Ars Nova. *The Journal of Musicology* 13. P. 285-317.

Paterson L. M. (1995). The World of the Troubadours: Medieval Occitan Society, C. 1100-C. 1300. Cambridge University Press. 384 p.

Riot, Claude (1996). Chants et instruments : Trouveurs et jongleurs au Moyen Age, Desclée de Brouwer, coll. R.E.M.P.A.R.T . Paris.

Завдання на закріплення знань:

Скласти хронограф головних подій культури й музики Середньовіччя.

Дати відповідь на питання:

Яка роль Церкви у розвитку музичної культури Середньовіччя?

Як особливості міського життя доби готики вплинули на розвиток музики?

Чому саме з Франції походили головні музичні новації Середньовіччя?

Тема 3. МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ



Мікеланджело Буонарроті. Давид

Завдання для самопідготовки до лекції:

- 1) Прочитати уривок з роману Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель» (див. Додаток 3).

Дати відповіді на запитання:

Якою бачить ренесансну людину Ф. Рабле?

Чи є релігійною ренесансна особистість у концепції Ф.Рабле?

Який порядок опанування знаннями пропонує Гаргантюа? Чим він обґрунтований?

- 2) Створити глосарій за темою: антропоцентризм, studia humana, Реформація, Контрреформація, протестантизм, гугеноти, гедонізм, ренесансний імморалізм, мейстерзанг, поліфонія строгого стилю, мяса-пародія, ричеркар, павана, гальярда

Світоглядні засади Відродження. Загальна характеристика епохи.

Ренесанс – третій великий етап в історії західноєвропейської культури загалом й музичного мистецтва зокрема, що хронологічно знаходиться у межах XIV-XVI ст. Проте, таке визначення часу його

тривалості є досить умовним, адже на різних землях Західної Європи ідеї Відродження проявлялися асинхронно. Батьківщиною Ренесансу є Італія, де ренесансний світогляд починає активно проявлятися у XIV ст. На території Франції та Німеччини плоди Відродження відчутні лише у XV ст.²⁵

Тому Відродження постає перед нами суспільно-політичним та культурним рухом, що розпочався в Італії в XIV столітті, а в інших країнах Західної і Центральної Європи – у XV-XVI ст. Спільною ознакою Ренесансу для усіх територій його впливу стала перемога нового типу світогляду – *антропоцентризму*, – який проголосив людину творцем своєї долі, сформував культ *титанів*. Антропоцентризм як концепція світомоделі спонукав до вивчення людини в усіх її проявах (*studia humana*) та остаточно визнав за нею право не лише на духовні, але й світські почуття, що призвело до активних процесів секуляризації культури. Возвеличення людини мало перед собою стійке підґрунтя, адже сама людина у цей час здійснила для себе такі відкриття, які перевернули її уявлення про світ та дозволили спростувати погляди навіть визнаних церковних авторитетів. Звичайно, що мистецтво, особливо живопис та скульптура, Ренесансу як тематично, так і «територіально» значною мірою ще було пов'язано з церквою, яка залишалася його найбільшим замовником. Та й серйозна музика великих форм також створювалась для церковних капел, зазвичай і очолюваних кращими її творцями. Проте у палацах аристократів, у побуті містян все більше місце посідає світське музикування з його новою образністю та засобами виразності.

У добу Відродження у галузі музичної творчості, як і в попередню епоху, переважали вокально-хорові поліфонічні жанри, представлені різними творчими школами. Переважання вокально-хорової музики можна обґрунтувати й особливим відношенням до людського голосу як до найдосконалішого музичного інструменту. Інструментальна музика, більше пов'язана з формами світського музикування, досить повільно, але все ж отримує певну самостійність, поступово відокремлюючись від функції супроводу вокальних жанрів.

Плоди Відродження найяскравіше проявилися у галузі образотворчого мистецтва, тому періодизація культури визначається саме за змінами в його галузі. У зв'язку з тим, що саме Італія виступила

²⁵ Слід також вказати на те, що у періодизації суспільної історії доба Відродження входить у середньовічну історію (XIV – поч. XVII ст), а в історії культури її визнано самостійною епохою.

батьківщиною Ренесансу, етапи її історії мистецтва Італії послужили головною точкою відліку, а згодом з'явилася й загальна періодизація.

Періоди в історії італійського мистецтва:

Кінець XIII - початок XIV ст. – Проторенесанс («епоха Данте і Джотто», бл.1260-1320),

XIV ст. – Треченто.

XV ст. – Кватроченто.

XVI ст. – Чиквеченто.

Загальна періодизація:

XV ст. – Ранній Ренесанс (творче переосмислення і подолання тенденцій готики).

Кінець XV ст. - перша третина XVI ст. – Високий Ренесанс.

Друга та третя третини XVI ст. – Пізній Ренесанс.

Нова культура держав, розташованих на північ і захід від Альп (Франція, Нідерланди, німецькомовні землі), називається *Північним Відродженням*. Тут роль пізньої готики кінця XIV- XV ст. була особливо значною. Характерні риси Ренесансу яскраво виявилися й у країнах Східної Європи (Чехія, Угорщина, Польща та інших.), позначилися у Скандинавії. Самобутня ренесансна культура склалася в Іспанії, Португалії та Англії.

Плоди Відродження у кожній культурі проявилися у різний час та з різною інтенсивністю. Так, в Італії перша третина XVI ст. була вже періодом Високого Ренесансу, коли образотворчі мистецтва досягли небувалої досконалості у шедеврах Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Мікеланджело. Художня атмосфера, поза сумнівами, вплинула й на розвиток як музичного мистецтва Італії, також і на творчість іноземних майстрів, які у великій кількості працювали в італійських капелах. Та в музичній творчості самих італійців найвищі досягнення були ще попереду, їх Високий Ренесанс здійснив дещо пізніше, за інших історичних умов, більш складних і суперечливих.

У Франції доба Ренесансу настала у XVI столітті, що найяскравіше втілювалося в літературі та образотворчому мистецтві, а в музиці знайшло своє вираження у розквіті французької поліфонічної пісні, відмінною за своїм духом і стилем від зразків XIV-XV століть.

У музичній культурі Німеччини ознаки і тенденції епохи Відродження найбільш виразно проявилися в зв'язку з рухом Реформації, з боротьбою проти застарілих традицій церковного мистецтва і прагненням наблизити його до розуміння і музичним запитам широких мас. Постатей, подібних А. Дюреру у живопису,

німецька музика тоді ще не породила, але оновлення поліфонічної традиції за рахунок національних витоків і звернення до народу зрозумілою йому мовою стало важливою основою для подальшого розквіту мистецтва аж до вершини його в творчості Й. С. Баха.

В освіченому середовищі Європи поширився гуманістичний рух з його захопленням античністю, її пам'ятками і естетичними поглядами, прагненням брати участь у постановках театральних вистав та музичних свят. Впродовж XV – XVII ст. в Італії засновуються академії як середовище ренесансних гуманістів, в якому культивується свідоме, критичне ставлення до явищ мистецтва. Саме у середовищі гуманістів народжується новий жанр, який згодом отримає назву «опера».

У XVI ст. у французькій академії також точаться жваві дискусії щодо проблем музичного мистецтва в його зв'язках з поезією. Реформація в Німеччині спонукає саме її діячів на чолі з М. Лютером висловлювати свої судження щодо ролі музики у церкві. Плідний обмін досвідом, такий характерний для музикантів епохи Відродження, ширився і сприяв глибшому взаємопроникненню традиції різних музичних культур одна в одну. І зрозуміло, творча діяльність музикантів отримала більш широку популярність в суспільстві.

Виділимо ті події у соціокультурному житті, які у різний спосіб вплинули й на перебіг художніх процесів:

- формування абсолютистської монархії (найбільш масштабної у Франції), ідеологія якої вплине на формування мистецтва класицизму;
- зміцнення економічних та суспільних вольностей міст, що надалі стверджує образ вільної особистості, що зробила себе сама;
- духовне бродіння, що призвело до рухів Реформації та Контрреформації, Селянської війни у Німеччині, появи протестантських церков і нових видів релігійного музикування;
- великі географічні відкриття Христофора Колумба (1451-1506), Васко да Гама (1469-1524), Фернана Магеллана (1480-1521), що зробили європейську цивілізацію океанською;
- винахід Йоганном Гутенбергом (1400-1468) друкарського верстата, що стало початком широкого поширення знань у суспільстві (на 1500 р. свої друкарні мали 236 міст Європи)²⁶;

²⁶ За книгодрукуванням з'явилося й нотодрукування. Випуск нотних видань було також налагоджено від початку XVI століття. Оттавіано Петруччі в Італії починає видавати меси Жоскена Дебре (1502), Обрехта (1503), потім і твори інших сучасників. Першим же зразковим його нотним виданням стало зібрання *chansons* під назвою «*Harmoniae musices Odhecaton*». До нього увійшли,

- відкриття у галузі астрономії: геліоцентрична система *Миколая Коперніка* (1473-1543), вчення про нескінченні світи *Джордано Бруно* (1548-1600), які спростували птолемейську картину світу і започаткували звільнення природознавства від теології.

Важливим ренесансним явищем, що вплинуло на вивчення музичної культури, стала перемога над латиною і формування національних мов, зокрема в літературі Італії, Франції, Німеччині. Мова як ядро культури стала своєрідним ядром і музичного мистецтва, адже у добу Відродження переважали вокально-хорові жанри, тісно пов'язані зі словом. Специфіка національного слова породжує й особливості музичної мови, а перебіг процесів становлення європейських націй на окремих землях зумовлює особливості його результатів у галузі музичної культури кожної нації. Тому й розглядати музичне мистецтво Ренесансу будемо вже по окремим національним культурам.

Формування національних композиторських шкіл здійснювалося також синхронно зі становленням нового типу музиканта – професіонала з ґрунтовною освітою. Саме закріплення музичного професіоналізму було покладено й в основу формування національних музичних шкіл майстерності. Наприкінці XVI ст. рис самобутності вже набули італійська, французька та німецька композиторська школи, які, рухаючись в єдиному руслі вокально-хорової творчості, змогли втілити у ній типові риси національної ментальності.

Окрім формування власного образу національних шкіл, у музичному житті європейських країн у XV–XVI століттях спостерігається й помітне поглиблення зв'язків між різними творчими школами та виникнення нових широких зв'язків, що яскраво ілюструє *нідерландська (франко-фламандська) школа*. Її формування відбувалося з урахуванням синтезу досягнень фламандських, французьких, італійських, англійських майстрів. Надалі нідерландська поліфонічна школа здійснила суттєвий вплив практично на усі творчі напрями XVI ст.

зокрема, різні авторські обробки одних і тих же пісень (наприклад, «Fors seulement»), в тому числі роботи Бюнуа, Обрехта, П'єра де Ла Рю, Агріколи, Гізела. Надалі Петруччі випустив цілий ряд збірок італійських багатоголосних пісень – фроттол, що набули широкого поширення. Великими нотвидавцями свого часу стали Оттавіано Скотто і Антоніо Гардані в Венеції, П'єр Аттеньян в Парижі, Тільман Сузато в Антверпені.

Музика Італії, що стала батьківщиною Ренесансу, чи не найраніше відреагувала на новий зміст мистецтва і створила нові жанри творчості. Цьому сприяло й становлення італійської літературної мови вже на межі XIII-XIV ст. в творчості її «батька» Данте Аліг'єрі, яка випередила мови французьку і німецьку. Огляд музичної культури Відродження розпочнемо саме з італійської композиторської школи.

Італійська музична культура доби Відродження



Кафедральний собор Санта-Марія-дель-Фьоре. Флоренція. XIVст.

Музичні процеси XIV ст. Якщо період з 1230-х по 1300-і рр. у французькій середньовічній культурі отримав визначення *Ars antiqua* (старе мистецтво), а мистецтво XIV ст. – *Ars nova* як високорозвинене професійне мистецтво пізнього Середньовіччя, то в Італії Треченто (XIV ст.) стало активним підготовчим етапом Відродження, бо було вже тісно взаємопов'язаним з новими ренесансними тенденціями. Нагадуємо, що саме Італія, а ще конкретніше – Флоренція, стала батьківщиною Відродження, і що етапи історії мистецтва Італії тривалий час служили точкою відліку періодизації цього часу розвитку європейської культури загалом.

В Італії кінця XIII–XIV століття творили Данте, Петрарка, Боккаччо та Джотто, які заклали основи нового ренесансного мистецтва з його ідеєю митця-професіонала з ґрунтовною освітою і знанням законів певного виду мистецтва. У галузі музики у цей період складається професійна італійська композиторська школа як

самостійне та самобутнє явище. Її відмінною ознакою стає інтерес до світських жанрів, які у цей період не лише проходять етап свого становлення, але й інтенсивно розвиваються і впливають на розвиток жанрової системи інших національних шкіл. Духовна музика, звичайно, продовжує створюватися, адже церква ще залишається головним замовником творів мистецтва, але духовних композицій створюється вже менше. Композитори надають перевагу новим жанрам світської музики – мадригалам, каччам, балатам. У першій половині XIV ст. у світській італійській музиці розвивається двоголосна техніка, а вже із середини століття з'являються численні зразки триголосних композицій. Сучасні дослідники виявили, що триголосся утверджується в італійців у мадригалі лише після 1340 року, а в жанрі балати – ще пізніше. Проте, до двоголосних композицій італійські композитори охоче звертаються і тоді, коли вже опановують триголосну фактуру.

До XIV століття в Італії існували одноголосні популярні твори (зокрема лауди), широко практикувався спів з імпровізованим супроводом інструменту. Власне почуття мелодії, мелодичного руху, взагалі монодії в італійських музикантів залишалося загостреним і в періоди становлення поліфонії і поліфонічних форм.

Світські музичні жанри цього часу є дуже різноманітними за тематикою: любовна лірика у найтонших її відтінках (мадригали), жанрові мисливські пісні (каччі, від італ. сассіа – полювання), жартівливі, міфологічні, байкові і навіть злободенно-полемічні. Ліричне чи жанрово-побутове начало споріднює ці твори з сучасною ним поезією і новелістикою, зокрема з образністю Фр. Петрарки та Дж. Боккаччо.

Дослідники виділяють в якості примітної риси італійського Треченто те, що у музичному мистецтві цього періоду не прослідковуються виразні спадкові професійні традиції музики попереднього часу. Італійська музика XIV ст., можливо, спиралася на певною мірою на здобутки французького мистецтва, зокрема на поетично-мелодичний досвід прованських трубадурів, нібито засвоєний авторами італійських балат Треченто. Деякі дослідники виділяють значення французької поліфонії XIII-XIV ст., що стала стимулом для розвитку італійського багатоголосся. Проте, музика Треченто приваблива саме своєю італійською природою і своїми відмінностями від французького мистецтва. Поліфонія французького *Ars nova* розвиває багаті професійні традиції Середньовіччя і є одним з

проявів готики, італійська ж музика Треченто представляє вже ідеї Ренесансу, що й дозволяє нам розглядати музику Італії і Франції одного періоду XIV ст. у розділах про різні епохи музичної культури Європи.

Популярними світськими жанрами XIV ст. стали *балата*, *качча* та *мадригал*. *Балата* за своїм походженням є пісенно-танцювальним жанром, форма якого заснована на послідовності двох музично-тематичних розділів А і В, що є типовим для побутових пісенних форм.

Качча (від італ. *caccia* – полювання) – жанрова сценка, що зображає погоню мисливця за звіром. За своєю формою вона є двоголосним канонем із нижнім контрапунктуючим голосом (його зазвичай виконували на інструменті).

Справжнім музичним символом Ренесансу став один з найзначніших жанрів цього періоду – *мадригал*. – невеликий дво- або триголосний музично-поетичний твір любовно-ліричного змісту з інструментальним супроводом. Витоки мадригалу сягають італійської народної поезії, адже сама назва походить від італійського *manreale*, *mandra* – старовинна пастуша пісня. Однак у XIV ст. мадригал, на відміну від сонетів, виділявся свободою будови щодо кількості рядків та римування. Він яскраво представляв так званий «*dolce stilo nuovo*» – новий ніжний стиль, що розвивається в італійській поезії. Важливою стильовою особливістю музичних мадригалів було чергування розділів із силабічним стилем розспівування тексту та великих епізодів із мелізматичними розспівами. Провідну роль відігравав мелодично виразний верхній голос. У ритмічному відношенні мадригали відрізнялися свободою та невимушеністю. Проте, їх розквіт настане століттям пізніше.



Першим видатним композитором італійської школи другої половини XIV ст. є *Франческо Ландіні* (1325/1335 - 1397), чия творчість мала значний вплив на сучасників і наступників. Цього великого флорентійця ще називали Франческо Чеко (Francesco Cieco – Франческо сліпий), адже майбутній композитор осліп ще у дитинстві після перенесеної віспи. Ще за життя він уславився як видатний органіст і композитор. Його творчу спадщину складають дев'яносто двоголосних та п'ятдесят триголосних балат, дев'ять двоголосних та

три триголосних мадригали, дві каччі. На прикладі мадригалів можна констатувати, що італійський майстер спирався на традиції французького поліфонічного стилю. У цьому жанрі Фр. Ландіні використовує ізоритмічну техніку, поєднує різні тексти (як у французькому мотеті) або навіть поєднує форму мадригалу та каччі.

Творчість Йоханнеса Чіконія (1335/1340-1411) рівнозначно пов'язана з французькою та італійською культурами, адже уродженець французького Льєжу тривалий час творив в Італії, працюючи у жанрах балати, мадригалу, віреле, каччі. Присутні у доробку майстра й мотети та меси. У стильовому відношенні у творчості Й. Чіконія поєднуються традиції італійської та французької поліфонії. На відміну від ритмічної витонченості французького багатоголосся Й. Чіконія прагне до ритмо-мелодичної однорідності голосів хорової фактури, проте уникає також мелізматичної надмірності, притаманної італійській музиці. Його багатоголосні композиції звучать просто і ясно завдяки опорі на терцові акордові вертикалі та загальний хоральний виклад фактури. Серед поліфонічних прийомів композитор найчастіше обирає імітацію. Такі стильові риси у значній мірі передбачили особливості стилю XV ст., зокрема майстрів нідерландської поліфонічної школи.

Італійська музика XV - XVI ст. Світська лірика. У порівнянні з попереднім періодом, Кватроченто не створило яскравих та принципово нових явищ у музичному мистецтві Італії. Головними у XV ст. залишаються вокально-хорові жанри, у галузі яких народилися нові демократичні жанри. У музиці Італії найголовніші події розгорталися у XVI ст., коли одні напрями досягали своєї вершини в результаті тривалого розвитку (вокальна поліфонічна музика строгого стилю), а інші виникали і інтенсивно розвивалися, породжені духовною атмосферою Високого Ренесансу (світська музика в жанрах мадригалу і фроттоли).

Підйом італійської духовної культури XVI ст. особливо помітний на тлі складної політичної та економічної ситуації в Італії цього періоду. У XIV-XVI ст. Італія була роздроблена на ряд невеликих державних утворень (тираній) зі своїми центрами у Мілані, Вероні, Падуї, Мантуї, Феррарі, Флоренції, які очолювали представники багатих та впливових родів. У Венеції та Генуї панував республікансько-олігархічний устрій. З кінця XV ст. до складного політичного становища додається економічний занепад, пов'язаний з ерою географічних відкриттів, коли відбулося переміщення торгових шляхів у бік від італійських портів. З 1490-х рр. почалися тривалі війни з Францією (за Карла VIII, Людовіка

XII, Франциска I), що закінчилися укладанням миру при Като-Камбресі в 1559 р. Значна частина італійських земель у цей час була поневолена Іспанією, і лише Венеція, Папська область та герцогство Савойське (не повністю) зберегли свою незалежність. Кінець Високого Відродження позначений варварським розграбуванням Риму іспано-німецькими військами імператора Карла V 1527 року. Проте, незважаючи на складні політичні й економічні випробовування, духовна культура Італії знаходилася на стадії свого розвитку. Навіть рух Контрреформації, про який буде сказано пізніше, мав плідний вплив на розвиток італійського мистецтва загалом і музики зокрема.

У XIV ст. розвиток музичного мистецтва здебільше відбувався у середовищі аристократів і був пов'язаний з ліричними жанрами. XV-XVI ст. породжують демократичні жанри світської музики, які звільняються від старих канонів, поглиблюють особистісне й індивідуальне начало, наближені до побуту та до народних мелодико-ритмічних витоків.

Світська музика Італії представлена першочергово вокальними жанрами, які у XVI ст. розвиваються у двох напрямках:

- багатоголосні пісенно-танцювальні жанри з ознаками гармонічного мислення на зразок фроттоли і віллanelи;
- жанри поліфонічної традиції на кшталт мадригала.

Фроттола (від італ. Frotta – натовп, тобто пісня натовпу) своїх типових ознак набула в останньому десятилітті XV ст., ставши чотириголосним вокальним твором. На початках автором текстів і музики була одна особа. Популярності фроттола набула у першій третині XVI ст., коли її виконували у домашньому побуті, у міському середовищі, на карнавалах, у театральних виставах, у розвагах придворних. Своїми першоджерелами фроттола мала канцони, стару італійську балату і навіть лауди.

Фроттоли практично завжди мали чотириголосний склад з плавним голосоведенням. Їх могли виконувати також у супроводі інструментів. Хоча фроттола й спирається на поліфонічні традиції, її загальне звучання швидше гармонічне, причому вже з відчуттям ладовості (в каденціях добре чути автентичні звороти). Верхній голос виконує провідну роль, а бас дає гармонічну основу. У вступях можуть бути короткі імітаційні звороти, окремі імітації рідкісні та короткі (у перших вступях). Форма фроттол тяжіє до ясності, чіткої розчленованості, переваги силабічного стилю.

Вже у першій третині XVI ст. фроттола набула такого поширення, що у низці італійських міст було видано понад тридцять збірок фроттол. Незважаючи на те, що фроттола спирається на народні джерела, вона є зразком музики композиторської, про що свідчать тексти високої поезії, які ставали її основою. Часто тексти фроттоли складала поезія Петрарки, Бембо, Поліціано і навіть античних авторів (Горація, Овідія).

За змістом у фроттолах переважає любовна лірика, але є чимало і жартівливих, комічних чи повчальних текстів. Образи й почуття, описані у віршах, є доступними й зрозумілими, що зробило фроттолу наймасовішим жанром у творчості композиторів.

Якщо фроттола почала своє поширення з півночі Італії, то вілланела має своєю батьківщиною італійський південь, зокрема Неаполь. *Вілланелла* (з італ. *canzone villanesca alla napoletana* – селянська пісня у неаполітанському стилі; *Villanella alla napoletana*) – три- або чотириголосна пісня строфічної форми, яку виконували а капела або ж у супроводі лютні. Вона прийшла на зміну фроттолі і панувала у пісенному репертуарі третьої чверті XVI ст. Вілланелу характеризують динамічність та гострота ритму. Історія зберегла майже дві тисячі зафіксованих зразків вілланел цього періоду, створених як відомими майстрами, так і анонімними композиторами.

У порівнянні з фроттолою, вілланела більш гомофонна, з моторними танцювальними ритмами, більш динамічна. Вілланела допускає і навіть підкреслює рух паралельними квінтами на народний лад та підкреслює жанрові риси. Обидва жанри представляють у XVI ст. мистецтво нового типу, що склалося в результаті епохи Ренесансу та певною мірою протистоїть поліфонії строгого стилю. Фроттола і вілланела виступили підготовчим етапом до розквіту музичного мадригалу.

Мадригал як музично-поетична форма у XVI ст. отримує свій новий розвиток та зовні абсолютно не пов'язаний зі спадщиною XIV ст., тобто з мадригалом доби Фр. Ландіні. Композитори XV ст. до цього жанру практично не зверталися. У нових історичних умовах мадригал зайняв своєрідне місце між традиційними жанрами поліфонії строгого стилю і невибагливою музикою, наближеною до побуту.

Поняттям мадригал об'єднано досить широке коло творчих явищ: від складних і навіть витончених за технікою поліфонічних творів, експресивних композицій до спроби зберегти близькість до пісенної традиції. Починаючи з другої третини XVI ст. і до його завершення, мадригал пройшов період свого еволюціонування в сторону

поглиблення його ліричного змісту, виявлення внутрішньо-театральної природи, зміни стилю поліфонічного письма.

Стійкими ознаками мадригала стали:

- суто світський характер (хоча створювалися й духовні мадригали) з головною темою – любов в її найвитонченіших відтінках;
- свобода від багатьох норм і канонів строгого стилю багатоголосся;
- гнучке розгортання композиції у зв'язку з поетичним текстом, де музика прагне розкрити його найтонші нюанси;
- високий прояв індивідуальної творчої ініціативи.

Основою мадригала музичного була ренесансна гуманістична поезія різних жанрів – власне поетичні мадригали, канцони, секстини, сонети, станси та ін. У навершенні композиторів XVI ст. до жанру мадригалу важливу роль відіграв венеціанський поет П'єтро Бембо, який високо цінував його вільну поетичну форму і за прикладом якого до поетичного мадригалу звернулися Джованні делла Каза та Луїджі Тансілло. Їх творчість стимулювала творчу думку музикантів. Окрім сучасних поетів, композитори зверталися до текстів Данте, Петрарки, Боккаччо, Саккетті.

Дослідники часто називають мадригал «прапором гуманістів», адже художнім середовищем його культивування були гуртки знавців і освічених аматорів музики, музично-поетичних співтовариств, академій, в яких спілкувалися поети і поціновувачі поезії, музиканти та їхні друзі. Особистості, що входили до таких спільнот, часто самі могли скласти ансамбль з кількох виконавців, щоб ознайомити присутніх з новим твором. Такі виконання часто ставали приводом для дискусії чи жвавого діалогу. Мадригал був найбільшим жанром світського музичного мистецтва, майстерно професійного і водночас достатньо доступного, позбавленого офіційності, але й не елементарно-побутового. Головне, що він, як справжнє дітище гуманізму, був цілком вільний від традицій релігійної музики, адже його образний світ був пов'язаний із живим людським почуттям в індивідуальному вираженні.

Ранні зразки мадригалів створювалися великими композиторами-поліфоністами, авторами мес та мотетів Адріаном Віллартом (1480—1562), Філіпом Вердело (пом. до 1552 року), Костанцо Феста (бл. 1480—1545). Це були відомі майстри поліфонічного письма в його церковній традиції, тому й в мадригалах їх авторства відчутна багатоголосна майстерність.

Починаючи з середини XVI ст., практично усі композитори, що працювали в Італії, зверталися до жанру мадригала і саме у ньому прославилися. Цей період позначений невпинними пошуками нових прийомів письма, нового мелодизму, нових гармоній. У своєму прагненні передати образний зміст поетичних рядків композитори уникали ритмічної монотонності, розгортали мелодію гнучко, вільно. Згодом мелодичне начало набуло в мадригалі іншого значення, аніж у традиційних поліфонічних формах, поступово зросла роль верхнього голосу як панівного в ансамблі. Далі цей провідний голос драматизувався, знайшовши індивідуальні експресивні інтонації, властиві театральному монологу, наситився експресивними хроматизмами. У ряді випадків це спонукало навіть доручати при виконанні мелодію мадригала співаку, який «прикрашав» її за своїми можливостями та смаком, тоді як інші голоси виконували інструменти. Це нове почуття мелодії в багатоголосній композиції вимагало не потужного хорового звучання, а гнучкого, інтонаційно чуйного ансамблю. Таким чином мадригал з вокальної ансамблевої композиції перетворився на твір для соліста у супроводі ансамблю.

В останній третині XVI ст. мадригал цілковито запанував в італійському музичному житті, привертаючи до себе головну увагу навіть тих композиторів, які були зосереджені на проблемах духовного мистецтва.



Найвизначнішими композиторами другої половини XVI – початку XVII ст., у чийй творчості жанр мадригала посів чільне місце, були Лука Маренціо та Карло Джезуальдо. *Лука Маренціо* (1553-1599) користувався значною популярністю не лише в Італії, але й за її межами. Його творчість припадає на той етап розвитку мадригала, коли цей жанр вже почали опановувати усі європейські композитори, а сам він став неодмінною складовою театральних вистав. Зокрема, у Флоренції другої половини XVI ст. у виставах

Лука Маренціо

використовувалися мадригали віртуозного концертного характеру з інструментальним супроводом.

Мадригали складали основу творчості Л. Маренціо. Працюючи у капелі Медічі у Флоренції наприкінці 1580-х років, він створював музику до інтермедій в урочистих виставах у жанрі мадригала.

Окрім понад чотирьохсот мадригалів, до творчої спадщини Л. Маренціо увійшли близько вісімдесяти вілланел, сорок два духовні мотети і низка інших багатоголосних духовних творів. Поетичною основою його мадригалів були вірші Петрарки, Гваріні, Саннадзаро, Тассо, Аріосто, Саккетті, Данте, Тансилло та ін. майстрів слова.

Жанрові різновиди мадригалів Л. Маренціо є досить різноманітними та охоплюють як суто ліричні, часом пасторально-ліричні твори або стилізовані діалоги, так і монументальні, великого вокального складу, декоративні театральні хори. Композитор використовує у мадригалах увесь традиційний для свого часу арсенал поліфонії, вільно переходить від одного складу викладення до іншого. Часто мадригали перетворюються у нього в драматичні сцени. Для кожного твору Л. Маренціо знаходить індивідуальне поєднання художніх прийомів, особливу манеру вираження. При цьому він добре відчуває, що саме відповідає стилю й образам певного поета чи певного поетичного жанру. Навіть кількість партій у мадригалі відповідає його змісту. Творча винахідливість композитора призвела до індивідуального вираження кожного його мадригала.



Карло Джезуальдо да Веноза (1560/1566 - 1613), на відміну від більшості композиторів свого часу, які знаходилися на службі у світської чи духовної аристократії, займався лише композицією, ведучи патриціанський спосіб життя у родовому замку у селищі Джезуальдо чи одному з палаців у центрі Феррари.

Якщо мадригали Л. Маренціо мають загалом світлий та врівноважений характер, то природа образності композицій К. Джезуальдо експресивно-драматична, з присмаком *lamento*. Світлі образи, що іноді зустрічаються, надають лише глибшого контрасту основному змісту. Такі образи більше властиві бароковій добі, а не ренесансному італійському мистецтву. І хоча й мистецтво К. Джезуальдо знаходиться

на межі Відродження і бароко, та навіть у музиці XVII ст. ще немає такої концентрації болісно-скорботної образності, такого рівня темної експресії і такої особливої стилістики, яка різко виступає на загальному тлі музичного розвитку.

До творчої спадщини композитора увійшли, окрім мадригалів, ще й духовні твори, та славу йому принесли саме шість збірок мадригалів, виданих за його життя. Публікації перших збірок у часі співпадали з появою перших опер, які вже представляли новий гомофонно-гармонічний стиль.

Поетичною основою мадригалів К. Джезуальдо були вірші Тассо, Гваріні та інших італійських митців, проте, можливо, музикант і сам створював тексти для своїх композицій.

Примітною ознакою стилю К. Джезуальдо стало широке, сміливе й гнучке використання хроматизмів, які нерозривно пов'язані з трагічною образністю, що панує в його мадригалах. Новою була не лише гармонія італійського майстра, але й мелодика як найважливіше виразно-драматичне начало його мадригалів. Композитор гостро індивідуалізує інтонаційний склад мелодії, яка різко відрізняється від мелодики у поліфонії строгого стилю.

Композитор не прагне до розгорнутої форми мадригалів. Музика чуйно слідує за поетичним текстом, розкриваючи усі його приховані нюанси.

Можна виділити у мадригалах риси притаманні і мистецтву Ренесансу (втілення сили почуття, пристрасті, свобода їхнього прояву), і мистецтву бароко (крайності індивідуалізму, панівна образність смертельної скорботи, розчарування, розпачу, важкої меланхолії). К. Джезуальдо ніби передбачив найтрагічніші образи та ситуації в операх XVII століття.

Історія мадригала як багатоголосного твору синтетичної природи налічує приблизно сто тридцять років: до кінця XVI ст., зусиллями Джуліо Каччіні, Лудзаско Лудзаскі і, можливо, Клаудіо Монтеверді, в Італії вже створювалися мадригали для одного голосу з супроводом інструмента або інструментів. Таким чином багатоголосний жанр у процесі еволюції перетворився в одноголосну композицію, яка увійшла до складу опери як арія. Процес перетворення мадригала в одноголосну композицію здійснювався не лише у композиторській, але й у виконавській практиці, коли видатний співак або талановита співачка особливо виділяли верхній голос, прикрашали його пасажами і фіоритурами за своїми віртуозними можливостями. Існують

відомості, що так це відбувалося на придворних святкових виставах та концертах у Флоренції, де виступали відома співачка Вітторія Аркілеї та співак-композитор Джуліо Каччіні.

**Пізній Ренесанс. Римська композиторська школа.
Джованні П'єрлуїджі да Палестрина.**



Собор Святого Петра, Рим.

Друга та третя третини XVI ст., визначені як Пізній Ренесанс, пройшли під значним впливом процесів Реформації і Контрреформації, що охопили усі європейські землі. Під впливом новонароджених протестантських церков католицизм змушений був переглянути свою політику щодо відношення до мистецтва загалом і духовної музики зокрема, щоб не допустити подальший вихід вірних з лона католицької церкви. Тому назрів час компромісів церкви зі світською культурою, які дуже напружено обговорювалися на Тридентському Соборі (1545-1563). Зокрема, гострі дискусії точилися навколо питань використання багатоголосся у супроводі Богослужіння.

Розвиток великих поліфонічних форм церковної музики викликав нарікання з боку вищого духовенства, що наполягало на тому, що при багатоголосному співі не чути змісту текстів латинських молитов, а характер музики не сприяє благочестю. Однак ті, хто намагався захистити церковний спів таким, як він склався в традиціях поліфонії строгого стилю, посилялися на відчутну користь музики в церкві, говорячи про те, що вона сприяє облагородженню людського ества. Врешті решт багатоголосну музику визнали допустимою в церкві, але лише за умови, що вона не заважатиме почути текст. Представник й очільник римської композиторської школи Джованні П'єрлуїджі да Палестрина після Тридентського Собору став беззастережним авторитетом у галузі церковної поліфонічної музики строгого стилю.

Джованні П'єрлуїджі да Палестрина (1525-1594) разом з представником нідерландської поліфонічної школи *Орландо Лассо* у своїй творчості представляють завершення епохи Відродження в музиці. Палестрина, всотавши у свою музику також традиції нідерландської поліфонії строгого стилю, постає перед нами як найбільший художник італійського Відродження, який досяг зрілості в період Контрреформації, що й зумовило специфіку його творчої

позиції. У Римі, де переважно все життя працював Палестрина, традиції нідерландської школи здавна особливо зміцнилися, оскільки тут працювали один за одним її видатні майстри. Проте італійський митець не копіював нідерландців, а вільно володів майстерністю поліфонії строгого стилю. Зв'язок Палестрини з традиціями нідерландської школи тому і зміг стати природним, органічним, що він, в Італії, був природженим поліфоністом, а поліфонічне мистецтво нідерландців у свою чергу увібрало і живі італійські витоки.



Відмінною особливістю творчого життя Палестрини стало те, що він найбільше був пов'язаний з церковною музикою і був наближений до папського двору, працюючи капельмейстером у головному храмі католицької церкви – Соборі святого Петра. Тому саме церковна музика (меси, мотети, духовні мадригали) складає основу його творчого доробку, хоча у ній представлені у достатній кількості й світські твори. Його творче життя від початку й до кінця проходило під знаком Контрреформації та дискусій щодо музики у католицькому Богослужінні. Композитор майже цілковито зосереджувався на традиційних поліфонічних жанрах а capella.

Після Тридентського собору за Палестриною закріпилася слава «рятівника церковної музики». На замовлення папи Марчелло у 1555 р. композитор написав месу (прозвану «Месою папи Марчелло»), яку було виконано в будинку кардинала Вітеллі в 1562–1563 рр. Її прослуховування переконала вище духовенство у тому, що поліфонічна музика може не затемнювати сенсу слів і, отже, не порушувати церковного благочестя. Загалом, багатоголосся, що дозволяє добре чути слова, характерне для багатьох його творів. Після цього високий авторитет Палестрини у питаннях церковної музики став незаперечним. У 1577 році папа Григорій XIII задіяв композитора до участі у реформі градуалу, тобто зібрання церковних піснеспівів.

Музична діяльність Палестрини відповідала за духом ідеям відомого священика-проповідника Філіппо Нері, до кола якого входив композитор. Філіппо Нері заснував так звану «конгрегацію ораторіан» (з лат. ora – молитва, oratorium – молитовна зала) і влаштовував

молитовні збори з доступними проповідями та спільним співом лауд. Згодом із цих «ораторіальних» зборів виросла ораторія як новий жанр. Палестрина сприйняв у Філіппо Нері те найкраще, що можна було почути музиканту на цих зібраннях – опору на ясний, простий стиль багатоголосся, що тоді склався в лаудах.

Творча спадщина Джованні П'єрлуїджі да Палестрини вражає своїми масштабами – понад сто мес, понад триста мотетів, понад сто мадригалів. Дослідники вважають творче обдарування композитора феноменальним, адже у ньому гострота інтелекту, досконалість художнього розрахунку нероздільно поєднувалися з поетичною силою, невичерпністю натхнення і вродженою пластичністю, що походить з італійської пісенності. Переважаюча кількість мес композитора – чотири- і п'ятиголосні. Склад музики в них суто вокальний, переважно кантиленний. Розгортання багатоголосної тканини твору відрізняється дивовижною врівноваженістю емоцій. Саме така музика виявилася найбільш відповідною вимогам церковної влади.

Поліфонічну техніку Палестрини можна назвати витонченою та ідеальною у всіх жанрах і формах. Широко використовуючи прийоми імітаційної техніки і канонів, композитор завжди зберігає ясність і прозорість фактури. У своїх мотетних месгах композитор використовував і матеріал чужих пісень, мотетів, мадригалів, і традиційний григоріанський хорал. Понад двадцять разів Палестрина спирався в месгах на власні мотети, зокрема його меса «*Vestiva i colli*» написана на його відомий мадригал з такою ж назвою. Лише п'ять мес Палестрини не мають першоджерела, поміж яких і знаменита «Меса папи Марчелло».

Спостереження над особливостями процесів формотворення в месгах Палестрини дозволяють констатувати пропорційність частин і розділів циклічної композиції, зародження форми фугато (імітаційний виклад та тоніко-домінантова організація тематизму), часту опору вже на ладогармонічне мислення, що проявляється у функціональних відносинах мажоро-мінорної системи, особливо у каденціях. На відміну від своїх сучасників-мадригалістів, зокрема К. Джезуальдо, Палестрина завжди уникає підвищеної або загостреної експресії, не користується засобами хроматизму, незвичайними гармонічними послідовностями, уникає зменшених і збільшених інтервалів у мелодії, гострих ритмів. У цьому сенсі Палестрина виступає повним антиподом Джезуальдо.

У період першого підйому інструментальних жанрів, у роки розквіту венеціанської школи з її великими вокально-інструментальними формами Палестрина не шукає особливих колористично-тембрових ефектів, ніби всебічно обмежуючи себе, зберігаючи чистоту діатонічного вокального складу. Уся система композиційних засобів служить у нього створенню єдності та цілісності всередині великих творів та їх частин. У результаті його мистецтво є класичним за сукупністю цих ознак.

Дуже багато з того, що характерно для стилістики та формотворення в мессах Палестрини, залишається суттєвим і для його мотетів: опора на григоріанський хорал та техніку *cantus firmus*, сукупність поліфонічних прийомів, чергування імітаційного викладу з суто акордовим.

Творча спадщина Палестрини і донині зберігає силу художнього впливу, адже саме на його прикладах можна створити уявлення про поліфонію строгого стилю в її класичному вираженні. Серед найбільших новаторів Ренесансу Палестрина виконав чи не найважче творче завдання: знайшов шлях до оновлення поліфонічного мистецтва зсередини і підвів його до нової історичної межі всього музичного розвитку наприкінці XVI століття. Величезне значення мала італійська природа вокального мелодизму композитора, яка пом'якшила характер багатоголосного звучання, внесла кантиленність в голосоведення, сприяла дивовижній пластичності і рівності поліфонічного розгортання тканини. Не менш важливим виявилось для стилю Палестрини і нове почуття гармонії, ясність якого також походить з італійської пісні.

Традиції школи Палестрини, яка склалася в Італії ще за життя композитора, зміцніли надалі у католицькій музиці XVII ст.

Творчість майстрів венеціанської школи. Перебіг мистецьких процесів періоду Пізнього Ренесансу в Італії, як вже було згадано раніше, відбувався в умовах заходів католицької Контрреформації, зосереджених навколо проблем визначення шляхів розвитку духовної музики, та подальшого розквіту різноманітних світських форм музикування. У галузі церковної музики другої половини XVI ст. у центрі височіє творча постать Джованні П'єрлуїджі да Палестрини, що на італійському пісенному ґрунті перетворив традиції поліфонії строгого стилю, а розвиток світських традицій представляє творчість майстрів венеціанської школи, зокрема Андреа Габрієлі та його учня й небожа Джованні Габрієлі.



Собор Святого Марка, Венеція

Під венеціанською творчою школою розуміємо окремий художній напрямок, що склався у Венеції у другій половині XVI ст. та до кінця століття досяг своєї вершини. У Венеції, що була на той час одним з найбільших європейських міст, великим центром посередницької торгівлі між Західною Європою і Сходом, з якої морські шляхи пролягали в інші країни, вплив ідей Контрреформації на мистецтво не був настільки сильним, як у Римі. Тому творчість майстрів цієї школи позначена домінуванням світського начало навіть у церковній музиці, розширенням кола образів, поглибленням інтересу до інструментальних форм, що у наступному столітті принесло свої плоди у вигляді бурхливого розвитку інструментальних форм і жанрів.

Венеція славилась насиченим міським життям, з його карнавалами, масовими святами, ярмарковими виставами. Навіть церковна музика тут зберігала відносну свободу і не відчувала прямого тиску з боку вищого духовенства. У свідомості венеціанських композиторів не існувало образної і музично-виражальної межі між мадригалом і мотетом, між духовним мотетом і інструментальною п'єсою. Відмінною рисою їх музики стало нове колористичне відчуття звукового масштабу, яскрава барвистість, ефектні зіставлення звукових

пластів, як у жанрах світської, так і духовної музики. У місті високо цінувалося мистецтво церковних органістів-віртуозів, шанувалися ансамблі духових інструментів, які супроводжували різноманітні святкування на відкритому повітрі.

Центром музичного життя міста був величний Собор Святого Марка, де посади органіста чи керівника капели були особливо почесними. Їх посісти могли лише прославлені музиканти, кандидатури яких ретельно обговорювалася міською владою на рівні державних справ.

У першій половині XVI ст. основи для подальшого розвитку й розквіту венеціанської школи заклав нідерландець *Адріан Вілларт* (1490-1562), який замолоду жив у Венеції та виступив засновником цієї школи, передавши італійцям традиції франко-фламандської школи. З 1527 р. він очолював капелу Собору Святого Марка, перейнявши венеціанські традиції антифонного співу. Розмаїттям поліфонічних прийомів характеризуються меси, мотети, мадригали та інші світські твори А. Віллarta. Значну частину своїх композицій він створював для двох так званих розділених хорів (*cori spezzati*). Таке концертне зіставлення різних хорових мас, різних тембрів стало важливим колористично-динамічним засобом венеціанських композиторів. Найвідоміші автори мадригалів вважали А. Віллarta своїм учителем, адже саме від його мадригалів походить багато новаторських прийомів.

<https://www.youtube.com/watch?v=jn3Ak7wIonw>



А. Вілларт був безпосереднім вчителем уродженця Венеції *Андреа Габріелі* (1533-1585), який разом зі Джованні Габріелі стали найвидатнішими представниками венеціанської школи в епоху її розквіту. Обидва композитори почергово займали посаду органіста у Соборі Святого Марка. Найбільшу славу А. Габріелі принесли хорові твори для цієї капели. Загалом творча спадщина композитора охоплює сто тридцять мотетів, сім мес, псалми, сто дев'яносто мадригалів, хори до трагедії Софокла «Цар Едіп», п'ятдесят органних канцон, ричеркарів, прелюдій, токат, три органні меси, твори для духових інструментів.

Можна припустити, що його хорові твори для церкви виконувалися у супроводі органу. Цей інструмент, ймовірно, не лише супроводжував спів хору, посилюючи гармонію, а й «колорував» хорові твори, тобто прикрашав мелодію на зразок того, як це робили солісти-співачи. До хору чи хорів, крім органу, могли приєднуватись інші інструменти, що дублюють хорові голоси. Щоправда, Андреа Габріелі ще не виписує інструментальних партій так, як це робитиме його учень Джованні Габріелі. Та оскільки молодший Габріелі широко і вільно використовує багато інструментів у своїх хорових творах, можна здогадуватись, що це було певним чином підготовлено у виконавській практиці до нього.

В останні роки життя Андреа Габріелі створював музичні композиції до сценічних вистав, з яких до наших часів дійшли чотири розгорнутих хорові твори до трагедії Софокла «Цар Едіп». Це може бути свідченням поступового руху італійських майстрів до створення *dramma per musica*. У цих хорових партитурах відчутна перемога гармонічного стилю, адже фактура має переважно акордовий виклад при безперечному пануванні мелодії верхнього голосу. За загальним складом таке викладення вже є передвісником перших оперних хорів.



Творчість учня, послідовника та племінника Андреа Габріелі – *Джованні Габріелі* (1555-1612) – вже знаходиться на межі двох епох – Ренесансу та бароко. Тут знаковим є його спілкування впродовж 1575—1579 рр. з Орландо Лассо, разом з яким він працював у капелі баварського герцога в Мюнхені. Саме в музиці цього нідерландського майстра поліфонія строго стилю досягла своєї вершини. Проте, якщо О. Лассо виступив завершувачем епохи Відродження у ранко-фламандській композиторській школі, то італійський композитор перетнув ренесансну межу й відкрив шляхи розвитку музики у XVII ст. Постать Джованні Габріелі мала великий вплив на формування італійських майстрів наступного покоління. Його учні отримали визнання не лише в Італії, але й у Німеччині, Нідерландах, Данії. Найвидатнішим його учнем став видатний німецький композитор доби бароко Генріх Шютц, який мешкав у Венеції в останні роки життя Дж. Габріелі.

У творчості Джованні Габріелі відмічаємо відхід від хорового письма а *sarrella* у напрямку вокально-інструментального ансамблю великих масштабів, інтерес до суто інструментальних п'єс. Ця помітна

орієнтація на інструментальну музику помітно відрізняє венеціанську школу, як від римської, так і від франко-фламандської.

У порівнянні з суто вокальною, суворою і діатонічною природою стилю Дж. Палестрини, його молодший венеціанський сучасник прагне до поєднання різних хорових та інструментальних звучностей, оновлює свій тематизм за рахунок підвищення інтонаційної напруги, часто використовує контрасти на різних рівнях, надаючи своїм творам рис театральності.

Хорові композиції Дж. Габріелі часто створені із супроводом інструментального ансамблю, який то подвоює хорові голоси, то виступає самостійно. У складі таких ансамблів часто зустрічаються сильні й різкі тембри тромбонів, туб, корнетів, що підсилюють, а іноді затуляють звучання скрипок. Подібний склад ансамблів у Венеції використовували під час вуличних святкувань. Інструментальні вступи навіть до духовних хорів Джованні Габріелі можна вважати передвісниками майбутніх оперних інтрад, адже вони часто мають театральний характер. Всередину хорових композицій Габріелі-молодший також вводить віртуозні концертні інструментальні соло зі складними пасажами.

Задля концертної ефектності Дж Габріелі пише твори не лише для двох, але й трьох і навіть чотирьох хорів, використовуючи різкі регістрові і тембральні контрасти. Поліфонічний виклад замінюється гармонічним, загальна композиція хорів легко ділиться на короткі, сильні, каденційно відокремлені фрази, в яких не один голос протистоїть іншому, а одна хорова група — іншій. Можна говорити про своєрідне фрескове письмо композитора та яскраве тяжіння до експресивності й театральності.

Якщо Дж. Палестрина італійську кантилену узгоджує з поліфонічним мисленням, притаманним строгому стилю, то Дж. Габріелі прагне подолати його традиції.

Зі світських жанрів в творчості Габріелі-молодшого виділяємо мадригали та інструментальні п'єси. Саме в останніх він постає як композитор масштабного мислення, у розгорнутих формах якого панують яскраві темброві контрасти та експресивність висловлювання.

Майстри венеціанської школи здійснили великий вплив на італійських композиторів XVII ст., коли великі інструментальні форми починають свій інтенсивний розвиток та відбувається становлення жанру опери. Композитори інших національних шкіл також запозичили від венеціанців принципи ефектної вокально-

інструментальної музики великих форм, час тріумфу якої настане у добу бароко.

Розвиток інструментальних жанрів в італійській музиці XVI ст. Завершення доби Відродження позначилось ще одним вагомим надбанням музики, зокрема італійської, – набуттям самостійності музики інструментальної та виділенням окремих її жанрів. Таким чином відбувається процес вивільнення музики від слова і від руху, адже до цього інструментальна музика служила лише супроводом до танців або вокально-хорового музикування. Починаючи з другої половини XVI ст., інструментальна музика поступово стає незалежною від образності і принципів формоутворення вокально-хорових жанрів. Зовні це проявляється у великій кількості зразків інструментальної музики, що дійшли до сьогоднішніх днів. Найбільше у цей період складалося багато творів для органу, дещо менше належить до репертуару лютні, а найповільніше формувалися жанри для музики ансамблевої.

Достатньо інформації про конструювання і вдосконалення музичних інструментів міститься у різноманітних письмових джерелах XIV–XVI ст. На картинах художників, що творили на різних етапах Ренесансу, також знаходимо зображення людей, що музикують на різних інструментах, зокрема на лютні та органі, які були найпопулярнішими інструментами. У літературних пам'ятках Відродження часто описують виконання на різних інструментах та констатують широке розповсюдження інструментальної музики у міському середовищі. Багато композиторів були органістами-віртуозами. Так, раніше вже було сказано, що Франческо Ландіні, ушавлений автор вокальних творів, був видатним органістом, і його зображували граючим на портативі. Тому можемо припустити, що



впродовж XIV-XV ст. інструментальна музика поволі формувалася шляхом супроводу хорових творів, сольного співу, танців. Проте свою самостійність вона отримала лише у добу пізнього Відродження.

Лоренцо Коста. Концерт



у

Ян Ван Ейк. Гентський вівтар, бл.1430 р.

Інструментальна музика розвивалася двома шляхами. Перший з них був пов'язаний переважно з поліфонічною, «академічною» традицією та з великими формами і представлений переважно композиціями для органу, другий – з традиціями побутової музики, пісні.

У добу Відродження лютня була найпоширенішим музичним інструментом у багатьох західноєвропейських країнах та у всіх соціальних верствах населення, від королівських родин до побуту звичайних городян. Основу репертуару для лютні складали не стільки спеціально створені композиції, скільки обробки популярних мелодій (пісень, духовних наспівів, танців). Існували і лютністи-віртуози, що вражали своїм виконавським мистецтвом знать, і звичайні аматори, що музикували у побутовому середовищі.

Лютневі табулатури, тобто нотні записи, зафіксовані за особливою системою, збереглися лише з кінця XV ст., коли музикування на цьому інструменті отримало досить широке поширення. Аналіз їх зразків дозволив прийти до висновку про сформований стиль виконання на лютні й обґрунтувати гіпотезу про те, що до появи табулатур цей стиль вже закріпився на практиці. Найчастіше у табулатурах були записані твори без вказівки імені автора, але із зауваженнями про якість п'єс. Основу їх складали різноманітні танцювальні жанри та переклади вокальної музики.

У лютневих збірках помітно складання перших композицій, що охоплювали декілька п'єс і стали концептуальною основою для формування жанру інструментальної сюїти. Йдеться про пару *павана* — *гальярда*, які утворюють своєрідний цикл з повільного й урочистого та швидкого танців. За стилем лютнева музика є ритмічно пружною, гомофонною, прозорою за фактурою, пластичною. Її легкість та свіжість особливо добре відчувалися у порівнянні зі «вченою» музикою для органу.

Твори видатних композиторів-лютністів, при їх опорі на побутовий репертуар, все ж мають високопрофесійний характер: вони набагато складніші за викладом, більші за масштабами, відзначені індивідуальною манерою музичного висловлення.

Найвідомішими композиторами-лютністами в Італії були *Франческо Канова да Мілано* (1497-1543) і *Вінченцо Галілей* (бл. 1520-1591).

Слава *Франческо Канова да Мілано* поширилася далеко за межами Італії, адже композитор в пошуку мелодичної основи для своїх творів обирав мелодії різних композиторів та народів (французькі, іспанські, німецькі). Жанри музики Фр. да Мілано — річеркари, фантазії, переклади-обробки вокальної світської та духовної музики, окремі характерні п'єси.



У фантазіях композитор охоче використовує окремі поліфонічні прийоми. Проте поліфонія строго стилю не була притаманною лютневій музиці, адже витримане багатоголосся не відповідає природі інструмента. Зазвичай лютністи чергують імітації, акордові звучності, унісони, переплітаючи їх гамоподібними та іншими пасажами, постійно змінюючи кількість голосів (у співзвуччях їх може бути три і чотири, у пасажах частіше перегукуються або паралельно рухаються два). І фантазії, і річеркари Франческо Канова да Мілано мають яскравий імпровізаційний характер. Є у творчому доробку композитора є також обробки відомих творів, зокрема французьких *chansons*, італійських мадригалів, духовних творів (Ж. Депре, Л. Компера).

В музиці композиторів наступного покоління помітно зростання віртуозності у лютневому репертуарі. Навіть танці і пісні, не втрачаючи своїх зв'язків з побутовими першоджерелами, отримують складні і дуже пишні обробки. Також стає популярним сольний спів під лютню, для якого формується власний репертуар. Саме у цьому жанрі прославився *Вінченцо Галілей*, батько великого астронома, який наприкінці XVI ст. став автором популярних драматичних пісень під лютню і відіграв важливу роль у підготовці монодії з супроводом, на основі якої виникли перші опери в Італії.

Перші пам'ятки органної музики, що збереглися до наших днів, датовані XV ст. Проте пневматичний орган застосовувався в європейських церквах вже у VIII—IX ст. Зрозуміло, що впродовж цього часу роль органу у церкві зростала, як і зростала його роль в якості світського інструменту. Існують відомості, що вже у X ст. музиканти здійснювали спроби удосконалення органу. Так, близько 980 р. у Вінчестері було побудовано найкращий для тих часів інструмент — із двома клавіатурами для двох музикантів, діапазоном у три октави. Надалі збільшувалась кількість органних труб, але водночас величина клавіш і сила, необхідна для натиску на них, не дозволяли гру пальцями: органіст ударяв по кнопці кулаком чи ліктем. У тих умовах церковний органіст навряд чи міг навіть дублювати вокальні партії, не кажучи вже про самотійні виступи. Його роль зводилася до підтримки

окремих звуків, що у XII ст. відповідало природі певних типів раннього двоголосся.

До XIV ст. органні майстри не полишали спроб удосконалення інструменту і вже на початок доби *Ars nova* можна спостерігати полегшення клавіатури, введення двох-трьох клавіатур, а пізніше з'являються й перші відомості про застосування педалі (ніжної клавіатури) з восьми-дванадцяти клавів.

Найвідомішим органістом в Італії XIV ст. був *Франческо Ландіні*, а XV ст. – *Антоніо Скуарчалупі*, які працювали у Флоренції. Історія не зберегла записаних п'єс Ф. Ландіні, а лише інформацію про його майстерне виконавство. Аналіз його хорових композицій засвідчує, що він міг приєднуватися як органіст до виконання своїх вокальних творів, а також, ймовірно, грав танці у світському товаристві.

А. Скуарчалупі, ретельно збирав нотні рукописи інших музикантів, але його твори для органу також не збереглися. Відомо, що він прославився як органіст при дворі Медічі. В часи А. Скуарчалупі вже було допустимим виконувати на органі під час Меси музику хоралів без їх співу і, таким чином, зростає роль віртуозності церковного органіста.

У першій половині XVI ст. в творчості італійських майстрів і нідерландців, які працювали в Італії (М. А. Каваццоні, Я. Фоліано, Дж. Парабоско, А. Вілларт, Я. Буус), з'являлися в невеликій кількості річеркари та інші п'єси для органу. В останній чверті цього століття венеціанські композитори-органісти спільними зусиллями створили вже значний репертуар для свого інструменту. Здебільшого вони працювали у Соборі Святого Марка. Окрім Андреа та Джованні Габріелі, органістами у Соборі служили Джозеффо Гуамі, Вінченцо Белль Хавер, Клаудіо Меруло. Живий і гарячий інтерес венеціанської творчої школи до нових тембрових фарб, до широкого використання інструментальних звучань у великих музичних формах проявився також і в творах для органу.

У цей період венеціанці звертаються до жанрів *ричеркару*, *канцони*, *фантазії*, *токати*. Абсолютно чітких граней між трьома першими формами немає, бо вони подібні між собою імітаційним викладом. Токата ж має яскраві риси імпровізаційності та концертності.

Зміст жанру ричеркар походить з його визначення, адже з італійської *ricercare* – шукати, *aricercato* - вишуканий. Тематизм ричеркару спирався на вокальні мелодії, їх фрагменти, які слугували ніби імпульсом до подальшого розгортання форми. Формотворення

ричеркару пов'язано з імітаційної експозицією та з подальшими елементами ранньої фугової форми (подальші проведення теми у збільшенні, зменшенні, оберненні, стреттах). Між проведеннями теми намічалися незначні інтермедії, часом інтонаційно пов'язані з нею. Така побудова ричеркару та іноді канцони однією з найперших джерел майбутньої фуги.

Органні п'єси з назвою «токата» є у творчому доробку Андреа і Джованні Габрієлі та особливо їх багато у Клаудіо Меруло. Токата представляла собою власне інструментальний жанр, вже цілковито не пов'язаний з вокально-поліфонічними традиціями. Розкішний імпровізаційний виклад токати дозволяв у всій повноті розкрити можливості органу. Серед великої кількості токат К. Меруло є блискучі патетичні композиції, в яких сміливо поєднуються ритмічно різноманітні пасажі імпровізаційного складу з виразними мелодичними вкрапленнями. Саме в токатах бачимо найбільший прояв інструментального та імпровізаційного начала музики цього періоду.

При характеристиці репертуару для органу XV-XVI ст. варто враховувати можливо різне призначення п'єс. На великому органі, так званому *позитиві*, що розташовувався у церкві, могли виконуватися канцони, ричеркари, токати, прелюдії; на малому органі – *портативі*, – який встановлювали у приватних приміщеннях, в обстановці світського музикування можливе було виконання будь-якого з цих жанрів, а також спеціально для нього створених обробок пісень та інших творів на їх теми (варіації, ричеркари тощо). Крім того, репертуар органу в XVI ст. вже мав і риси спільності з репертуаром клавіра як суто світського інструменту, який набув широкого поширення у наступну добу.

Нідерландська поліфонічна школа. Впродовж XV – XVI ст. відбувається формування та розквіт нідерландської поліфонічної школи, представлені творчістю чотирьох поколінь майстрів: перше покоління представлене музикою Гійома Дюфаї (1400-1474) та Жиля Беншуа (1400-1460), друге – Йоханнеса Окегема (1425/30-1497) та Якоба Обрехта (1450-1504), третє – Жоскена Дебре (1440-1521) та Генріха Ізака (1450-1517), четверте – Адріана Вілларта (бл.1500-1562), Філіпа де Монте (1521-1603), Орlando Лассо (1532-1594).

Становлення і розквіт нідерландської поліфонічної школи пов'язані із суспільно-історичною ситуацією в Європі XV - початку XVI

ст., де Нідерланди стали процвітаючою та наймогутнішою державою. Вигідне географічне розташування великого порту на перехресті світових шляхів спричинило бурхливий розвиток промисловості, а за ним – науки, філософії та мистецтва. Міста Нідерландів швидко стають великими культурними центрами, в яких акумулюється європейський науково-мистецький досвід. Особливе місце у культурі нідерландських міст посіла музика, яка супроводжувала всі сторони суспільного життя: від релігії з розвитком хорових капел у соборах до світського приватного життя у палацах, купецьких та цехових зібраннях, у приватних будинках та на вулицях. Іноземці, що опинялися у Нідерландах, часто описували схильність до різних форм музикування усіх соціальних верств.

Нідерланди створили власний образ бюргерської культури, що вирізнявся особливою музикальністю. При дворах впливових феодалів та знаті функціонували капели, у містах існували об'єднання народних музикантів і так звані «риторичні камери» – літературно-ремісничі цехи (подібні німецьким мейстерзингерам), де велику роль приділяли музиці. Посилювалася роль метризи при кафедральних соборах, які музичну підготовку підняли до рівня професійних навчальних музичних закладів, адже там, окрім музики, вивчали усі сім вільних мистецтв тривіума (граматика, риторика, діалектика) та квадрівіума (арифметика, геометрія, астрономія, музика). Саме метризи стали тими освітніми закладами, які виховали відомих нідерландських музикантів і мислителів.

Таке плідне соціально-історичне підґрунтя створило усі умови для формування у XV ст. саме у Нідерландах найбільшої композиторської школи. Недарма її також називають франко-фламандською, адже вона стала спадкоємицею високорозвиненої французької поліфонічної культури²⁷. Загалом, нідерландську школу можна назвати інтернаціональною, адже вона всотала традиції багатоголосся багатьох регіонів Європи, а самі композитори досить часто працювали при дворах аристократів усієї Європи, використовуючи традиції місцевих культур та оригінально їх синтезуючи у власній творчості. Майстри цієї школи створили так званий *строгий стиль* поліфонічного письма,

²⁷ До того ж різні області Нідерландів захоплювалися правителями Бургундського герцогства з 1384 р., а до 1441 року країна була повністю включена до складу Бургундського герцогства. 1477 року Нідерланди були приєднані до імперії Габсбургів - «Священної Римської імперії німецької нації». Ці події спричинили двоїтий характер нідерландської культури, що проявився у мовних особливостях, у близькості до традицій німецької народної пісні, у зв'язках з французькими музичними традиціями.

який тривалий час слугував зразком для багатоголосних творів європейських композиторів.

Перше покоління нідерландських майстрів представлене композиторами другої чверті XV ст. Гійомом Дюфаї та Жилем Беншуа. Іноді дослідники їх творчості вказують на спадкові зв'язки музики цих авторів з творчість великого англійського музиканта кінця XIV – початку XV ст. Джона Дайнстебла, що був відомим у ті часи майстром поліфонії.



Гійом Дюфаї та Жиль Беншуа

Розпочинає історію нідерландської школи творчість Гійома Дюфаї (1400-1474), який тривалий час перебував поза межами своєї батьківщини – на службі у папській капелі, спочатку в Римі, а потім у Флоренції і в Болоньї, де він докладно вивчив італійську музику. Італійський досвід мав вплив і на формування стилю композитора.

Його творча спадщина охоплює різні поліфонічні жанри (меси, мотети, пісні). Так, композитор створив близько вісімдесяти пісень різними мовами (французькою, італійською) у жанрі балати, віреле і рондо (ротундель). Це переважно невеликі (від 20 до 40 тактів) триголосні твори камерно-побутового змісту зі строфічною побудовою, провідною роллю верхнього вокального голосу і типовим для побутової пісні співвідношенням музичних розділів і віршованих рядків. Хоча за основу композитор часто обирає французькі chansons та італійські балати, в його інтерпретації їх жанрові особливості завжди отримують індивідуальне вираження. До більшості творів є вступ і заключення, які, ймовірно, виконувались інструментами.

Свій подальший розвиток у творчості Г. Дюфаї отримав і жанр мотету, який представлено близько тридцятьма творами. Серед мотетів композитора присутні і розгорнуті композиції на два або навіть на три тексти одночасно, і гнучкі камерні твори з виділенням розвиненого верхнього голосу. Найчастіше зустрічаємо у Г. Дюфаї мотети для чотирьох голосів, менше – для трьох, і зовсім зрідка – для п'яти голосів (при двох або трьох текстах). Майже завжди композитор використовує для мотетів латинський текст, проте писав і духовні, і світські мотети.

У багатьох мотетах Г. Дюфаї застосовує прийоми ізоритмії, іноді частково (не у всіх голосах, не суцільно в композиції), іноді послідовно.

Популярністю у слухачів користувалися його святкові, вітальні мотети. В такому випадку композитор брав за основу канонізовані мелодії, запозичені з церковного побуту, і надавав їм широкого поліфонічного розвитку через імітації, канони, збільшення та зменшення тем, складний контрапункт.

Композитор створив також дев'ять повних мес та численну кількість окремих її розділів. Здебільше це були меси мотетні, проте, окрім мелодій григоріанського хоралу, Г. Дюфаї використовував також мелодії світських пісень. Так, поміж трьох мес композитора на світські теми, виділяється меса на народну мелодію «L'homme armé» («Озброєна людина»), яка в ті часи була настільки популярною, що її поклали в основу своїх мотетів і мес композитори різних національних шкіл.

На відміну від Гійома Дюфаї, творчість його сучасника *Жиля Беншуа* (1400-1460) більше тяжіла до світського мистецтва, що яскраво проявляється в його п'ятдесяти творах у дусі французьких *chansons*. Окрім того, він є автором тридцяти мотетів, окремих частин мес і чотирьох гімнів «Magnificat». Інтерес до жанру *chansons* у творчості Ж. Беншуа засвідчує, що у XV ст. він значним явищем і виступав зразком поліфонічної пісні для нідерландської школи, джерелом для подальшої поліфонічної обробки. Триголосні пісні Ж. Беншуа є зразками суто світського мистецтва камерної форми (у межах двадцяти тактів), з переважанням любовної лірики, часто гедоністичного змісту, що задовольняло і смаки бургундської знаті, і запити бюргерів²⁸. Композитор тяжів до гнучкої, граційної й ритмічно жвавої мелодики, типової для світської лірики.

Широка популярність пісень Г. Дюфаї, зосередженість на цьому жанрі Ж. Беншуа є свідченням активності перебігу процесів секуляризації музики у нідерландській композиторській школі.

Друге покоління нідерландських майстрів поліфонії представлено постатями Йоханнеса Окегема та Якоба Обрехта, на прикладі мистецтва яких можна прослідкувати подальшу долю поліфонічного письма у другій половині XV ст.

²⁸З 1430 року і до смерті Ж.Беншуа керував капелою бургундського герцога.



Йоханнес Окегем (1425/30-1497) як композитор формувався при соборі в Антверпені, а майже все своє творче життя був пов'язаний з капелою французьких королів, на чие замовлення творив у типових для свого часу жанрах меси, мотету, chanson. Творча спадщина композитора нараховує одинадцять повних мес (і ряд їх частин), тринадцять мотетів та двадцять дві

пісні. Головним жанром в творчості Й. Окегема стала меса, в якій він найяскравіше проявив свою поліфонічну майстерність, творчо та індивідуально розвинувши і переосмисливши традиції Г. Дюфаї. Серед мес Й. Окегема є як мотетні, на «чуже» джерело (зокрема й на пісню «L'homme armé»), так і власні, без запозичених тем. Композитор використовує різні поліфонічні прийоми, від контрастної поліфонії до імітаційної, зокрема канонічного розвитку тем. Таку ж широту поліфонічних прийомів майстер використовує у своїх мотетах і chansons, які від мес відрізняються лише камерними формами. Творчість *Якоба Обрехта* (1450-1504) не лише продемонструвала спадковість зв'язків музики між XV і XVI століттями, але постає яскравим прикладом художньої взаємодії північного, нідерландського і південного, італійського начал²⁹. Саме італійська музика спровокувала новації у музиці нідерландського композитора. Якоб Обрехт певний час навіть перебував в Італії у місті Феррара і мав можливість добре познайомитися з традиціями італійського поліфонічного співу.

Творчий доробок Я. Обрехта складають двадцять п'ять мес, близько двадцяти мотетів та тридцять поліфонічних пісень. Від своїх попередників і старших сучасників він успадкував високорозвинену, навіть віртуозну поліфонічну техніку, принципи роботи на *cantus firmus*, використання імітаційно-канонічних форм багатоголосся. Проте, у месях Я. Обрехта запозичене джерело використовується набагато вільніше, може бути розділено на частини, варіюватися, відходити від звичних для попередників норм *cantus firmus*, який фактично перестає бути таким, втрачає значення свого роду догми. Як і попередники, він широко використовував для своїх мотетів і мес

²⁹ Взаємодії нідерландської та італійської культур можна констатувати не лише у галузі музики. Так, вже в XV столітті нідерландські живописці Рогір ван дер Вейден, Гуго ван дер Гус і Йосса ван Гент виконали низку робіт для Італії, чим вплинули на італійських майстрів молодшого покоління.

світські і народні мелодії, зокрема й мелодії пісень свого старшого сучасника Й. Окегема.

Мотети Я. Обрехта не є камерними й мініатюрними, за своєю масштабністю вони часто не поступаються месам. Найчастіше вони написані для чотирьох – п'яти голосів і складаються з декількох великих розділів, в яких використано різні форми поліфонічного та акордового багатоголосся.

У піснях розкрито камерний дар Я. Обрехта. Композитор використовував тексти нідерландською, французькою, італійською мовами. Фактура пісень є досить різноманітною, від хоральної до розвиненої поліфонічної. На прикладі пісень особливо добре видно, що нідерландський майстер тяжів до гармонічного зміцнення поліфонії, до чіткої форми з внутрішніми членуваннями і композиційною завершеністю цілого. Досить популярною була пісня Я. Обрехта на італійський текст «La Tortorella», яка має риси схожості з італійським пісенним жанром фроттоли.

Загалом, твори Гійома Дюфаї, Жіля Беншуа, Йоханнеса Окегема,



Якоба Обрехта представляють тенденції мистецтва Раннього Відродження у Нідерландах.

Музика *Жоскена Дебре* (1440-1521) презентує не просто мистецтво третього покоління нідерландських майстрів, але й найтипівіші ознаки високого ренесансного мистецтва, адже саме в його піснях найповніше розкрито внутрішній світ особистості, чого не було у творах його попередників, які не прагнули відтворити душевні рухи їх героїв. Мистецтво Ж. Дебре цілковито виражало естетичні ідеали свого часу, проте ґрунтувалося на традиціях нідерландської школи, з характерними для неї жанрами і системою композиційних прийомів. Ясність стилю, витонченість поліфонічної техніки, широке розкриття ліричного почуття характеризують творчість Ж. Дебре.

Початок його творчого шляху також пов'язаний з Італією, де він у Мілані він розпочав свою музичну співаком соборної капели, а згодом – на службі при дворі герцога Галеаццо Марія Сфорца у Мілані, у папській капелі у Римі, при дворі герцога Ерколе д'Есте у Феррарі. Окрім досвіду, отриманого в італійських майстрів, Ж. Дебре зазнав також впливу французької поліфонічної традиції, з якої познайомився під час служби у Людовіка XII.

Незважаючи на те, що значна частина творчого життя Ж. Дебре протікала в Італії у період Високого Ренесансу, у порівнянні з італійськими митцями початку XVI ст. він представляє більше саме нідерландські традиції. Головними жанрами його творчості, як й інших представників франко-фламандської школи, стали меси (двадцять повних мес і шість окремих їх частин), мотети (близько ста), пісні (понад шістдесят). Твори Ж. Дебре, завдяки винаходу друкарського верстату, друкувалися вже за його життя.

Композитор часто обирає мотетний тип мес, використовуючи теми пісень Й. Окегема, Р. Мортонна, Х. Гізегема, а також анонімних майстрів, зокрема й дві меси на пісню «L'homme armé». У п'яти його творах використані мелодії григоріанського хоралу. У роботі з *cantus firmus* композитор використовує найрізноманітніші прийоми: вільно обробляє мелодії, розчленовує їх та ін.

Використовує Ж. Дебре і жанр так званої *меси-пародії*, в якому переробляється багатоголосний уривок з чужої композиції. В основу мес-пародій покладено світські багатоголосні пісні.

Серед значної кількості мотетів Ж. Дебре переважають великі твори на латинські духовні тексти. Призначення цих творів могло бути і офіційно-святковим, коли вони створювалися «на випадок» для Мілана, Рима, Феррари або святкувань в інших містах, і не пов'язаним з такими зовнішніми замовленнями, коли композитор був вільний і мав можливість зосереджено заглибитися в духовний текст, не переймаючись проблемами створення яскравого ефекту.

Мотети композитора майже завжди мають розгорнуту форму, що складається з декількох розділів. Композитор широко використовує різноманітні прийоми роботи з *cantus firmus*.

Пісні Ж. Дебре створені переважно на французькі тексти, в рідкісних випадках – на італійські або латинські. Майже завжди вони є поліфонічними, з рівнозначною функцією усіх голосів. За зовнішньою простотою звучання в його піснях часто прихована складна поліфонічна техніка, де можуть бути використані одразу декілька канонів, стретти та інші прийоми. За змістом пісні найчастіше втілюють любовну лірику без драматичних почуттів.

Загалом, мистецтво Ж. Дебре здійснило величезний вплив на наступні покоління західноєвропейських музикантів, адже саме в його творчості були сконцентровані усі надбання нідерландської школи. Воно дало нові імпульси розвитку французької поліфонічної пісні, високо цінувалося передовими діячами німецької духовної культури. За

життя композитора його музика здобула визнання в Італії, а потім і в інших країнах і в різних соціальних середовищах, від аристократів-гуманістів (меси, мотети) до широких верствах городян (пісні).



Розвиток нідерландської поліфонічної школи тривав впродовж усього XVI ст. Її вершиною стала творчість *Орlando Лассо* (1532-1594) – представника останнього покоління видатних майстрів поліфонії, що склалося під впливом художніх ідей Ренесансу. Сучасник Палестрини, творчість якого цілковито зросла на ґрунті італійської культури, О. Лассо у своїй творчості використав традиції багатьох національних шкіл, синтезувавши їх у дусі найкращих здобутків франко-фламандської поліфонії. Музику цього майстра характеризує мультикультурність, адже він не обмежував себе ані традиційними для нідерландських композиторів жанрами, ані техніками, ані колом образності. Досягнувши вершин поліфонії строгого стилю, О. Лассо здійснив внутрішній переворот у системі його виразних засобів та стилістиці. Ще за життя композитор зазнав гучної слави та визнання як від світської, так і від церковної влади.

Як і інші нідерландські майстри, О. Лассо як митець формувався під впливом італійської музики, тривалий час в молоді роки перебуваючи у Мантуї, Мілані, Неаполі, Палермо, Римі. Побував композитор і в Парижі. Окрім того, тривале (понад тридцять років) перебування у Мюнхені при дворі баварського герцога Альбрехта V і взаємодія з німецькими традиціями не могли не вплинути на композиторський стиль О. Лассо. Його творча спадщина – велетенська. Вона нараховує понад сімсот мотетів, по декілька десятків мадригалів, французьких *chansons*, італійських віллanel, пісень на німецькі тексти, майже шістдесят мес. Саме в останніх найбільше відчутна орієнтація на традицію, адже значна їх частина є мотетними. Композитор широко використовує меси-пародії, вільно оперуючи тематичним матеріалом, запозиченим з різних джерел. Значна кількість мес та окремих мотетів написана на григоріанські хорали.

Мотети О. Лассо є дуже різноманітними за кількістю голосів, масштабами, видами багатоголосся, типами мелодики, мовою текстів та образами. Часте тяжіння у мотетах до конкретних жанрових джерел, а іноді навіть до театральності свідчить про новаторське мислення композитора, адже опора на жанровість не була типовою для поліфонії строгого стилю.

Звертався композитор і до жанру пассіонів, створивши їх за усіма чотирма канонічними Євангеліями. Проте, ці пассіони ще не є ораторіальними, вони зберігають міцні зв'язки з традиціями мотету, що засвідчує латинський текст і багатоголосся.

Величезне місце у творчості О. Лассо займають світські вокальні жанри італійського (мадригал, вілланелла, мореску), французького (chanson) та німецького (різновиду Lied) походження. Ймовірно, композитор замолоду досконало володів італійською, французькою та німецькою мовами, що дозволило йому відчувати та втілювати у музиці особливості національних музично-поетичних традицій.

До популярного у середовищі гуманістів жанру мадригала композитор звертався впродовж майже всього творчого життя. Проте в його творчості є й демократичні жанри італійської музики – вілланелла, канцона, діалог, мореска. Літературними першоджерелами для мадригалів ставали поетичні рядки Петрарки, Аріосто, Тассо, Бембо, Габріеля Ф'ами. Любовна лірика в її найтонших нюансах розкрита у мадригалах О. Лассо в усій повноті. Водночас саме у мадригалах відчутно прагнення композитора до гармонічного, функціонального мислення, хоча й в межах поліфонії.

Свої chansons О. Лассо створював на вірші Ронсара, Клемана Маро, Франсуа Війона, де Маньї та ін. У цьому жанрі композитор більше спирається на поліфонічне мислення. Зазвичай у цьому жанрі його композиції є стислими, компактними, простими за структурою, структурою, іноді у строфічній формі з приспівом.

У зв'язку з тривалим перебуванням у Баварії, композитор звертався і до німецької багатоголосної пісні Lied, яка переживала тоді велике піднесення у зв'язку з живим інтересом багатьох композиторів до створення духовних творів нового типу, з формуванням протестантського хоралу, з результатами діяльності Ганса Сакса.

Мова твору, її поетичний лад формували інтонаційне наповнення музичних творів О. Лассо, який міг органічно передати певний національний стиль. Водночас, можемо констатувати, що і французька пісня, і німецька пісня, і італійський мадригал у XVI ст. стали міжнародними явищами. До них могли звертатися композитори різних країн, проте жоден, окрім О. Лассо, не володів такою свободою роботи з усіма цими жанрами. Можемо сміливо стверджувати, що цей композитор був не просто останнім великим представником нідерландської поліфонічної школи, але й відкрив нові горизонти для розвитку багатоголосся у добу бароко з його гомофонним мисленням.

Музика у Франції доби Відродження. Французька поліфонічна пісня. Плоди Ренесансу на французьких землях яскраво проявилися лише у XVI ст. Саме у цю добу творили Франсуа Рабле (1494-1553), Клеман Маро (1496-1544), П'єр де Ронсар (1524-1585) Жоашен дю Белле (1522-1560), Жан Антуан де Баїф (1532-1589), чия творчість віддзеркалює світогляд особистості нового типу, яка до цього вже у всій повноті проявила себе в італійській культурі.

Осередком ідей французького Відродження у музиці стала поліфонічна пісня (поліфонічний *chanson*), хоча створювалися й хорові духовні твори, а також поодинокі зразки інструментальних жанрів. Плоди Реформації у Франції втілилися у духовному співі гугенотів, який виявився стилістично наближеним до *chanson*.

Французька пісня має глибоке коріння, вона розвивалася й в період пізнього Середньовіччя, вона привертала інтерес композиторів багатьох європейських країн (зокрема й майстрів нідерландської школи у XV ст.), вона й стала символом нового мистецтва Франції. Проте, новим явищем загальноєвропейського рівня вона стала лише у XVI ст. після того, як знайшла своє різнобічне втілення у творчості композиторів нідерландської поліфонічної школи. Так, Жоскен Дебре не раз використовував популярні її зразки для поліфонічного втілення в месах та створював свої власні *chansons*, у значній мірі підготувавши її нове розуміння. Тому й всі французькі автори *chanson* у XVI ст. успадковували велику поліфонічну традицію XIV-XV ст. в її французькому і нідерландському варіантах. Мистецтво великих нідерландців було добре знайомим французам, адже в його формуванні брали участь також майстри французького походження, а саме воно не поривало зв'язків ані з французькою піснею, ані з французькими музичними центрами. Майже всі творці нової *chanson* писали також меси, мотети чи інші духовні твори. У цій галузі творчості вони не минули впливу майстрів нідерландської школи. Однак популярності набули не меси чи мотети французьких композиторів XVI століття, а саме їх пісні, які з кінця 1520-х років швидко поширювалися Європою.

Видатним французьким композитором, який прославився саме своїми *chansons*, став *Клеман Жанекен* (1485-1558). Він є автором понад двохсот шістдесяти пісень для трьох, чотирьох і п'яти голосів. Відомо, що він писав також меси, псалми та інші духовні твори, адже був також священником, проте в історію музики увійшли лише його світські пісні. Його великі пісні («Війна», «Полювання», «Співо птахів», «Жайворонок» та інші) не лише багаторазово перевидавались,

викликали наслідування та породили багато обробок, а й донині знаходяться у репертуарі хорових колективів, адже у цьому жанрі він зміг випередити свій час.



Усі світські пісні К. Жанекена можна умовно на дві жанрові групи: власне ліричні хорові твори та хорові «програмні» картини. Останні насичені зображальними ефектами, проте й виражають сильні та яскраві почуття³⁰. Це прагнення створити в хоровій музиці розгорнуту і динамічну картину зовнішнього світу, бурхливих подій, активних дій, співзвучних людині явищ природи, особливо привернула увагу та інтерес сучасників К. Жанекена. Проте, саме у таких «програмних» хорових творах з особливою гостротою відчутно тяглість французьких музичних традицій, адже у XIV ст. у Франції були поширені *chasse* (певний аналог жанру каччі в Італії), що створювали музичні жанрові замальовки полювання. Та у всій повноті жанрові сценки у хоровій музики проявилися лише у *chansons* К. Жанекена. Можна стверджувати, що у галузі музичної зображальності «програмні» хорові твори композитора здійснили своєрідний естетичний переворот, вразивши сучасників і набувши гучного резонансу поза межами Франції. Деякі з його хорів важко визначити як пісню, адже за виразністю, композицією, масштабами вони значно виходять за межі традиційного уявлення про жанр. В якості прикладу можна навести чотириголосну пісню «Війна» («Битва при Мариньяно») К. Жанекена, на яку композитора надихнули перемоги французької армії. Масштаби композиції вражають – дві її частини містять по 120 і 160 тактів відповідно, утворюючи розгорнуту хорову сцену з елементами театральності. «Війна» передає картину бою між французькими та швейцарськими військами. Музика чуйно слідує за текстом, зображуючи типові звуки війни: сигнали труб, дріб барабанів, скрегіт щаблів, бойові вигуки. Композитор часто порушує канони строгого стилю, використовуючи сміливі для свого часу прийоми (зокрема часті та швидкі репетиції на склади), не наслідуючи плавне кантиленне голосоведення, використовуючи звукові ефекти, що більше наближені до інструментальної музики і незвичні для співаків.

³⁰ Тяжіння до програмності, звукозображальності і звукопису стане однією з яскравих ознак французької музичної традиції і надалі буде розвиватися у творчості клавесиністів, програмних симфонічних творах Г. Берліоза, музично-імпресіоністичних полотнах К. Дебюссі та ін.

Пісня «Війна» стала настільки популярною ще за життя композитора, що перевидавалася потім багато разів як у Франції, так і в інших країнах, перекладалася для лютні та для органу, викликала низку наслідувань і ще довго привертала до себе увагу слухачів і музикантів. Ця популярність змусила К. Жанекена написати на її матеріалі месу та створити ще три «Битви», які прославляли перемоги французьких військ і також широко використовували прийом и звуконаслідування.

У дусі італійської *caccia* і *chasses* створена й пісня «Полювання», яка також складається з двох частин. Проте, у XIV столітті твори у цьому жанрі мали строго витриману поліфонічну форму, часто канон, а в інтерпретації К. Жанекена п'єса наближається до хорової фантазії, в якій музика розкриває усі зображальні властивості тексту. Шум полювання стає основою для використання прийомів звуконаслідування.

У піснях «Жайворонок», «Соловей», «Спів птахів», чия образність пов'язана з поетичним світом природи і не передбачає такої напруженої «дії», як у «Битві» та «Полюванні», також можна спостерігати тяжіння композитора до великої композиції та поєднання звукописних та виразно-динамічних елементів. У репертуарі багатьох сучасних хорових колективів є «Спів птахів» — велика (більше двохсот тактів) хорова фантазія з декількох розділів, кожний з яких відтворює спів певного птаха (шпака, зозулі, іволги, чайки, сови). Гомоном французького базару пронизана пісня «Крики Парижа».

Ліричні пісні К. Жанекена більш камерні і за масштабами, і за звучанням. У них більше традицій французької *chanson* і суто вокального викладу.

Поряд з К. Жанекеном у галузі пісні Клоден Сермізі (1495-1562), П'єр Сертон (пом. 1572), Тома Крема (пом. 1557). Наступне покоління майстрів яскраво представлено іменем *Гійома Котле* (бл. 1531-1606), який майстерно володів технікою поліфонії, працював органістом, писав також меси і мотети. В його творчості відчутні усі класичні риси зрілої *chanson*.

1570 року з ініціативи Жана Антуана де Баїфа, поета, музиканта-аматора, знавця античності, теоретика віршування і давнього друга Ронсара у Парижі було засновано Академію поезії та музики, яка стимулювала появу нового напрямку в еволюції французької багатоголосної пісні. Метою діяльності Академії було Академія об'єднання поетів і музикантів в їх прагненні до ідеалів античності, які

полягали у створенні спокійних віршів і поєднанні їх зі співом, також спокійним («mesurée»), згідно з мистецтвом метрики. Члени академії збиралися у неділю, декламували і співали свої вірші, розглядаючи це як здійснення реформи французького віршування в єдності з музикою. Молодий композитор *Жак Модюї* (1557–1627), теж друг Ронсара і однодумець Баїфа, писав музику на його «розмірені» вірші. Саме прагнення наслідувати античне віршування не було для того часу винятковим: німецькі та італійські гуманісти теж закликали сучасників повернутися до принципів античної метрики, заснованої на виділенні складів різної протяжності (а не різної ударності, як вимагали того французькі вірші).



Духовний спів гугенотів. Ідея створення музики на «розмірені» вірші володіла й творчими прагненнями *Клода Лежена* (бл. 1530-1600), композитора королівського двору, автора значної кількості мес, мотетів, численних псалмів та інших духовних творів, французьких chansons, італійських канцон.

К. Лежен пов'язаний і з новими напрямками протестантської духовної музики, породженої рухом Реформації у Франції. Сам композитор, колишній гугенот, написав безліч псалмів на французькі тексти, в яких також відчутно його прагнення до «розміреної» музики в дусі Академії: переважання акордового складу, такий самий зв'язок із віршованим рядком, простота мелодики. Проте головні спонукання К. Лежена при створенні духовних псалмів гугенотів були іншими і полягали не стільки в поверненні до античної метрики, скільки у створенні загальнодоступної духовної музики, яку могли б виконувати не тільки професійні співаки, але і вся церковна громада.

При створенні зразків французького протестантського співу К. Лежен мав за орієнтир твори іншого великого композитора-гугенота *Клода Гудімея* (бл. 1514–1572), автора мес, мотетів, chansons. К. Лежен в 1565 випустив збірку псалмів на біблійні тексти у віршованому перекладі Клемана Маро і Теодора де Бези, здійсненому раніше за вказівками Кальвіна.



Псалми К. Гудімеля були свідченням реформи церковного співу, адже саме він, поряд з німецькими сучасниками, був одним із перших творців протестантського хоралу. Його псалми написані в простому чотириголосному складі при ясності гармонії, виділенні основного наспіву у верхньому голосі і певній активності інших голосів. Кожному віршованому рядку відповідає відносно закінчена музична побудова, структура цілого легко членується на такі побудови і демонструє прагнення до періодичності в композиції. Духовна музика подібного складу, ще й при її опорі на поширені в побуті і справді народні наспіви, широко вкоренилася там, де протестантизм здобув перемоги, особливо в Німеччині.

З точки зору музичної псалми гугенотів як стильове явище були перспективними, але сам протестантизм як конфесія тут не вкоренився³¹. Тому й духовні псалми гугенотів поширювалися переважно у інших країнах, зокрема у Німеччині та Голландії.

Отже, реформаційний рух у Франції виявився не лише незрівнянно слабким у порівнянні з Реформацією в Німеччині XVI ст., не дав надалі відчутних наслідків для французької духовної культури та не мав у цій країні історичної перспективи. Проте діячі протестантизму у Франції встигли висунути нові ідеї релігійного мистецтва, найголовнішими з яких стали відмова від латини у церковному співі, надання багатоголосся простого гармонічного викладу, домінування мелодії верхнього голосу, побудованої на народнопісенній основі. У такому вигляді протестантський хорал було набагато легше засвоїти різним соціальним верствам. Зауважимо ще раз, що французькі гугеноти стали здійснювати свої задуми після того, як Реформація в Німеччині вже отримала певний досвід боротьби за свої ідеї.

Музична культура Німеччини доби Відродження. Німецький протестантський хорал. Специфіка музичної культури німецького Ренесансу полягає у тому, що вона найтіснішим чином пов'язана з рухом Реформації, який породив широке коло нових

³¹ Показовими тут є й обставини смерті К. Гудімеля, кальвініста за віросповіданням, якого було вбито католиками у Варфоломійську ніч 20 серпня 1572 р. у Ліоні

творчих явищ, що стали визначальними на загальному шляху художнього розвитку країни. До часу Відродження німецька музика вже володіла великим історичним досвідом, зокрема у галузі церковної музики Середньовіччя та мистецтва міннезангу. Як і в інших європейських країнах, у німецькій культурі XV ст. широкого поширення набула пісня, яка мала мелодику народного походження та була опрацьована у традиціях поліфонії строгого стилю. Поетичні тексти, народні мелодії та авторські твори виявилися настільки міцно поєднаними, що розмежувати їх стало практично неможливим. Однією з найдавніших пам'яток пісенного мистецтва є «Лохаймська збірка», рукопис якої датується приблизно серединою XV ст. Після винаходу книгодрукування німецькі пісні знайшли своє найбільше поширення серед бюргерів і селян.

Популярність німецької пісні серед різних верств населення вдало використали діячі Реформації³² у своїй праведній спробі наблизити церкву до суспільства та пристосувати до умов нових буржуазних відносин. Латинська мова, яку переважаюча кількість населення не розуміла, великі музичні форми з латинськими текстами, складна поліфонічна фактура, що потребувала співу професіоналів, не знаходили свого етичного й естетичного відгуку у тогочасному німецькому суспільстві. Окрім того, протестантизм акцентує велику увагу на общинному співі, який дозволяє відчувати спільність і молитовну єдність християн. Тому й реформа церковного співу стала важливою справою Мартіна Лютера та його послідовників. Її наслідком стало створення *протестантського хоралу*, який у XVI ст. знаменував початок нового типу духовної музики.

Протестантський хорал вийшов за межі власне церковного музикування, він став символом опору католицизму і гімном Реформації. Прийнято вважати, що сам М. Лютер безпосередньо приймав участь у створенні першого кола хоралів (тобто зібрання піснеспівів на весь богослужбовий рік) і навіть самого типу цієї вокальної музики. М. Лютер добре усвідомлював виховну функцію музики, тому заохочував музичні заняття у школах, підтримував публікації пісенних збірок, вважаючи, що музика має служити релігії.

З метою зробити Біблію доступною для всіх соціальних верств М. Лютер, разом зі сподвижниками, здійснив її повний переклад німецькою мовою за оригінальними єврейськими, арамейськими та

³² Початком Реформації прийнято вважати 31 жовтня 1517 - день виступу Мартіна Лютера проти папських індульгенцій.



грецькими текстами (1521 - 1522), яким замінив побутуючу і ті часи Вульгату³³. Також з католицької Меси для протестантського ритуалу він залишив лише деякі її частини, обмеживши тим самим латинь і в богослужінні,

Мартін Лютер (1483-1546), худ. Лукас Кранах (Старший), 1528

Окрім того, що М. Лютер запровадив спів псалмів німецькою мовою, прагнув спростити і музичне звучання хоралу, заохочуючи пошуки більш простих музичних форм на основі пісні і демократизуючи таким чином церковне мистецтво, стираючи чіткі межі між народною піснею і церковним співом.

Безпосередньо автором перших протестантських хоралів прийнято вважати музиканта *Йоганна Вальтера* (1496-1570), хоча самому М. Лютеру приписують створення хоралу «Ein' feste Burg» та декількох духовних пісень. Та й Й. Вальтер свідчив, що великий реформатор сам написав ноти на деякі духовні вірші.

У створенні нового виду співу діячі німецької Реформації не ставили під сумнів цінність поліфонічної музики строгого стилю і не відмовлялися від використання поліфонії у церковному співі. У 1520-ті роки, коли з'явилися перші збірки нових протестантських пісень, нідерландська поліфонічна школа знаходилася на вершині свого розквіту, широко представленого у творчості Жоскена Дебре та композиторів його покоління. До цієї школи належав і *Людвіг Зенфль* (бл. 1486— 1542/1543), що був одним з друзів М. Лютера. Останній захоплювався мотетами і піснями Л. Зенфля. Саме мотетний досвід композитора дозволив йому об'єднати у своїх творах традиції нідерландської школи з німецькою селянською піснею. Вже від початку німецький протестантський хорал складався як багатоголосний, причому з мелодіями в середньому голосі, як було прийнято в мотеті. Поліфонічне багатоголосся німецькі протестанти не скасували, а лише прагнули зробити його більш гармонічним. Тому у збірках Й. Вальтера, Л. Зенфля та інших майстрів того часу хоральні мелодії отримують нескладну поліфонічну обробку та викладаються у

³³ Вульгата (лат. Biblia Vulgata - «Загальноприйнята Біблія») – латинський переклад Біблії з IV століття, здійснений переважно святим Ієронімом зі Стридону, який замінив різні варіанти латинських перекладів Біблії (Vetus Latina), що існували до того часу.

середньому голосі. Лише пізніше мелодія поступово переноситься у верхній голос, що надалі стане типовим для протестантського хоралу.

Окрім німецької селянської пісні, основу мелодики хоралу склали окремі допротестантські гімни і секвенції, навіть окремі григоріанські мелодії, що вкоренилися в побуті, мелодії народно-побутових пісень інших народів, наприклад чеського. Впродовж XVI ст. мелодика протестантського хоралу доповнюється новими світськими мелодіями (з новими текстами), творами сучасних композиторів (в опрацюванні), піснями мейстерзингерів (особливо Ганса Сакса).

Окрім вказаних раніше композиторів, над формуванням збірок протестантських хоралів ще за часів М. Лютера працювало дуже багато композиторів, зокрема Генріх Фінк (бл. 1450-1527), Арнольд фон Брук (бл. 1490-1554), Вільгельм Брайтенгразер (бл. 1495-1542), Сікст Дітріх (бл. 1494 - 1548), Балтазар Резінаріус (бл. 1485-1544) та інші. Частина з них були виховані у традиціях поліфонії строгого стилю, створювали також меси й мотети на латинські тексти. Попри сказане, демонструючи свою поліфонічну майстерність у нових хоралах, ці композитори свідомо йшли шляхом прояснення багатоголосного складу заради більшої доступності духовних творів. Йоган Еккард (1553-1611), який працював у Мюнхені, Аугсбурзі, Берліні, був учнем Орlando Лассо і одним з найпопулярніших протестантських композиторів. Також працював у жанрі протестантського хоралу. Ганс Лео Хаслер (1554-1612) багато працював над псалмами і духовними піснями, будучи при цьому блискучим німецьким представником італійської школи, автором великих поліфонічних творів, мадригалів, канцонет і танцювальних сюїт. Німецькі духовні пісні є і в доробку Орlando Лассо.

До кінця XVI ст. остаточно склалися специфічні риси німецького протестантського хоралу, що полягали у простоті багатоголосного складу, ясності гармонії при розміщенні мелодії у верхньому голосі та мелодичній плавності інших голосів, чіткості ритмічної структури, близькій до структури побутової пісні загальній композиції (найчастіше дві строфи та приспів). Загалом, стильові риси, закладені у духовних піснях Й. Вальтера, лише викристалізувалися та зміцніли.

Нагадаємо, що протестантський хорал у Німеччині був не єдиним художнім виразом ідей Реформації у своїй галузі, адже псалми К. Гудимеля складалися у час створення зрілих зразків німецького хоралу. За характером музики спів гугенотів і лютеран мали схожий багатоголосний склад, спрямований на простоту і доступність для

виконання. У 1540 р. в Антверпені з'явився вільний віршований переклад псалмів фламандською мову, музику до яких створив відомий поліфоніст Клеменс-де-Папа.

З музикою німецьких протестантів пов'язаний також розвиток органного музикування, адже цей інструмент у лютеранській церкві посів особливе місце.

Найбільш ранні пам'ятки самої органної музики, що збереглися до наших часів, мають німецьке походження. З Німеччини походять і теоретичні трактати, присвячені органу. Так, до середини XV ст. відносяться праці сліпого від народження нюрнберзького і мюнхенського органіста *Конрада Паумана* (бл. 1415-1473), що поєднують у собі методико-теоретичні розділи та зразки творів для органу. К. Пауман здобув славу «найбільшого органіста» свого часу. Поміж творів німецького майстра є стрункі композиції прелюдійного типу, кожна з яких витримана в одній манері. Такі твори переважно двоголосні та гармонічно ясні. Працював К. Пауман і у жанрі органних обробок пісень. Композитор обробляє мелодії популярних у його час народно-побутових німецьких пісень, частково дотримуючись традицій вокальної поліфонії а capella і ніби колоруючи мелодію, супроводжуючи її гармонічними співзвуччями.

Наприкінці XV і особливо у першій третині XVI ст., вже після діяльності К. Паумана, органна музика у Німеччині розвивалася надзвичайно інтенсивно. Важливу роль у підготовці цілого покоління німецьких композиторів-органістів виконав австрійський органіст *Пауль Хофхаймер* (1459-1537), який був виконавцем, композитором і органним майстром, що навіть приймав участь у будівництві органів. Значна частина його органних творів представляє поліфонічні обробки світських та духовних мелодій, в яких форма вже розростається у порівнянні з п'єсами К. Паумана. У першій половині XVI ст. зростає майстерність композиторів-органістів, що були учнями П. Хофхаймера – Конрада Брумана, Ханса Коттера, Ханса Бухнера та інших. Обробки вокальних мелодій, прелюдії, фантазії цих композиторів демонструють те, як німецька органна музика засвоює традиції поліфонії строго стилю. Саме на цих традиціях у XVII ст. сформується, а у XVIII ст. досягне своєї вершини в творчості Й.С. Баха жанр хоральної прелюдії.

Мистецтво мейстерзангу. Здобутки доби Відродження у Німеччині не обмежуються протестантським хоралом і великими поліфонічними жанрами. У XVI столітті розвивалися і своєрідні музично-поетичні форми німецького *мейстерзангу*, який став

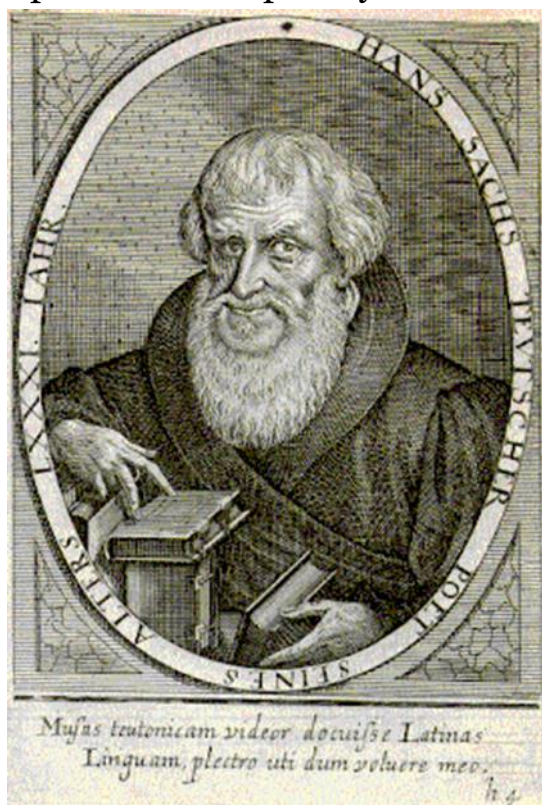
специфічним виявом місцевого ремісничо-бюргерського побуту, середньовічного цехового укладу. Мейстерзингери – поети і музиканти з ремісничих цехів, які вважали себе спадкоємцями мистецтва мінезингерів в умовах ренесансної культури. В їх творчості вже панує не куртуазна лицарська поезія, а поезія бюргера-ремісника в її своєрідному вигляді – жорстокості та консервативності, патріархальності та важкуватості.

Мистецтво мейстерзингерів, дещо грубувате, обтяжене духом ремісництва, у своїй більшості не було занадто поетичним. Дух ремісництва проявлявся у тому, що мейстерзингери любили постійно спиратися на зразки, на канонізовані в їх середовищі наспіви, церковні співацькі звороти, суворо регламентували правила створення пісень. Реміснича психологія і цехова замкнутість були характерними особливостями культури мейстерзангу, що складалася у міському ремісничому середовищі з XIV століття. Легенда вважає місцем виникнення мейстерзангу місто Майнц. На початку XVI ст. об'єднання мейстерзингерів були у багатьох містах (Страсбург, Вормс, Аугсбург, Регенсбург, Зальцбург, Мюнхен, Вюрцбург). Особливо прославилося вільне місто Нюрнберг, де творив Ганс Сакс. Його творча постать добре виділяється на сірому тлі ремісничого мистецтва.

Мейстерзингери не тільки вважали себе послідовниками міннезингерів, але й самі більше належали до середньовічної культури. У міському союзі мейстерзінгерів об'єднувалися представники різних ремесел, зокрема шевці, ткачі, кравці, золотих справ майстри, бляхарі, пекарі, які змагалися між собою. Майстри співу навчали своїх учнів за суворим ремісничим порядком, що передбачав декілька ступенів сходження до майстерності: вивчення правил, оволодіння ними на практиці, виконання чужих пісень, створення текстів до чужих «тонів», і, лише після усього цього – складання всієї пісні.

Як і кожний ремісничий цех, ці музиканти мали свій статут і складні, розроблені до дрібниць правила мейстерзангу (табулатура). Величезне значення надавалося мелодіям-зразкам, «тонам» чи наспівам, які приписувалися мінезингерам чи були створені уславленими мейстерзингерами. Ці «тони» вивчалися новачками як зразки для наслідування. Творча ініціатива гальмувалася безліччю обмежень. Кожен новий спів повинен був відповідати великому ряду правил-приписів: віршованих, що стосуються версифікації, рим, і власне співочих, що відносяться до теситури та мелізмів. Популярними були загальноміські змагання співаків, де відповідальна роль

відводилася так званим меркерам, «мітчикам», які стежили за виконанням та фіксували усі «помилки», тобто відступи від статутних правил мейстерзангу.



Незважаючи на зовнішнє переважання згаданих ремісничих рис, що походять з Середньовіччя, мистецтво мейстерзінгерів було й носієм ренесансних ідей, породженням міської, бюргерської, а не лицарської культури. Видатним представником мистецтва мейстерзангу та справжнім митцем Відродження став *Ганс Сакс* (1494-1576). Все своє життя він залишався чоботарем, захоханим у свою справу, що не завадило йому стати титаном мейстерзангу. Музичні та літературні інтереси Г. Сакса, який також був драматургом і поетом, значно виходили за межі бюргерської культури. Він володів справжніми

енциклопедичними знаннями, знав твори античних і сучасних авторів, вивчав Біблію в перекладі М. Лютера. Окрім музики, Г. Сакс створював шванки та фастнахтшпілі (різновиди народних карнавальних вистав), які вирізнялися своєю дотепністю і високохудожньою демократичністю.

Подібно до багатьох митців Відродження, широку популярність мистецтво Ганса Сакса здобуло ще за його життя. Публіка цінувала його за барвистість мови й музики, глибоке знання народного побуту, дотепність, безпосередність, гнучке поєднання у виставах подій життя з елементами іномовлення, притч, казкової фантастики та гротеску.

Головним жанром музичної творчості Г. Сакса були пісні, серед яких є чимало духовних. Як і у багатьох композиторів того часу, значна кількість його пісень спиралася на народну музику чи інший матеріал, що слугував їй джерелом для протестантського хоралу. Композитор творив саме у час становлення протестантського співу, тому мелодії окремих його пісень також були покладені в основу протестантського хоралу. Цьому сприяла народність мистецтва Г. Сакса, який вмів в авторських мелодіях відтворити дух німецької пісні. Композитор не прагнув опановувати великі і складні форми багатоголосся.

Мистецтво мейстерзангу виконало свою історичну місію і вже у XVII ст. розчинилося у пісенній культурі великих німецьких міст, побутовому музикуванні бюргерства, а пізніше – у співочих товариствах та об'єднаннях. Зі зникненням цехової організації зникає і мистецтво мейстерзінгерів, на зміну якому приходять нові форми музичної культури.

Музично-теоретична думка доби Відродження. Новий антропоцентричний світогляд та концепція музиканта як професіонала з ґрунтовною освітою призвели значного руху уперед не лише власне музики, але й науки про неї. На зміну працям теологів, у XV-XVI ст. з'являються трактати композиторів і музикантів-практиків, які торкаються широкого кола музично-теоретичних проблем – вчення про лади, популяризація музичних знань, судження про найбільших композиторів свого часу і про хід музичного розвитку, особливості народного мистецтва, питання музичного виконавства.

Іспанський композитор і теоретик музики *Бартоломео Раміс ді Пареха* (1440 – після 1491) у праці «Практична музика» (1482) висловлює прогресивні погляди на вчення про лади і про консонанси. Він визнавав авторитет Боеція, проте вважав його ідеї мало придатними для опанування музики. Спираючись не на теоретичну традицію, а на музичну практику, Раміс ді Пареха протиставив середньовічній системі шестищаблевих звукорядів (гексахордів) восьмищаблеву мажорну гаму, а старовинним уявленням про консонанс октави і квінти – твердження про консонантність терції і сексти, які широко входять в сучасне йому багатоголосся.

Франко-фламандський теоретик музики *Йоганн Тінкторіс* (1435-1511), який тривалий час перебував на службі у неаполітанського короля Фердинанда I, у своїй праці «Визначник музичних термінів» (1472) продемонстрував жвавий інтерес до долі нідерландської школи, зокрема до творчості Гійома Дюфаї, Йоханеса Окегема, Антуана Бюнуа. Його «Книга про мистецтво контрапункту» (1477) розкриває вплив англійського композитора Джона Данстейбла на творчість майстрів нідерландської школи. Як і Пареха, Й. Тінкторіс свої теоретичні міркування обґрунтовує музичною практикою.

Німецький вчений швейцарського походження *Глареан* (справжнє ім'я – Генріх Лоріті з Гларуса, 1488-1563) у своєму трактаті «Дванадцатиструнник» (1547) висловив передові естетичні судження про музику, обґрунтував існування ще іонійського і еолійського ладів

(практично – мажору і мінору), висвітив чимало відомостей про сучасних йому композиторів, про шляхи нідерландської школи, зокрема про творчість Жоскене Дебре, оцінивши по достоїнству найкращі досягнення музичного мистецтва XV-XVI ст.

Іспанський композитор, органіст, вчений, знавець античності *Франсиско Салінас* (1513–1590) чиє життя було міцно пов'язане з Італією, в семи книгах «Про музику» (1577), крім обговорення ряду теоретичних питань (класифікація музики, античні лади, проблеми ритму у світлі спадщини античності), подає широке коло відомостей про іспанську і частково італійську народну музику, наводить нотні приклади, широко черпаючи матеріал з сучасного йому побуту.

Як бачимо, багатьох теоретиків доби Відродження цікавила проблема ладової організації музики, тому у своїх працях вони викладають, роз'яснюють чи розробляють вчення про лади. Стимулом їх інтересу безпосередньо стала еволюція ладогармонічного мислення у композиторській творчості. Наприкінці XVI ст., коли стара ладова система вже зазнала серйозної кризи, а в багатоголосному складі все гостріше відчувалася гармонічна підоснова («вертикаль»),— музична теорія змогла узагальнити досвід творчості та спостереження науки, прийшовши до важливих та вельми перспективних висновків. Заслуга ця належить найбільшому італійському теоретику *Джозеффо Царліно* (1517–1590), який завершує у своїй галузі епоху Відродження і відкриває шлях для подальшого руху теоретичної і творчої думки.

Музичний вчений, композитор, виконавець Дж. Царліно є представником венеціанської школи, де працював капелмейстером у Соборі Святого Марка. Широко освічена людина, власник кращої бібліотеки у Венеції, Дж. Царліно зустрічався з найвидатнішими художниками свого часу, будучи членом академії «*della Fama*» разом з Тіціаном і Тінторетто (в будинку якого теж спілкувався з великим колом людей мистецтва, що входять туди).

Дж. Царліно є автором низки теоретичних трактатів «*Istituzioni harmoniche*» (буквально «Встановлення гармонії», але по суті вірніше – «Основи гармонії», 1558) і «*Dimostrazioni harmoniche*» (буквально «Докази гармонії», вірніше – «Дослідження гармонії», або «Обґрунтування гармонії», 1571). Центральна проблема цих праць – вчення про лади, нерозривно пов'язане для Дж. Царліно з проблемами гармонії і підпорядкованою їй системою естетичних поглядів, що склалася в традиціях Відродження. На думку Дж. Царліно, правильно судити про мистецтво може той, хто не лише обізнаний з теорією, але й

володіє практикою мистецтва і є незалежним від міркувань про національність, відоме ім'я або службове становище митця. Як типовий представник Ренесансу, Дж. Царліно часто апелює до античності і зневажливо відгукується про музику Середньовіччя.

Першорядну роль музики Дж. Царліно вбачає в її можливостях впливати на душу людини, пробуджувати певні емоції. Тому великого значення він надає поетичному тексту, наполягаючи на тому, що музика має відповідати сенсу слів, посилювати його власними виразними засобами. Цікаво, що найприємнішим він, як і багато митців XVI ст., вважає одноголосний спів під лютню, найприроднішим складом багатоголосся — чотириголосний, а найдосконалішим його хоровим викладом — одночасне виголошення слів у всіх голосах (тобто не складна поліфонія, а скоріше хоральний склад, акордика).

Головними засобами музичної виразності Дж. Царліно визначає мелодію, гармонію та ритм, а також дає характеристику емоційному забарвленню мажорного («жвава гармонія») і мінорного («сумна гармонія») тризвуків. Ці міркування стають ядром його вчення про лади. Акустично обґрунтовуючи мажорний тризвук як «досконалу гармонію», він посиляється, всупереч традиції, не на квінтовий піфагорійський, а на терцо-квінтовий чистий лад і вводить велику терцію (що давно ввійшла до практики) до ряду консонансів. Таким чином у теоретичних працях фактично зафіксовано перемогу нового гармонічного мислення. Мажор і мінор, як головні і водночас найконтрастніші один одному за своїм емоційним характером лади, по суті, вже виділилися на практиці серед церковних ладів, що призвело зрештою до заміни модальної системи новою мажоро-мінорною. Однак це відбулося не одразу. Провідну тенденцію епохи Дж. Царліно вловив і сформулював правильно, але пройшло ще багато часу, поки модальна система зовсім перестала існувати. Навіть у наступному XVII ст. старовинні лади ще частково застосовувалися на практиці.

І праці Дж. Царліно, і все музичне мистецтво Західної Європи наприкінці XVI ст. вже знаходилися межі двох епох — багатозначного, довгого і плідного розвитку поліфонії строгого стилю і становлення стилю нового, гомофонно-гармонічного.

Поліфонія строгого стилю досягла вершин своєї класики у творчості Джованні П'єрлуїджі да Палестрини, а в музиці Орlando Лассо вона віднаходить нові тематизм, жанрову широту, національні зв'язки. У творчості мадригалістів, особливо Карло Джезуальдо,

поліфонія строгого стилю втратила саме цей строгий стиль, віднайшовши індивідуальну експресію, яка потребувала нової стилістики.

Пошуки венеціанських майстрів у галузі колористики також розхитують межі строгого стилю. Проте традиції строгого стилю та поліфонічні форми, що склалися в XV-XVI ст., у перетвореному вигляді продовжили своє життя у наступну культурну добу

Список використаних джерел

Бодак Я. (2017). Історія західноєвропейської музики від найдавніших часів до XVII століття: Навчальний посібник. Редакційна колегія: Я. Кеньо, З.Лельо, Б.Пиц. Дрогобич: Коло. 280 с.

Дідич Г.С. (2005). Історія західноєвропейської музики. Ч.І. Кіровоград. 226 с.

Гриценко Т., Гриценко С., Кондратюк А. (2007). Культурологія: Навчальний посібник. Київ: Центр навчальної літератури. 392 с.

Зав'ялова О. (2003). Історія західноєвропейської музики: навчальний посібник. Суми: Сумський державний педагогічний університет ім. А.Макаренка.

Епохи історії музики в окремих викладах (2004) : навч. посібник : у 2 т. / пер. з нім. та ред.-упоряд. Ю. Семенов. Т. 1 : Арс-антиква. Арс-нова. Гуманізм. Ренесанс. –Одеса : Будівельник. 188 с.

Каплієнко – Ілюк Ю.В. (2015). Історія світової музики : навчальний посібник. Чернівці : Місто. 240с.

Фількевич Г.М. (2006). Всесвітня історія музики: Навчальний посібник. К.: Стило, 2006.

Чернова І.В., Горман О.П. (2016). Зарубіжна музика: історія, стилі, напрями: Навчальний посібник. Львів: НАСВ. 246 с.

Черноіваненко А.Д. (2021). Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика». 704 с.

Завдання на закріплення знань:

- 1) Скласти хронограф головних подій культури й музики доби Відродження по національним школам.
- 2) За поданим зразком скласти порівняльні таблиці творчості нідерландських та італійських композиторів

Італійські композитори	Джованні П'єрлуїджі да Палестрина	Лука Маренціо	Карло Джезуальдо
<i>Роки життя</i>			
<i>Походження (звідки і з якої родини)</i>			
<i>Освіта (у кого і коли навчався)</i>			
<i>Виконавська, педагогічна, музично-теоретична діяльність</i>			
<i>Головні жанри творчості</i>			
<i>Найвизначніші твори</i>			
<i>Назви окремих творів та посилання на їх виконання у ю-туб</i>			
<i>Цікаві факти творчого життя</i>			

Венеціанська школа	Адріан Вілларт	Андреа Габріелі	Джованні Габріелі
<i>Роки життя</i>			
<i>Походження (звідки і з якої родини)</i>			
<i>Освіта (у кого і коли навчався)</i>			
<i>Виконавська, педагогічна, музично-теоретична діяльність</i>			
<i>Головні жанри творчості</i>			
<i>Найвизначніші твори</i>			
<i>Назви окремих творів та посилання на їх виконання у ю-туб</i>			
<i>Цікаві факти творчого життя</i>			

<i>Нідерландська поліфонічна школа</i>	Гійом Дюфаї	Йоханнес Окегем	Якоб Обрехт	Жоскен Депре	Орландо Лассо
<i>Роки життя</i>					
<i>Походження (звідки і з якої родини)</i>					
<i>Освіта (у кого і коли навчався)</i>					
<i>Виконавська, педагогічна, музично-теоретична діяльність</i>					
<i>Головні жанри творчості</i>					
<i>Найвизначніші твори</i>					
<i>Назви окремих творів та посилання на їх виконання у ю-туб</i>					
<i>Цікаві факти творчого життя</i>					

Додаток 1.

Легенди та міфи Стародавньої Греції

М. Кун. Легенди та міфи Стародавньої Греції. Харків: Vivat, 2021.
352 с.

Аполлон і музи

Навесні та влітку на схилах лісистого Гелікону, там, де таємничо джюрчать священні води джерела Гіпокрени, і на високому Парнасі, біля чистих вод Кастальського джерела, Аполлон водить танок з дев'ятьма музами. Юні прекрасні музи, дочки Зевса і Мнемосини, – повсякчасні супутниці Аполлона. Він керує хором муз і супроводить їх спів грою на своїй золотій кіфарі. Величаво йде Аполлон попереду хору муз, увінчаний лавровим вінком, за ним ідуть усі дев'ять муз:

Калліопа – муза епічної поезії,

Евтерпа – муза лірики,

Ерато – муза пісень про кохання,

Мельпомена – муза трагедії,

Талія – муза комедії,

Терпсихора – муза танців,

Кліо – муза історії,

Уранія – муза астрономії,

Полігімнія – муза священних гімнів.

Урочисто гримить хор, і вся природа, немов зачарована, слухає їх божественний спів.

Коли ж Аполлон у супроводі муз з'являється в сонмі богів на світлому Олімпі та лунають звуки його кіфари і спів муз, тоді все замовкає на Олімпі. Забуває Арес про звуки кривавих битв, не виблискує блискавка в руках хмарогонця Зевса, боги забувають чвари, мир і тиша настають на Олімпі. Навіть орел Зевса опускає свої могутні крила і заплющує свої зіркі очі, не чути його грізного клекоту, він тихо дрімає на жезлі Зевса. У повній тиші урочисто бринять струни кіфари Аполлона. Коли ж Аполлон весело б'є по золотих струнах кіфари, тоді радісний сяючий танок рухається в бенкетному залі богів. Музи, харити, вічно юна Афродіта, Арес з Гермесом – всі беруть участь у веселому танку, а попереду всіх виступає велична діва, сестра Аполлона, прекрасна Артеміда. Залиті потоками золотого світла, танцюють юні боги під звуки кіфари Аполлона.

Марсій та Аполлон

Жорстоко покарав Аполлон фрїгійського сатира Марсія за те, що Марсій насмілювався змагатися з ним у музиці. Кіфаред Аполлон не стерпів такого зухвальства. Одного разу блукаючи полями Фрігії, Марсій знайшов очеретяну флейту. Її кинула богиня Афїна, помітивши, що гра на винайденій нею флейті спотворює її божественно прекрасне обличчя. Афїна прокляла власний винахід і сказала:

— Хай же люто буде покараний той, хто підніме цю флейту

Нічого не знаючи про те, що сказала Афїна, Марсій підняв флейту і незабаром навчився так добре грати на ній, що всі заслухувались цієї невигадивої музики. Марсій запишався і викликав самого покровителя музики Аполлона на змагання.

Аполлон з'явився на виклик у довгій пишній хламиді, в лавровім вінку і з золотою кіфарою в руках.

Яким мізерним здавався перед величним, прекрасним Аполлоном житель лісів і полів Марсій зі своєю жалюгідною очеретяною флейтою! Хіба міг він видобути з флейти такі чарівні звуки, які злітали з золотих струн кіфари Аполлона! Переміг Аполлон. Розгніваний викликом, він звелів повісити за руки нещасного Марсія і здерти з нього живого шкіру. Так поплатився Марсій за свою сміливість. А шкіру Марсія повісили в гроті біля Келен у Фрігії і розповідали потім, що вона завжди починала рухатись, нібито танцювала, коли долітали у грот звуки фрїгійської очеретяної флейти, і лишалася нерухомою, коли лунали величні звуки кіфари.

Пан

Серед почету Діоніса часто можна було бачити і бога Пана. Коли народився великий Пан, то мати його німфа Дріопа, глянувши на сина, з переляку кинулась тікати. Він народився з цапиними ногами і рогами та з довгою бородою. Проте батько його, Гермес, зрадив народженню сина; він узяв його на руки і відніс на світлий Олімп до богів. Усі боги голосно раділи народженню Пана і сміялись, дивлячись на нього.

Бог Пан не залишився жити з богами на Олімпі. Випасає він стада, граючи на дзвінкій сопілці. Як тільки почують німфи чудові звуки сопілки Пана, одразу юрбами поспішають вони до нього, оточують його, і незабаром веселий танок рухається по зеленій відлюдній долині, під звуки музики Пана. Пан і сам полюбляє брати участь у танцях німф. Коли Пан розвеселиться, тоді веселий гамір зчиняється в лісах на схилах гір. Весело бавляться німфи і сатири разом із шумливим

цапоногим Паном. Коли ж настає жаркий полудень, Пан іде у хащу лісу або в прохолодний грот і там відпочиває. Небезпечно турбувати тоді Пана; він, запальний, може в гніві наслати тяжкий гнітючий сон, або, несподівано з'явившись, злякати подорожнього, який його потривожив. Нарешті, він може наслати і панічний страх, такий жах, що людина прожогом кидається бігти, не розбираючи дороги, через ліси, через гори, по краю безодень, не помічаючи, що втеча щохвилини загрожує їй загибеллю. Траплялось, що Пан цілим військам вселяв такий страх і примушував їх чимдуж тікати. Не варто дратувати Пана, — коли скипить, він грізний. Проте, якщо Пан не гнівається, то милостивий він і добродушний. Багато благ посилає він пастухам. Береже і плекає стада греків великий Пан, веселий учасник танців несамовитих менад, частий супутник бога вина Діоніса.

Пан і Сиринга

І великого Пана не оминули стріли золотокрилого Ерота. Покохав він прекрасну німфу Сірінгу. Горда була німфа і відкидала любов усіх. Як і для дочки Латони, великої Артеміди, так і для Сірінги полювання було улюбленим заняттям. Часто навіть приймали Сірінгу за Артемиду, такою прекрасною була юна німфа у своєму короткому одязі, з сагайдаком за плечима і з луком у руках. Немов дві краплини води, схожа вона була тоді на Артемиду, тільки лук її був з рогу, а не золотий, як у великої богині.

Пан побачив якомсь Сірінгу і хотів підійти до неї. Глянула на Пана німфа і, нажахана його зовнішністю, кинулась тікати. Ледве встигав за нею Пан у прагненні наздогнати. Та ось шлях перетягла річка. Куди тікати німфі? Простягла до води руки Сірінга і стала благати бога ріки врятувати її. Бог ріки почув благання німфи і перетворив її на очерет. Наблизився Пан і хотів уже обійняти Сірінгу, але обійняв лише гнучкий очерет, що тихо шелестів. Стоїть Пан, сумно зітхаючи, і чується йому в ніжному шелесті очерету прощальний привіт прекрасної Сірінги. Зрізав кілька очеретинок Пан і зробив з них солодкозвучну сопілку, скріпивши нерівні колінця очерету воском. Назвав Пан в пам'ять про німфу сопілку сирингою. З того часу великий Пан любить грати у лісовій самоті на сопілці-сиринзі, наповнюючи її ніжними звуками навколишні гори.

Змагання Пана з Аполлоном

Пан пишався своєю грою на сопілці. Одного разу викликав він самого Аполлона на змагання. Це було на схилах гори Тмол. Суддею був бог цієї гори. В пурпурному плащі, з золотою кіфарою в руках і в лавровому вінку з'явився Аполлон на змагання. Пан перший почав змагання. Залунали прості звуки його пастушої сопілки, ніжно неслись вони по схилах Тмолу. Скінчив Пан. Коли замовк відгомін його сопілки, Аполлон ударив по золотих струнах своєї кіфари. Полились величні звуки божественної музики. Всі, хто стояв навколо, немов зачаровані, слухали музику Аполлона. Урочисто гриміли золоті струни кіфари, вся природа притихла в глибокому мовчанні, і серед тиші широкою хвилею лилася мелодія, повна чарівної краси. Скінчив Аполлон; завмерли останні звуки його кіфари. Бог гори Тмол присудив Аполлонові перемогу. Всі славили великого бога-кіфареда. Тільки один Мідас не захоплювався грою Аполлона, а хвалив просту гру Пана. Розгнівався Аполлон, схопив Мідаса за вуха і витягнув їх. Відтоді у Мідаса ослині вуха, які він старанно ховає під великим тюрбаном. А засмучений Пан, переможений Аполлоном, подався глибше в гущавину лісів; часто лунають там сповнені суму ніжні звуки його сопілки, і з любов'ю слухають їх юні німфи.

Орфей та Евридика

Орфей у підземному царстві

Викладено за поемою Овідія «Метаморфози»

Великий співець Орфей, син річкового бога Еагра і музи Калліопи, жив у далекій Фракії. Дружиною Орфея була прекрасна німфа Евридика. Палко кохав її співець Орфей. Проте недовго тішився Орфей щасливим життям з дружиною своєю. Одного разу, незабаром після весілля, прекрасна Евридика збирала зі своїми юними жвавими подругами німфами весняні квіти в зеленій долині. Не помітила Евридика в густій траві змії і наступила на неї. Вжалила змія юну дружину Орфея в ногу. Голосно скрикнула Евридика і впала на руки подруг, що підбігли. Зблідла Евридика, склепились її очі. Отрута змії урвала її життя. Жах охопив подруг Евридики, і далеко рознісся їх скорботний плач. Почув його Орфей. Він поспішив в долину і побачив холодний труп своєї ніжно коханої дружини. У розпачі Орфей. Не міг примиритися він з цією втратою. Довго оплакував він свою Евридику, і плакала вся природа, чуючи його сумний спів.

Нарешті, вирішив Орфей спуститися в похмуре царство душ померлих, щоб ублагати владика Аїда і дружину його Персефону

повернути йому дружину. Крізь темну печеру Тенару спустився Орфей до берегів священної ріки Стіксу.

Стоїть Орфей на березі Стіксу. Як переправитись йому на той берег, туди, де лежить похмуре царство владики Аїда? Навколо Орфея товпляться тіні померлих. Ледве чути стогін їх, подібний до шелесту падаючого листя в лісі пізно восени. Ось почувся здалеку плескіт весел. Це наближається човен перевізника душ померлих, Харона. Причалив Харон до берега. Просить Орфей перевезти його разом з душами на той берег, але відмовив йому суворий Харон. Хоч як благав його Орфей, все чує він одну відповідь Харона — «ні!».

Ударив тоді Орфей по струнах своєї золотої кіфари, і широкою хвилею рознесли по березі похмурого Стіксу звуки її струн. Своєю музикою зачарував Орфей Харона; слухає він гру Орфея, спершись на своє весло. Під звуки музики ввійшов Орфей у човен, відштовхнув його Харон веслом від берега, і поплив човен через темні води Стіксу. Перевіз Харон Орфея. Вийшов він з човна і, граючи на золотій кіфарі, пішов похмурим царством душ померлих до трону бога Аїда, оточений душами, що позліталися на звуки його кіфари.

Граючи на кіфарі, наблизився до трону Аїда Орфей і схилився перед ним. Дужче вдарив він по струнах кіфари і заспівав; він співав про своє кохання до Евридики і про те, яке щасливе було його життя з нею в світлі, ясні дні весни. Проте швидко минули дні щастя. Загинула Евридика. Про своє горе, про муки розбитого кохання, про свою тугу за померлою співав Орфей. Все царство Аїда слухало спів Орфея, всіх зачарувала його пісня. Схиливши на груди голову, слухав Орфея бог Аїд. Припавши головою до плеча чоловіка, слухала пісню Персефона; сльози смутку тремтіли на її очах. Зачарований звуками пісні, Тантал забув про голод і спрагу, що мучать його. Сізіф припинив свою тяжку, марну працю, сів на той камінь, який він котив на гору, і глибоко, глибоко замислився. Зачаровані співом, стояли Данаїди, забули вони про свою бездонну посудину. Сама грізна богиня Геката закрилась руками, щоб не видно було сліз на її очах. Сльози блищали й на очах Ериній, які не знають жалощів, навіть їх зворушив своєю піснею Орфей. Проте ось все тихше бринять струни золотої кіфари, стихає спів Орфея, і завмер він, як ледве чутний подих смутку.

Глибока мовчанка панувала навколо. Порушив цю мовчанку бог Аїд і спитав Орфея, чого прийшов він в його царство, про що він хоче просити його. Заприсягся Аїд незламною клятвою богів – водами ріки

Стіксу, що виконає він прохання чудового співця. Так відповів Орфей Аїдові:

— О могутній владико Аїде, всіх нас, смертних, приймаєш ти у своє царство, коли закінчуються дні нашого життя. Не для того прийшов я сюди, щоб дивитися на ті страхіття, які сповнюють царство твоє, не для того, щоб повести з собою, як Геракл, стража твого царства — триголового Цербера. Я прийшов сюди благати тебе, щоб відпустив ти назад на землю мою Евридику. Поверни її знову до життя; ти бачиш, як я страждаю за нею! Подумай, владико, коли б відібрали в тебе дружину твою Персефону, адже й ти страждав би. Не назавжди ж повертаєш ти Евридику. Вернеться знову вона в твоє царство. Коротке життя наше, владико Аїде. О, дай Евридиці зазнати радощів життя, адже вона зійшла в твоє царство такою юною!

Замислився бог Аїд і, нарешті, відповів Орфеєві:

— Гаразд, Орфею! Я поверну тобі Евридику. Веди її назад до життя, до світла сонячного. Проте ти мусиш виконати одну умову: ти підеш уперед слідом за богом Гермесом, він поведе тебе, а за тобою буде йти Евридика. Та, під час подорожі підземним царством, ти не повинен оглядатися. Пам'ятай! Оглянешся — і зараз же покине тебе Евридика і повернеться назавжди в моє царство.

На все був згоден Орфей. Поспішає він швидше йти назад. Привів швидкий, мов думка, Гермес тінь Евридики. З захопленням дивиться на неї Орфей. Хоче Орфей обняти тінь Евридики, але зупинив його бог Гермес, промовивши:

— Орфею, адже ти обіймаєш лише тінь. Підемо швидше; важкий наш шлях.

Рушили в дорогу. Попереду йде Гермес, за ним Орфей, а за ним тінь Евридики. Швидко минули вони царство Аїда. Перевіз їх через Стікс у своєму човні Харон. Ось і стежка, яка веде на поверхню землі. Важкий шлях. Стежка круто здіймається вгору, і вся вона завалена камінням. Навколо глибокі сутінки. Ледве вимальовується в них постать Гермеса, який іде попереду. Та ось далеко спереду замріло світло. Це вихід. Ось і навколо немов посвітлішало. Коли б Орфей тепер оглянувся, побачив би він Евридику. А чи йде вона за ним? Чи не залишилась вона у сповненому мороком царстві душ померлих? Можливо, вона відстала, адже дорога така важка! Відстала Евридика і буде приречена на вічне блукання в темряві. Орфей притишує ходу, прислухається. Нічого не чути. Та хіба можна чути кроки безтілесної тіні? Все дужче охоплює Орфея тривога за Евридику. Все частіше він

зупиняється. А навколо дедалі світлішає. Тепер ясно розгледів би Орфей тінь дружини. Нарешті, забувши все, він зупинивсь і обернувся. Майже поряд себе побачив він тінь Евридики. Простяг до неї руки Орфей, але далі, далі тінь і зникла в темряві. Немов скам'янілий стояв Орфей, охоплений розпачом. Йому довелося пережити вдруге смерть Евридики, а винуватцем цієї другої смерті був він сам.

Довго стояв Орфей. Здавалось, життя покинуло його – здавалось, що це стоїть мармурова статуя. Нарешті, поворухнувся Орфей, зробив крок, другий і пішов назад, до берегів темного Стіксу. Він вирішив знову вернутися до трону Аїда, знову благодіяти його повернути Евридику. Та не повіз його старий Харон через Стікс у своєму вутлому човні, марно благав його Орфей, — не зворушили благання співця невмолимого Харона. Сім днів і ночей сидів сумний Орфей на березі Стіксу, проливаючи сльози скорботи, забувши про їжу, про все, нарікаючи на богів похмурого царства душ померлих. Тільки на восьмий день вирішив він покинути береги Стіксу і повернутися до Фракії.

Смерть Орфея

Чотири роки минуло після смерті Евридики, але залишився, як і раніше, вірним їй Орфей. Він не хотів одружуватися з жодною жінкою Фракії. Одного разу напровесні, коли на деревах пробивалась перша зелень, сидів великий співець на невисокому горбі. Біля ніг його лежала його золота кіфара. Підняв її співець, тихо вдарив по струнах і заспівав. Уся природа заслухалась дивного співу. Така сила звучала в пісні Орфея, так покоряла вона й вабила до співця, що навколо нього, як зачаровані, стовпилися дикі звірі, покинувши навколишні ліси й гори. Птахи злетілися слухати співця. Навіть дерева зрушили з місця й оточили Орфея; дуб і тополя, стрункі кипариси і широколисті платани, сосни і ялини товпились навколо і слухали співця, жодна гілка, жоден листок не тремтів на них. Уся природа, здавалось, була зачарована чудовим співом і звуками кіфари Орфея. Раптом залунали вдалині гучні поклики, дзвін тимпанів і сміх. Це кіконські жінки справляли веселе свято шумного Вакха. Все ближчають вакханки, ось побачили вони Орфея, і одна з них голосно вигукнула:

— Ось він, ненависник жінок!

Махнула вакханка тирсом і кинула ним в Орфея. Та плющ, що обвивав тирс, захистив співця. Кинула друга вакханка каменем в Орфея, але камінь, переможений чарівним співом, упав до ніг Орфея, немов благаючи прощення. Все дужче лунали навколо співця крики

вакханок, голосніше звучали флейти і гучніше гриміли тимпани. Шум свята Вакха заглушив співця. Оточили Орфея вакханки, налетівши на нього, мов згряя хижих птахів. Градом полетіли в співця тирси й каміння. Марно благає пощади Орфей, але його голосу, якому корилися дерева й скелі, не слухають несамовиті вакханки. Скривавлений, упав Орфей на землю, відлетіла його душа, а вакханки своїми закривавленими руками розірвали його тіло. Голову Орфея і його кіфару кинули вакханки в бистрі води ріки Гебру. І, о чудо! струни кіфари, яку відносили хвилі ріки, тихо бринять, мов нарікають на загибель співця, а їм відповідає сумно берег. Уся природа оплакувала Орфея: плакали дерева і квіти, плакали звірі й птахи, і навіть німі скелі плакали, а ріки сповнилися води від сліз, які проливали вони. Німфи і дріади на знак жалоби розпустили своє волосся і понадягали темний одяг. Все далі й далі відносив Гебр голову та кіфару співця до широкого моря, а морські хвилі принесли кіфару до берегів Лесбосу. З того часу бринять звуки чарівних пісень на Лесбосі. А золоту кіфару Орфея боги помістили на небі серед сузір'їв.

Душа Орфея зійшла в царство тіней і знову побачила ті місця, де шукав Орфей свою Евридику. Знову зустрів великий співець тінь Евридики і з любов'ю обійняв її. Відтоді вони могли бути нерозлучні. Блукають тіні Орфея і Евридики похмурими полями, зарослими асфодами. Тепер Орфей безбоязно може обернутися, щоб поглянути, чи йде за ним Евридика.

Додаток 2.

Естетика раннього західноєвропейського Середньовіччя
(В. Мовчан. Естетика: Навчальний посібник. К.: Знання, 2011. 527 с.)

Код доступу: http://uchebnikionline.ru/etika_estetika/estetika_-_movchan_vs/estetika_-_movchan_vs.htm

Важливе значення в утвердженні естетики Середньовіччя мали трактати «Про музику» та «Про арифметику» римського неоплатоніка Боеція (480-524). Використовуючи античну традицію, він визначає музику як мистецтво звуків і гармонію, розглядаючи органічність безпосереднього чуттєвого сприймання та складність пізнання і творення поняття стосовно «чуттєвих відчуттів» у процесі дослідження їх духом. Боеція цікавить «природа самих почуттів, на основі яких ми діємо... властивість речей, які ми відчуваємо» [...]. Цінність становить сформульована філософом ідея відображення світу з допомогою

образів. Він розкриває складну природу художнього відображення як такого, що є єдністю образу, мислення про нього та насолоди від сприймання. Відчуття і розум — «знаряддя гармонійної здатності». Почуття приблизно зауважує те, що становить предмет, а розум розглядає ціле і проникає у глибокі відмінності.

Порівнюючи математику та музику, Боецій зазначає: перша зосереджена на пошуках істини, а музика пов'язана і з пізнанням, і з «моральною злагодою душі» [...]. Вплив різного виду музики на моральні якості людини, розроблений в естетиці піфагорійців і Платона, стає для Боеція підґрунтям власних теоретичних побудов щодо впливу музики на духовний світ особистості.

Боецій розрізняв три види музики: «Перший – це музика світова (*mundana*), другий – людська (*humana*), третій – заснована на тих чи інших інструментах (*instrumentalis*)» [...]. Музику світову він пов'язує з гармонією руху світил (піфагорійські ідеї), природними циклами, вбачаючи у природі гармонійні взаємодії. У музиці світу, на думку Боеція, «не може бути нічого настільки надмірного, щоб воно своєю надмірністю руйнувало інше» [...]. «Людську музику» філософ тлумачить як гармонійну цілісність розумного, душевного і тілесного начал людської природи. «Адже що сполучає безтілесну жвавість розуму з тілом, як не злагодженість і певна температура, подібна до тієї, яка створює єдину співзвучність з низьких і високих голосів?» – запитує Боецій. Третій вид музики – інструментальна – зосереджує його увагу на зв'язку з пошуком закономірностей творення гармонійної співзвучності музичних звуків.

У трактаті акцентується на здатності відчувати гармонію. Ця здатність вважається наслідком поєднання розуму та відчуттів під час сприйняття й оцінки висотності звуків і злагодженості звучання. Цінне його твердження, близьке до думки Августина, про єдність відчуття і розуму як «знаряддя гармонійної здатності». Ця здатність схоплювати гармонію зумовлює судження двоїстого типу: відчуття відкриває гармонію як досягнуту відмінність сприйнятих звуків; розум, досягаючи ці відмінності, розглядає загальний лад і міру [...].

Трактат «Про арифметику» присвячений природі гармонії. Гармонію, з посиланням на античних мислителів, філософ визначає так: «Єдність різного і згода багатоманітного» [...]. Красу Боецій розуміє ... прекрасною формою, прекрасним співвідношенням частин. Музична теорія Боеція, надзвичайно популярна в добу Середньовіччя, була своєрідним каноном суджень, хоча його не вважали оригінальним

мислителем, а переважно систематизатором музичної теорії пізньої античності.

Отже, ранньохристиянська естетика на основі синтезу греко-римської та східної філософії й естетики розробила нові світоглядні засади християнської культури. У ній ідеї віри утверджувалися і ставали здобутком свідомості завдяки розробленій системі творення її чуттєвих образів-символів. Ідеї отців церкви у галузі естетики розгорнуті у візантійській, мусульманській, західноєвропейській, закавказькій, слов'янській культурах Середньовіччя.

Додаток 3.

Франсуа РАБЛЕ

ГАРГАНТЮА І ПАНТАГРЮЕЛЬ

ПАНТАГРЮЕЛЬ. Розділ VIII

Як у Парижі Пантагрюель одержав від свого батька Гаргантюа листа, копія якого наводиться нижче

Учився, як ви самі здорові, знаєте, Пантагрюель старанно і добре встигав, бо голова його була набита та ще й добре підбита, а обсяг його пам'яті дорівнював двадцяти бочкам із-під оливкової олії; і ось не де, як у Парижі, отримав він якось від батька такого листа:

Синку мій дорогесенький!

Серед тих дарів, щедрот і переваг, якими Світотворець, Усемогута Пан-Біг ущедрив і прикрасив натуру людську, найбільшою вартістю для мене є надана нам змога, хоч ми і смертні, здобути безсмертя й увічнити в цьому минушому житті своє ймення та насіння, а здійснюється це через нашу парость, народжену нами в законному шлюбі.

Так якоюсь мірою повертається нам те, що забрав гріх наших прародичів, бо їм було сказано, що за непослух заповіді Бога Творця вони помруть і смерть знищить ту прекрасну форму, якої людина набула за своєї появи на світ.

Але завдяки тому, що насіння кільчиться і росте, у дітях воскресне те, що втратили батьки, а в онуках те, що загинуло в дітях, і так триватиме аж до Страшного суду, коли Ісус Христос поверне своє царство батькові, царство вже мирне, вільне від загроз і плями гріха, бо тоді припиняться всякі народини і всякий підупад, і первістки

вирвуться із кола своїх безконечних мутацій, і запанує довгожданий і незворушний мир, і все замре у своєму остаточному ладу.

Тому не без підстав і не без причини складаю я подяку Господові, моєму Промислителеві, бо він дав мені змогу бачити, як моя убілена сіддю старість розквітає у твоїй молодості; і справді, коли волею Того, хто всім розпоряджає і орудує, моя душа покине цю людську скуделю, я весь не умру, а лише перейду з виталища у виталище, з огляду на те, що в тобі і завдяки тобі я домуватиму в цьому світі, не перестаючи жити, усе бачити, обертатися у звичному колі моїх друзів, людей чесних; а нині я живу життям, хоть і не безгрішним, бо всі ми грішники і всі безнастанно молимо Бога простити нам гріхи наші, але, з Божою допомогою і Божою ласкою, чесним.

З усім тим, хоть у тобі і перебуде тілесний мій образ, але як твої власні високі прикмети не виявляться у всьому своєму блискі, то тебе не вважатимуть за хранителя і ключаря безсмертя усього нашого роду, і втіха моя тоді потьмариться, бо гірша моя частина, а саме тіло, в тобі зостанеться, а краще, а саме душа, завдяки якій люди могли б наш рід благословляти, змізерніє і зійде на пшик. Усе це я кажу не від невіри у твою чесноту, — я хочу лише надихнути тебе на те, щоб ти гартував свій дух. І ці рядки мої мають на меті не так наставляти тебе на добрий розум, як викликати у тобі втіху на думку, що ти жив і живеш як подоба, і дати тобі отухи на прийдешність.

Для повноти картини хочеться нагадати тобі, що я нічого для тебе не шкодував, ставив тебе на ноги, ніби мав одну-однісіньку втіху — побачити ще за життя, як ти досягнеш досконалості не лише в чесноті, доброчесності й мудрості, а й у всіх царинах вільної і шляхетної науки, і знати, що ти і по моїй кончині зостанешся ніби зерцалом, де відбивається подoba твого батька, відбивається хай і не так повно й досконало, як мені хотілося б, але принаймні наскільки це від тебе залежить.

І хоча мій святої пам'яті батько Грангузьє доклав усіх зусиль, аби я поглиблював політичні знання, і хоча моя горливість та успіхи не лише справдили, а й перевершили його сподівання, одначе, як і тобі розумно, за тих часів мистецтва не пишали так, як тепер, і я не мав таких мудрих вихователів, як ти.

Часи тоді були темні, ще колотили миром ґоти, виполюючи всю добру літературу. Проте, з ласки Божої, науки, за мого життя, знову вбилися в силу і вернули свій престиж, і зайшли такі благодатні зміни,

що мене навряд чи прийняли б до початкової школи, тоді як у дійшлому віці мене вважали (цілком слушно) найосвіченішим мужем свого часу.

Кажу це не з гонору, хоть хвалитися я маю цілковите право у листі до тебе, ступаючи у слід Маркові Туллію з його книгою Про старість і Плутарху з книгою Як можна себе хвалити, не викликаючи заздрости, а лиш на те, щоб передати всю мою ніжну любов до тебе.

Наразі предмети відновлено, вивчення язиків запроваджено: греку, без якої годі ученим зватися, гебрейську і халдейську мови, латину; пішло, даючи ошатні і поправні книги, друкарство, винайдене за мого життя з призводу Бога, тоді як артилерія вигадана з наусту Диявола. Скрізь бачимо науковців, вельми одукованих викладачів, величезні книгозбірні, ото ж мені здається, що навіть за часів Платона, Цицерона і Папаніана вчитися було важче, ніж нині, і скоро на люди буде соромно вийти тим, хто пасе задніх у Мінервиній робітні. Теперішні опришки, кати, найманці і стайничі більші доки, ніж старосвітські доктори і казнодії. Та що казати! Жінки і дівчата горнутья до книжки, цього джерела слави, цієї манни небесної. Навіть я на старість мушу студіювати греку на відміну від Катона, я не зневажав її й давніше, але в юності не мав часу вивчати, і тепер запоєм читаю Плутархові Моралії, Платонові Діалоги, Павсанієві Описи і Атенієві Старожитності, чекаючи того часу, коли Бог, мій творець, позве мене і накаже покинути цю землю.

Ось чому, сину мій, я закликаю тебе, поки ти молодий, удосконалюватися в науці та чесноті. Ти в Парижі, з тобою вихователь твій Епістемон; цей муж навчить тебе й наставить на розум, а город, подаючи гідний приклад, сформує тебе.

Моя мета і прагнення, аби ти добре опанував язики: по-перше, греку, як це заповідав Квінтіліан, по-друге, латину, потім гебрейську, задля Святого Письма, і нарешті халдейську та арабську, і щоб у грецьких своїх письмових творах ти наслідував Платона, а в латинських — Цицерона. І щоб голови твоєї держалася найменша історична подія — тут тобі стане у пригоді будь-яка космографія.

До вільних наук: геометрії, арифметики і музики я прищепив тобі смак, як ти був ще маленький, у п'ять-шість років; закріпи їх у собі і не забудь вивчити всі закони астрономії, на астрологічну ворожбу і штуку Луллія плюнь, це все до нічого.

З цивільного права визубри напам'ять усі гарні тексти і виклади мені їх з тлумаченням.

Щодо природознавства, то я хочу, щоб ти виявив до нього належну цікавість; щоб ти знав у яких морях, річках і джерелах яка водиться риба; щоб усі птахи небесні, щоб усі дерева, кущі та кущики, які трапляються в лісах, усяке зело, на землі ростуще, всі метали, у земних надрах сховані, всі самоцвіти Сходу і Півдня були тобі відомі.

Відтак пильно поперечитуй книги грецьких, арабських і латинських ескулапів, не зневажай і талмудистів та кабалістів, роби більше секції і вівісекції, набувай досконалих знань мікрокосму, тобто людини. Кілька годин денно читай Святе Письмо: спершу пройди грекою Новий Заповіт і Послання апостолів, потім івритом — Ветхий.

Словом, на тебе чекає безодня премудрости. Згодом, як вилюднієш і дійдеш зросту, тобі доведеться урвати свої спокійні мирні заняття і навчитися їздити верхи та орудувати зброєю, аби оборонити мою оселю і прийти на виручку нашим друзям у тому разі, як нападуть на них лиходії.

Я хочу, щоб ти, не відкладаючи, випробував себе, наскільки ти просунувся у знанні, а для цього нема ліпшого, як диспути з усіма і з усіх питань, а також розмови з людьми одукованими, яких у Парижі більше, ніж деінде.

Але, як сказав мудрець Соломон, мудрість у ледачу душу не входить, наука, як ти безсовісний, тільки душу занапастить, а тому шануй, люби і бійся Бога, уповай на нього всіма своїми помислами та надіями, і, пам'ятаючи, що віра без добрих справ мертва, горнись до нього і живи так, аби гріх не розбив вас. Тікай від спокус світу цього. Не впусти до серця свого марноти, бо земне життя минуще, а глагол Божий перебуває вічно. Помагай ближнім своїм і люби їх, як самого себе. Шануй напутників своїх. Цурайся товариства людей, на яких тобі не хотілося б скидатися, і не розмінй на дрібниці дару, що його дав тобі Господь. Коли ж відчуєш, що взяв усе, що тільки можна було взяти у тім краї, то повертайся до мене, аби мені тебе побачити і благословити перед відходом. Амінь.

З Утопії цього сімнадцятого дня місяця марця.

Твій батько Гаргантюа.

Отримавши і прочитавши цього листа, Пантагрюель збадьорився і запалав жагою вчитися ще краще: отож, бачачи, як він студіює і встигає, ви б сказали, що розум його пожирає книги, як вогонь пожирає сухий верес, — такий він був невсипущий і невтомний.