

По-третє, можна констатувати, що типологія Адорно не втратила своєї актуальності і в сьогоденні, незважаючи на те, що була сформульована більш ніж пів століття тому. Сучасні тенденції розвитку індустрії шоу-бізнесу, масовості поп-культури тільки підтверджують низку тверджень німецького музикознавця, розкривають внутрішні причини такого стану речей. Саме тому праці Адорно заслуговують на пильну увагу як теоретичний внесок в осмислення процесів сучасної культури XXI століття.

### Література

1. *Адорно Теодор В.* Избранное: Социология музыки. – М.: Университетская книга, 1999.
2. *Лебрехт Н.* Кто убил классическую музыку? – М.: Издательство: Классика-XXI, 2007.
3. *Нейгауз Г.Г.* Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988.
4. *Storr, Antony.* Music and the Mind. – London: Harper Collins Publishers, 1997.
5. Стаття про Теодора Адорно у відкритій інтернет-енциклопедії Вікіпедія – [http://en.wikipedia.org/wiki/Theodor\\_W.\\_Adorno](http://en.wikipedia.org/wiki/Theodor_W._Adorno)

УДК 78.03(492)

Лусіна Н.І.

### IV НІДЕРЛАНДСЬКА ШКОЛА

*Стаття посвячена расцвету полифонического искусства в творчестве музыкантов 4-й нидерландской школы, которая оказала решающее влияние на весь процесс развития западноевропейской музыки, представлена характеристика блестящей деятельности самого яркого представителя эпохи – Орlando Лассо.*

**Ключевые слова:** полифония контрапункта строгого письма, церковные и светские музыкальные жанры, многоголосная инструментальная музыка, выдающиеся мастера-музыканты эпохи.

Протягом усього XVI інтенсивно розвивається нідерландська поліфонічна школа (так звана IV), її завершив блискучий Орlando Лассо – на високому підйомі, всебічно, пишно, велично.

Майстри цієї школи розвивали поліфонію т.з. строгого стилю, віртуозно володіючи її складною технікою. Вони писали церковну і світську музику (меси, мотети, мадригали), поліфонічні пісні (шансони, ронделі, балади), а з XV ще й інструментальні п'єси. Найвище досягнення їх – жанр хорової меси а capella з її натхненно-філософською споглядальністю, складною «звуковою архітектурою», повнозвучною міццю і вражаючою силою впливу відповідали величчю готичних соборів, де їх виконували. Глибока зосередженість і прояснена поетичність музики підкреслені переважанням світлих високих регістрів (хор хлопчиків, чоловічі фальцети), гармонічними сполуками мелодичних ліній, гарними варіантами їх прозорого контрапункту, подібного до суворої вишуканості ліній ван Ейка та інших живописців цієї епохи.

Природа вокальної поліфонії була пізнана ними у досконалості, професійну оцінку своїм творам вони отримували саме в цьому найавторитетнішому середовищі, що понад усе цінувало майстерність поліфоніста. Наприкінці XV, ще за життя Окегема, проявили себе й інші майстри нідерландської школи, що продовжували поширювати її вплив і зтверджувати її творчі принципи в музичному мистецтві. Одні з них не пережили Окегема: Йоганнес Регіс, Якоб Барбіро, Антуан Бюнуа, Йоганнес Мартіні. Інші працювали на початку XVI: Александр Агрікола, Гаспар ван Веербеке, Луазе Компер та ін. Серед тих, хто пов'язав XV століття з наступним (не тільки хронологічно, але й по суті), перше місце належить Якобу Обрехту.

Композитори цієї школи відрізнялися майстерною технікою контрапункту, досягаючи виняткової віртуозності в створенні хорових багатоголосних творів (кількість самостійних голосів доходила до 30!), випереджаючи інструментальну музику наступних епох. Інструменти здебільшого супроводжували урочисті\solemnis\ меси і мотети, дублюючи

вокальні партії (передусім, басові), а також використовувалися у світських поліфонічних піснях. Світська лірика майже не відрізнялась від духовної, її мелодична основа і жвава емоційність широко виявилися у професійній творчості голандців особливо в XVI. Навіть меси називали як застосовані в них пісні: «Озброєна людина», «Зблідніле обличчя» та ін. [4].

Складний контрапункт строгого стилю, – набуття голандських музикантів, – створив універсальну систему законів поліфонії, розробив класичні зразки жанрів (церковних і світських): меси, мотети, шансони, мадригали, ствердив панування повнозвучного 4-голосся з рівноправ'ям кожного голосу, розвинув традицію 3-голосних складів. Італія стала колискою ліричного мадригалу, який започаткували композитори саме Нідерландської школи.

I Нідерландська школа, «бургундська», виникла в середині XV при бургундському дворі у Діжоні, що відрізнявся вишуканою придворною культурою і розвивав національну французьку традицію. Ця школа зазнала також дію новаторської творчості англійських поліфоністів, перед усім видатного англійського композитора Джона Данстейбла, що працював у Франції, навчав бургундських музикантів. Очолили I Нідерландську школу Жіль Беншуа, творець майстерної імітаційної любовної *chanson*\шансон (служив при дворі бургундського герцога Філіппа Доброго) та Гійом Дюфаї, славетний автор балад, ронделів, мес, мотетів, що значно вдосконалив поліфонічну техніку і нотне письмо (працював також в Італії і Франції та заснував відому поліфонічну школу у Камбре).

II і III Нідерландські школи (наступні покоління композиторів) зветься вже «фламандськими». Їх провідні майстри: Йоганнес Окегем (працював при французькому дворі), якого сучасники називали «головним майстром контрапункту» за довершене володіння технікою наскрізної імітації, що тоді застосовувалася усюди: від величних містичних мес до тонких ліричних мініатюр; Якоб Обрехт (жив у Нідерландах), твори якого відрізнялися витонченим віртуозним стилем, емоційністю і барвистою виразністю музики при ясності тематизму, він часто використовував народні мелодії (фламандські, німецькі, італійські) і танцювальні ритми; прославилися його меси, присвячені діві Марії, т.з. пародійні меси, фламандські шансони та їх інструментальні перекладення для танців; видатний Жоскен Дебре (працював у Франції, Італії), автор видатних культових творів, особливо відомий своїм мистецтвом виражати різноманітні душевні переживання у витончених поліфонічних піснях\chansons і мотетах, дуже виразних, емоційно вражаючих навіть сьогодні; один з перших авторів поліфонічних інструментальних п'єс.

IV Нідерландська школа з другої половини XVI поширилася всією Європою, її очолив Орландо ді Лассо (жив в Італії, Франції, Англії, Баварії), уславлений своїми «Покаянними псалмами», збіркою церковних мотетів «Велике музичне творіння», яскравими жанровими піснями-сценками, барвистими вілanelами зображального характеру, створеними на народній основі, мадригалами на вірші поетів Відродження та античності.

Великі майстри Нідерландської школи мали багато послідовників, видатних контрапунктистів, яких запрошували до різних міст Європи: венеціанську школу заснував А.Вілларт, римську – Я.Аркадельт і Ф.Ле Бель (вчитель Палестрини); Г.Ізак працював у Флоренції, Інсбруку, Аугсбургу; А.Брюмель – у Феррарі. Серед відомих майстрів: А.Бюнуа, П.де Ла Рю, Л.Компер, Ж.Мутон, А.де Февен, Н.Гомберт, Я.Клеменс-"не папа", Ф.Вердело, Ф. де Монте, де Верт.

Проміжну стадію між III і IV Нідерландськими школами складав т. зв. IV період їх розвитку – творчість Ніколаса Гомберта і Якоба Клеменса-не-Папи, представників покоління нідерландців від Жоскена Дебре до Орландо Лассо.

Одним з найвідоміших і найвпливовіших композиторів між Жоскеном Де Пре і Палестриною був Ніколя Гомберт \Nicolas Gombert (1495-1560), франко-фламандський композитор, в творчості якого поліфонічний стиль став уже повністю розвиненим і чи не найскладнішим в історії музики; за новими багатими можливостями імітаційної техніки прослідковується певна спільність творів Гомберта з музикою Окегема. Н. Гомберт народився між 1480 і 1500, імовірно у Південній Фландрії у Брюгге (Бельгія) або у Ла-Горгу між Ліллем і Сен-Омером (Франція), помер ?1556\60. Детальна інформація про його життя

досить уривчаста. Німецький письменник і теоретик музики Герман Фінк пише, що вчився Гомберт у Josquin'a; це могло бути вже на старості Жоскена в Конде-сюр-Л'Еско, десь між 1515 і 1521.

Ім'я Гомберта зустрічається у списках співців придворної капели Карла V (за 1526); з 1529 він керував тут хором хлопчиків. Будучи композитором при дворі Карла V, супроводжував імператора у подорожах з Іспанії до Північної Італії, Ніцци, Австрії, Німеччини, Тунісу. 1530 Гомберт прийняв сан і, ймовірно, як священник отримував бенефіції від кількох храмів (в тому числі у Кортрійку, Метці, Бетюні). Він залишався в Імператорській капелі як *maitre des Enfants* \Майстер дітей, поки десь між 1537 і 1540, його замінив Томас Крекійон \Cresquillon, а потім Корнеліус Каніс \Canis.

Гомберт користувався великим авторитетом і, мабуть, не дуже, піддавався новим віянням часу: серед його мотетів є старовинні форми з 4 різними текстами; написав більше 10 мес, бл. 160 мотетів, 8 магнафікатів, бл. 60 *chansons*, італійський мадригал; всі твори відрізняються віртуозністю імітаційно-канонічної техніки. Чудові його меси-пародії на пісенних мелодіях; 2-частинні мотети зі схожими закінченнями частин - ab, cb; зображальні *chansons* в стилі К. Жанекена. Він підніс поліфонічний стиль до стану його вищої досконалості у мистецтві імітації. Розширена гомофонія рідкісна в його духовних творах, він особливо любив віртуозне поліфонічне письмо, технічно дуже складне, хоча рідко пише лише строгі канони. Серед творів Гомберта є надзвичайно великі вокальні ансамблі, в тому числі для 8, 10 і 12 голосів, вони містять більше прямого повторення, послідовностей і остинато, ніж будь-які інші. Його світські композиції (шансони), менш складні контрапунктично, ніж його мотети і меси, але все-таки більш важкі, ніж сучасні йому «паризькі *chansons*». Більшість з них мають у супроводі інструменти, а широке розповсюдження Європою показує їх популярність.

Музика Гомберта відрізняється призупиненими дисонансами, які він використовує для виразного ефекту, наприклад, як вираз скорботи у його 6-тоновому мотеті на смерть Josquin, застосовує також зіткнення півтонів і навіть тритонів. Мотету він віддавав перевагу перед іншими формами, і його твори в цьому жанрі не тільки є найбільш яскравою частиною спадщини, а й демонструють найбільшу різноманітність композиційної техніки.

Гомберт був один з найвідоміших композиторів у Європі після Josquin'a; багато інших музикантів використовували його п'єси як вихідний матеріал для своїх творів, але хоча сучасники захоплювались його музикою, наступне покоління композиторів писали переважно в більш простому стилі. Частково це була неминуча реакція на стилістичні контрапунктичні ідіоми, що досягли ступеню крайніх віртуозних труднощів, а частково це було пов'язано з конкретними вимогами Ради Трентського собору, яка потребувала, щоб текст літургії був зрозумілим у церковній музиці [4, с.176].

Хорові капели Європи так чи інакше обмінювалися силами, а музиканти набиралися досвіду в спілкуванні з колегами з інших країн. Склад кращих капел був у ті часи – за сучасними мірками – дуже скромним. Найменша кількість співців у папській капелі 10 (!), найбільша – 30 осіб. В капелі французьких королів при Окегемі було лише 16 співців. У кафедральному соборі Антверпену хор налічував 50-63 співців, що виділяло його на загальному фоні як один з найбільших [2]. Для творчості майстрів нідерландської школи все це вибране музичне середовище означало значно більше, чим можна собі уявити на далекій історичній дистанції.

Безпосередньо беручи участь в діяльності церковних або придворних капел, незрідка очолюючи їх, композитори день за днем практично, суто професійно доходили до кожної деталі, вникали у сенс сучасного їм поліфонічного мистецтва, в його специфіку, в особливості техніки ремесла, в його цехові секрети і таємниці, які з часом усе більш займали їх розум і спонукали інколи задавати загадки сучасникам і нащадкам [4, с.184].

Видний представник нідерландської школи Якоб Клемент або Клеменс-не-Папа \Jacques Clément, Jacob Clemens non Papa (?1510-?1556), знаний майстер поліфонічного стилю. Нічого не знаємо про його дитинство, відомості про події зрілості дуже уривчасті. Близько 1544 він працював у кафедральному соборі Брюгге, згодом мав ділові стосунки з

Тілманом Сузато, видавцем в Антверпені. 1545-49 він, імовірно, служив капельмейстером у Карла V. Серед інших міст, де він міг жити і працювати, можна назвати Іперн і Лейден. Якоба Клементя прозвали жартома «не-Папою», щоб відрізнити від його сучасника Клімента VII Папи Римського, та від поета Клеменса Якобуса Папи, що теж жив в Іперні.

В музичному побуті Нідерландів XVI були широко популярні 3-голосні обробки псалмів Клеменса на фламандські народні мелодії. Найбільш відомі Souterliedekens, багатоголосні мотетні обробки хоральних піснеспівів народною голландською мовою, що були простими і підходили для співу вдома. В них використані популярні світські мелодії (включаючи застільні і любовні пісні, балади та інші «хіти» того часу), переважно вони триголосні, і для кожного голоса визначено текст, де зазвичай один склад доводиться на одну ноту [1, с.7].

Він написав 10 мес, бл.233 мотетів, 80 французьких і фламандських пісень, триголосні голландські псалми: 159 Souterliedekens («пісеньки на псалми», опубліковані в Антверпені 1556-7 Т.Сузато). Майже всі його меси виконані в техніці пародій (опубліковані в Льовені 1555-80 П.Фалезом), і разом з тим його письмо відрізняється гармонічною ясністю, текст добре чутний і легкий для сприйняття. Поруч з ним Гомберт являє іншу лінію [5] творчої школи: його меси, мотети, chansons витримані в суворому, лінійному складі багатоголосся, з складними імітаціями, майже без пауз при рівно насиченій фактурі.

Вплив Клеменса-не-Папи був особеливо сильним у Німеччині, але і у всій Європі його знали і часто запозичували певні мотиви, Орландо Лассо знав його музику і застосовує елементи його стилістики в своїх творах.

В результаті Реформації XVI поруч з папською католицькою церквою виникли протестантські: лютеранська, англіканська, кальвіністська. Спів релігійної Громади кальвіністів обмежувався псалмами. Кальвін опублікував французькі переклади Псалтирі з мелодіями Л. Буржуа та ін.; найповніше вони представлені в т. зв. Генфській (Женевській) псалтирі 1562. Ці мелодії лягли в основу багатоголосних (переважно 4-х) хоральних обробок Л. Буржуа, К. Гудимеля, К. Ле Жена, К. Жанекена; в Нідерландах наспіви обробляли Клеменс-не-Папа, Т. Сузато, Я. П. Свелінк.

А в Римі 1584 була заснована під патронатом папства «Vertuosa Compagnia dei musicisti» («Спілка майстрів музики»), з якої згодом виникла Академія Санта Чечилія. В неї увійшли, окрім Палестрини, Дж. М. Наніно, О. Гриффі, А. Кривеллі та інші музиканти.

Останнім з майстрів нідерландської школи, яка панувала на європейській музичній сцені більше століття вважається Орландо Лассо. Великий сучасник Палестрини Лассо належить до останньої генерації [9] видатних майстрів поліфонії, що склалася під впливом художніх ідей Ренесансу. Лассо більше, ніж будь-хто з його покоління, гідним чином завершує історію нідерландської поліфонічної школи. На відміну від Палестрини він не пов'язаний з однією певною національною культурою. Працюючи у багатьох європейських країнах, він розвинув, переосмислив і узагальнив досягнення різних національних шкіл епохи Відродження. Якщо Палестрина, дійсно італійський митець, по-своєму сприйняв поліфонічні традиції нідерландської школи, то Орландо Лассо, представляючи ці традиції, не залишився байдужим ні до художніх досягнень Італії, ні до музично-поетичної культури Франції, ні до старовинних властивостей німецького мистецтва, укоріненних аж у спадщині Ганса Сакса.

Творча широта Лассо виняткова навіть для його часу. Найменше йому властиві будь-які обмеження: у виборі жанрів, тематики, техніки втілення, національних традицій, поліфонічних норм, як вони тоді визначилися; в його творчості зливаються нідерландський та італійський стилі. Вплив італійських мадригалістів перетворює старе нідерландське поліфонічне письмо, засноване на рівноправ'ї всіх голосів, у більш сучасний і багатший можливостями стиль. Лассо - один з найвидатніших художників епохи, коли протягом життя двох поколінь складається нова гомофонно-гармонічна техніка у мажоро-мінорній ладовій системі – мелодія з акомпанементом.

Орландо Лассо сміливіше за інших порушував традицію: в його творах проблема тематизму вирішується інакше, ніж у декількох поколінь його попередників. Віртуозно

володіючи поліфонічною майстерністю, не маючи в цьому скрути, Лассо рішуче оновив тематичний матеріал поліфонічних форм в прагненні здолати його абстрагований позаособистісний характер, вносив різноманіття, безпосередньо наблизивши до реального звучання побутово-жанрового кола, конкретизував і звільнив від типово мелодичного руху строгого стилю [3, с.31]. В цьому ж напрямку рухались інші мадригалісти, та шукання Лассо були сміливішими, значно ширшими, і до того ж вони не обмежувались якимось одним жанром.

Орландо ді Лассо\Lasso\ також Ролан де Лассю\Roland de Lassus\ (1532?, Монс-14. VI.1594, Мюнхен), франко-фламандський композитор, що жив переважно у Баварії. За своїм походженням і початковою музичною освітою Лассо пов'язаний з одним із важливіших центрів нідерландської школи: він народився близько 1532 у Монсі (зараз Бельгія) і рано став хлопчиком-співцем місцевої церкви. Від народження його звали Роланд, і значно пізніше він своє ім'я переробив на італійський манер. Його феноменальні здібності виявилися з дитячих років: він чудово співав, привертаючи до себе загальну увагу. Розповідають, що його навіть викрадали (герцог Гонзаго) як маленьке диво; про дитинство музиканта відомо багато неймовірних історій [7]. Вірно те, що Лассо жив у Неаполі, що відвідав Рим, де у віці 22 років керував хором церкви С-Джованні Латерано.

Пізніше Лассо повернувся у Монс і, дізнавшись про смерть батьків, поїхав до Франції, мабуть і до Англії, затримавшись в Антверпені, де були надруковані його перші твори [7]. Тут він отримав запрошення від герцога Альбрехта V Баварського стати музикантом при його дворі в Мюнхені, куди він переїхав 1556(?) і незабаром отримав посаду придворного капельмейстера.

Життя Лассо було відносно спокійним, і завдяки протекції герцога він міг повністю віддатися створенню і виданню своїх творів, нескінченного потоку музики. Як інтерлюдії відбувалися його поїздки до Франції та Італії: 1560 король Франції встановив йому постійний пенсіон. В Парижі Лассо зустрічався з французькими поетами «Плеяди» (П.Ронсаром, Ж.А.де Баїфом), що вплинули на формування його гуманістичного світогляду [3, с.17]. Працюючи у Мюнхені, засвоїв музику Німеччини, відображаючи її у своїх німецьких піснях \Lieder\.

Слава Лассо поширилася Європою, і другий його візит до Франції був пов'язаний із запрошенням зайняти пост при королівському дворі. Приходили також цікаві пропозиції від короля Саксонського і різних італійських вельмож. Однак герцог Баварський, побоюючись втратити музиканта, прийняв відповідні заходи: між ними був підписаний довічний контракт.

З часом Дух Ренесансу, спочатку сильно відчутний в художньо-культурному житті Мюнхена, слабшає і відступає під тиском контрреформації. Сам Лассо пише більше духовної музики, присвячує 5 своїх мес (1574) папі Григорію XIII, який дає особисту аудієнцію композитору і дарує йому звання «лицара Золотої шпори». За декілька років Лассо здійснює паломництво в Лорето. Змінюється загальний тонус і тематика навіть його світських творів [10]; в них проступають образи скорботи, мотиви тлінності усього земного, настрої каяття.

Та все ж Лассо не відрікається від життя, не пориває з традиціями Ренесансу. Він і раніше міг широко писати покаянні псалми, а потім розігрувати зухвалі комедії на придворних святах. І тепер, паломництво у Лорето за відпущенням гріхів, не заважає йому створювати мадригали. Як і завжди, Лассо підкорює всіх своїм талантом: його уславлюють і П'єр Ронсар, і римські кардинали, і католицьке духовенство Мюнхену, Нижньої Австрії, Швабії, і протестанти, що називають «божественним Орландо» [6]. А Лассо, хоча як церковний автор підкоряється Тридентському собору, все ж таки наважується писати музику на тексти самого Лютера!

В останні роки життя Лассо впав у меланхолію, що, очевидно, позначилося на його здоров'ї, і герцог звільнив музиканта від придворних обов'язків, призначив високу пенсію, подарував замський будинок. Лассо помер 14. VI.1594 і був похований на мюнхенському францисканському цвинтарі. Зараз його надгробок знаходиться у Баварському національному музеї, а в епітафії [3, с.47] було сказано, що він наповнив своєю музикою цілий світ...

Орландо Лассо завершує епоху Відродження, епоху строгого письма. Працюючи в Сицилії, Північній Італії, Франції, згодом у Мілані, Римі, Венеції, Неаполі, Лондоні, Антверпені, нарешті у Мюнхені, Лассо придбав світову популярність, був прозваний «князем музики» і «бельгійським Орфеєм». Він говорив майже всіма європейськими мовами, і вмів передати плавну елегантність французької, акцентованість німецької, співучу гнучкість італійської [2]. Орландо Лассо – останній представник нідерландської школи поліфонії, яка з часів Данстейбла і Дюфаї була лідером музичного Ренесансу.

Його творчість як типового гуманіста узагальнює риси різних національних культур (нідерландської, італійської, німецької, французької) і набуває значення загальноєвропейської [8]. Хорова поліфонія Високого Відродження сягає в його музиці найвищого розквіту. Автор більше 2000 творів, він використовує всі жанри, що існували в його часи: світські (мадригали, вілланелли, шансони) і духовні (меси, мотети, псалми). Меса, що характерно, не стала головним жанром його творчості, як у його сучасників, вона поступилася мотету. Образна палітра музики Лассо найширша: філософська поглибленість, тонка лірика, драматичні пристрасті, від скорботи до гумору у жанрово-побутових піснях.

Лассо — найплідніший композитор свого часу; із-за величезних об'ємів спадщини художня значущість (багато творів були написані на замовлення) до кінця ще не оцінена. Працював майже виключно у вокальних жанрах, але на картинах і гравюрах його найчастіше малювали як керівника хору і оркестру, сидячи за клавіатурою, інколи органу, але частіше – клавикорду [9]. Він писав у всіх формах: 780 мотетів; більше 60 мес, серед яких меси-пародії на теми К.де Роре, А.Вілларта, Я.Аркадельта, Н.Гомберта, Дж.П.Палестрини, К.Сермізі, на власні шансони і мотети; 2 реквієми; 4 цикли пасіонів; офіцій Страсного Тижня; більше 100 магніфікатів, бл.40 гімнів, фобурдони; бл.150 французьких шансонів (його *chanson* «*Susanne un jour*», була однією з найпопулярніших п'єс XVI); італійські віланелли, морески, канцони; німецькі *Lieder* (більше 140); бл.250 мадригалів; музика на Страсті Господні, діалоги, ламентатії та ін.

Для Лассо музика – дзеркало, що відбиває всі боки життя. Можна згадати тут дотепне зауваження Генделя (з приводу Телемана): «Він міг покласти на музику будь-що, будь-який текст, навіть афішу». Амброс пише, що найвизначнішими творами Лассо вважаються його покаянні псалми, і в них виражений настрої сильної, благородної душі, яка вселяє віру, що після падіння вона знову героїчно підніметься [4, с.171].

Слава Лассо як церковного композитора пов'язана головним чином з його неперевершеними мотетами. Його меси прекрасні, але навряд чи можуть бути названі глибоко духовними творами, що повністю відповідають літургійним цілям. Мотети ж драматично ілюструють чи не всі євангельські події і сцени, натхненно перевтілюючи прозаїчні та поетичні тексти Божественної літургії. Найвище досягнення у церковній поліфонії строгого стилю – «7 Покаянних псалмів» Лассо. Та найбільша підбірка мотетів опублікована вже посмертно (1604) під назвою «*Magnum opus musicum*» на латинські тексти різного (духовного) змісту і призначені як для церковного, так і для світського ужитку, у тому числі дидактичні і церемоніальні мотети. В одному з мотетів (3-голосному співі на Різдво Христово) чуємо навіть певне передбачення вагнеровської лейтмотивної техніки на вигуках волхвів «У Віфлеєм!». Створені 100 музичних версій Магніфікату, теж одна з вершин творчості Лассо, за вдалим виразом письменника, «духовний букет, що підносять Пречистій Діві» [7], є унікальним пам'ятником художньої майстерності, натхнення генія.

У сфері світської музики Лассо не має суперників серед сучасників. Тут відкривається широке поле для його схильності до жарту і сатири, що особливо виявляється в лаконічних п'єсах – замальовках характерів і сцен з побуту повсякденного життя: тут і молода дружина, що скаржиться на байдужість старого чоловіка, і кумедний суддівський чиновник, і молодий чернець, і солдат-наймит, що волає пані серця, і серенада закоханого, і портрет коханої. Наприклад, *chanson* «*Fertur in conviviis vinus, vina, vinum*» («Роздається на бенкетах п'ю, п'єш, п'ють») переказує старовинний анекдот з життя вагантів; у знаменитій пісні «*Matona mia cara*» німецький солдат співає любовну серенаду, перекинувши італійські слова; у гімні «*Ut queant laxis*» імітується невдале сольфеджування. Ряд яскравих коротких п'єс написані на

вельми легковажні вірші: chanson «Дивилася в замок пані з цікавістю / На мраморній статуї єство» (En un chasteau ma dame...), а деякі пісні (особливо морески) містять навіть обсцентну лексику [9].

Разом з тим, ще замолоду в Італії, Лассо звертався до жанру мадригала – втілював у музику талановиті вірші із скарбниці ренесансної поезії, з великою майстерністю і натхненням писав п'єси на високі поезії італійською Петрарки, Аріосто, Тассо, Бембо, Ф'ямми; французькою найбільше його приваблював Ронсар, свої chansons він створював також на вірші Клемана Маро, Дю Белле, Баїфа, Війона, Де Маньї. І французька пісня, і італійський мадригал стали у певному сенсі міжнародними явищами: до них постійно зверталися музиканти різних країн. Та жоден з сучасників Орlando Лассо не володів так вільно всіма цими жанрами, жоден з них не міг так природно перевтілюватися, змінюючи мадригал на французьку пісню або переходячи від неї до німецької Lied [9]. Автора відрізняє найдетальніша розробка текстів різними мовами. Серйозність, динаміка, драматизм відрізняють твір «Сльози Св. Петра», цикл 7-голосних духовних мадригалів на вірші Луїджі Транзилло (1595), і «Покаянні псалми Давида», рукопис 1571 форматом in folio прикрашений ілюстраціями Г. Міліха, - цінна іконографія про життя, музичні розваги і свята баварського двору.

Лассо, як і Палестрина, досяг вершин у розвитку поліфонії строгого стилю, але він не залишився в цих межах, а зробив внутрішній переворот в системі його виразних і композиційних засобів. Протягом цілого сторіччя проблема тематизму була однією із найскладніших для нідерландської школи та її послідовників з інших країн. Ще Глареан переконливо розділяв композиторів на тих, хто створює мелодії, творить нове в музиці, – називає їх «фонасками» (від слова «звук»), – і тих, хто вміє розвивати позичені мелодії, будувати великі поліфонічні твори, проявляючи вироблені навички багатоголосся, – їх називає «симфоністами» (від слова «співзвуччя»). Такий розподіл мав безперечно свої підстави в композиторській практиці, хоча майстри поліфонії створювали меси на власні теми (рідко) та частіше на теми мотетів чи мадригалів, власних або запозичених. Глареан, з свого боку, ставить «фонасків», що створюють мелодії, вище за «симфоністів», що їх обробляють, як би ті не були майстерні в техніці композиції. Орlando Лассо сміливіше за інших порушував цю традицію: в його творах проблема тематизму вирішується інакше, ніж у його попередників [9]. Віртуозно володіючи поліфонічною майстерністю, Лассо рішуче оновив тематичний матеріал поліфонічних форм [10]; долаючи позаособистісний абстрагований характер поліфонізму, вносив різноманіття, наблизивши його до реального звучання побутово-жанрового кола, конкретизував і звільнив від типового руху та мелодизму строгого стилю. В цьому ж напрямку рухались інші мадригалісти, та шукання Лассо були сміливішими, значно ширшими, і до того ж вони не обмежувались якимось одним жанром.

Нідерландська композиторська школа у творчості О. Лассо знайшла геніальне завершення. Досягнення усіх нідерландських композиторів епохи Відродження не обмежилися здобутками культури лише цієї країни. Їх вплив простежується в становленні Римської і Венеціанської поліфонічних шкіл XVI, а ствержені нідерландськими композиторами принципи поліфонічного письма стали фундаментом поліфонії вільного стилю майбутньої епохи бароко.

### Література

1. **Аллан В.** Ренесанс: Музыка в Західній Європі 1400-1600. - Нью-Йорк: Нортон, "Атлас", 1998.
2. **Браун, Говард Майєр і Штайн, Луїза К.** Музыка епохи Відродження. 2-е вид. - Нью-Джерсі: Prentice Hall, 1999.
3. **Бульчев В.А.** Орlando Лассо. Биографический очерк. - М., 1908.
4. **Ливанова Т.** Эпоха Возрождения. Музыкальная культура эпохи. В кн.: История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник в 2-х тт. Т. 1., М., Музыка, 1983 (с. 170-193).

5. *Нугент, Джордж і Яс, Ерік "Ніколя Гомберт"*. Музика Онлайн гай. видання Л. Мейсі (станом на 19 листопада 2007), < <http://www.grovemusic.com> >.
6. *Тарускін Річард. Оксфорд* Історія західної музики: Т. 1. Шістнадцяте століття. - Нью-Йорк: Oxford University Press, 2005.
7. *Article "Orlande de Lassus"*, in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie. 20 vol. - London, Macmillan Publishers Ltd., 1980.
8. *Gleason Harold and Becker Warren*, Music in the Middle Ages and Renaissance (Music Literature Outlines Series I). - Bloomington, Indiana. Frangipani Press, 1986.
9. *Haar James*. Orlande de Lassus, Grove Music Online ed. L. Macy (March 1, 2006).
10. *Reese Gustave*. Music in the Renaissance. - New York, W.W. Norton & Co., 1954.

УДК 37.013.43:784.4](477)+78.071.1

Філатова Л.М.

### УКРАЇНЬСЬКА ПІСНЯ ЯК ОСНОВА СВІТОГЛЯДУ, ТВОРЧОСТІ, ПЕДАГОГІЧНОЇ І ГРОМАДСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ М.В. ЛИСЕНКА (до 170-річчя від дня народження)

*В статтє рассматривается роль украинской народной песни в формировании мировоззрения Н.В. Лысенка как национального художника, её влияние на творческую, исполнительскую, педагогическую, общественную деятельность композитора.*

*Ключевые слова: украинский народ, украинская народная песня, национальное сознание, фольклор, славянская фольклористика, музыкальное образование и воспитание.*

Наближення 170-річного ювілею Миколи Віталійовича Лисенка спонукає ще раз звернутися до його творчості та багатогранної і плідної педагогічної, фольклористичної, виконавської й громадсько-просвітницької діяльності.

Фольклористичні інтереси посідали вагоме місце в творчості М. Лисенка. Продиктована пошуками національного музичного стилю, увага митця до фольклору, як і всебічна творча діяльність, підпорядковувалась вищій меті – служінню народу. Національний патріотизм був невід'ємною частиною світогляду і творчості композитора. Відомий український композитор С. Людкевич точно визначив причини творчих орієнтацій М. Лисенка – це завдання "загального ідейно-культурного характеру" [6, с.264]. М. Лисенко – великий композитор, але найперше – великий громадянин.

Любов до народної пісні увійшла в серце Миколи Віталійовича в дитинстві – батько Віталій Романович знав багато народних пісень, цікавився звичаями і побутом простолюду, мав хорошу бібліотеку; дядько Андрій Романович, що був одружений з колишньою кріпачкою, добре знав українську мову і користувався нею у побуті. В його домі Лисенко вперше познайомився з "Кобзарем" Тараса Шевченка – і любов до пристрасного слова поета пройшла з ним через все життя.

Проведені на селі дитячі роки дали можливість близько познайомитись з народними обрядами, в яких він брав участь – то продавав з братами нареченої молоді молодому, то на день Купала бачив, як завітчані дівчата стрибали через вогонь, грався з сільськими дітьми в народні ігри, – так згадував у своїй автобіографії композитор [3, с.39].

Але були й інші враження – зимовими вечорами хлопчик годинами слухав пісні, які співали дівчата-кріпачки, бачив сльози зморених важкою працею швачок. Разом з трююридним братом Михайлом Старицьким, який після смерті матері жив у сім'ї Лисенків, юний музикант був під впливом Олександра Захаровича Лисенка – рідного дядька Михайла по матері. Він прищепив їм любов до простих людей, їхньої мови і пісні, і від нього Лисенко почув у задушевному виконанні і записав "Встає хмара з-за лиману", "Отамане, батьку наш", "Ой негаразд, запорожці" та ін.

Картини рідної природи, звуки рідної мови, мелодії пісень закарбувалися в душі Лисенка, а потім були відтворені його творчою уявою в музичних образах. Як підкреслює