

4. Грін О.О. Професійне музичне мистецтво Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ століть: Іст. аспект. – Ужгород: Госпрозрахунк. РВВ упр. У справах преси та інформації, 2004. – С.71-99.
5. Конкіна М. Його музика живе, надихає і будить чисті почуття: (Про Д.Задора)// Чорна гора. – 2002. – 8 листопада.
6. Конькова Г. Спрага музики. Паралелі і час спогадів. – Київ: «Комбі-ЛТД», 2001. – С.163-167.
7. Мазепа Л. та Т. Шлях до музичної академії у Львові. – Львів: Сполом, 2003. – С.125, 167.
8. Муха А. Задор Дезидерій Євгеневич// Союз композиторів України: Справочник. – Київ: Муз.Україна, 1984. – С.75-76.
9. Народні пісні Підкарпатських русинів/Зібрали: Д.Задор, Ю.Костьо, П.Милославський. – Факс. вид.: Унгвар: Видання Подкарпатського общества наук, 1944. – (Нар. Б-ка Ч. 27). Ужгород: Карпати – Патент, 1992. – 112 с.
10. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення: Зб. Статей, есе про музичну культуру Закарпаття/ Під ред. Л.М.Мокану. – Ужгород I та II ч., 2005, 2010. Зі змісту: (Про Д.Задора).
11. Рак Я. Творчий портрет Дезидерія Євгеновича Задора. – Ужгород: Закарпаття, 1997. – 53 с.
12. Росул Т.Музичне життя Закарпаття 20-30-х років ХХ ст. – Ужгород: ПоліПрінт, 2002. Зі змісту: (Про Д.Задора). – С. 69-71, 86, 88, 98, 126-128, 130, 138, 147, 153-154.
13. Садова Л.І. Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілема Курца. Вплив методичних поглядів Вілема Курца на розвиток української фортепіанної школи ХХ століття. //Ерта Ференц Ліст та піаністична культура ХХ століття. Кіровоград. 1999. – С.45-50.
14. Уральський Л. Дезидерій Євгенович Задор//Музичний світ Закарпаття. – Ужгород: Госпрозрахунк. РВВ Закарпат. Компресінформу, 1995. – С.11-12.
15. Хланта І. Дезидерій Задор// Хланта І.В. Літературне Закарпаття у ХХ столітті: Бібліограф. покажч. – Ужгород: Закарпаття, 1995. – С.252-253.
16. Boniszlavszky T. Karpati cantata (Zador Dezso elete es munkassaga) = Боніславський Т. Карпатська кантата (Дезидерій Задор. Життя і творчість).- Ungvar-Budapest: Intermix Kiado, 1998. – 70 old. – (Karpatalraj Magyar Konyvek, № 93).

УДК:18:78.072.3:7.034

Лусіна Н.І.

ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ ВИДАТНИХ МУЗИКАНТІВ-ТЕОРЕТИКІВ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

В статтє дається музикально-теоретическое обоснование практики музыкального исполнительства и композиции эпохи Возрождения, рассматриваются эстетические взгляды музыкантов-теоретиков, подготовивших расцвет музыки Барокко.

Ключевые слова: эпоха Возрождения, музыкальная эстетика, теория музыки.

The article presents the musical-theoretical justification for the practice of musical performance and composition of the Renaissance, considered aesthetic views musicians theorists who prepared the flowering of Baroque music.

Keywords: Renaissance, music aesthetics, music theory.

Естетика епохи Відродження відображена у різних видах мистецтва. Так, Джованні Бокаччо вважав, що Данте своєю творчістю сприяв пробудженню муз і повернув до життя змертвілу поезію, Джорджо Вазарі заговорив про необхідність відродження мистецтв, а Джозеффо Царліно в трактаті “Встановлення гармонії” писав: «Наскільки музика була ушлявлена і почиталася священною, свідчать праці філософів, особливо піфагорейців. Вони

вважали, що весь світ побудований за музичними законами, що рух сфер – причина гармонії і наша душа, яка прокидається від пісень і звуків, створених за тими ж законами. Однак, чи лукавий час тому провиною, чи людська зневага, але в наступні часи люди стали менше цінувати не тільки музику, а й усілякі науки. Піднесена спочатку на надзвичайну висоту, вона впала вкрай низько; і після того, як їй надавали нечувану шану, музику стали вважати жалюгідною, нікчемною і настільки малоповажною, що навіть учені люди ледь визнавали їй не хотіли віддати належне» [1,с.7]. Оцінюючи сучасний йому стан музичного мистецтва, Царліно неодноразово посилається на високий приклад античності, визнаючи, що музика знаходиться у занепаді. Така схильність апелювати до античних зразків і зневажливо ставитися до музики Середньовіччя.

Італійське музичне мистецтво XIV століття (Треченто) справляє дивне враження свіжості, нового, немов би тільки народженого стилю. Воно поки ще не спирається на усталені професійні традиції минулих часів, їх поки ще не можна відстежити як конкретні і чіткі. Музика італійського Ars nova увібрала лише найдавніші традиції музикування, які завжди були міцними в країні.

Трактат “Ars nova\Нове мистецтво” (латиною, бл.1320) є витвором Філіппа де Вітрі (1290?-1361), єпископа Мо, знаного французького композитора поч. XIV ст. Під Ars nova він мав на увазі нові прийоми, що розповсюджувалися в ті часи: введення дрібних тривалостей до мензуральної системи, застосування дводольного ділення і т.п. Слідом за Вітрі музиканти стали позначати терміном Ars nova творчий напрям, якому підпорядковались нові засоби викладу матеріалу. В цьому Ars nova сенсі розуміється як французька та італійська музика на світанку Ренесансу, а також як рух музичного мистецтва у поступальному розвитку багатоголосся.

Але, якщо у Франції цей музичний рух був краще підготовленим, то в Італії він почався на більш ґрунтовній культурній основі раннього Ренесансу. В цих країнах у XIV ст. помітно підсилювалось значення світської музики, демократично зміцнилась її роль у розвитку музичної культури. Зароджуються нові форми музикування: музика при дворах, в приватних домах городян, на міських і сімейних святах (взагалі музика побуту займає тепер дуже важливе місце). Світські музичні жанри привертають головну увагу і набувають певного значення у майстрів-фахівців. Розвиток світської музичної культури, перш за все професійної, є новою і найважливішою художньою тенденцією Ренесансу.

В епоху раннього Ренесансу нового наголосу здобуває музична лірика, що виходить за межі поезії трубадурів і стає важливою частиною творчості паризьких, венеційських і флорентійських майстрів. Подібно живопису того часу музика гармонійно відтворює світ: передає емоційні враження через звук, змальовує почуття через жанрові сценки. Тематика визначає розвиток нового стилю викладення: розширені композиційні масштаби музичного твору, зміцнене значення багатоголосної пісні, мелодія отримує особистий зміст (особливо в італійському мадригалі); поруч з розвитком поліфонії йде ствердження гармонічних закономірностей; музична теорія вивільняється від схоластичних догм Середньовіччя. Вітрі (Ars nova) вважає, що “без фальші не можна співати жодного твору”, а кожний тон можна розділити на 2 півтони.

Результати нового руху відбивались у музичній науці протягом XV (і навіть XVI ст.), коли в цій галузі висуваються такі видатні вчені, як нідерландець Йоганн Тінкторис, іспанець Раміс ді Пареха, італієць Франкіно Гафорі (Гафурій). У різних країнах створюють свої творчі школи, які відрізняються певною визначеністю художнього обриса та індивідуальністю – більше, ніж будь-коли раніше(3, с.17).

Ще на межі XIII-XIV ст. в Парижі був опублікований трактат “Музика” магістра музики Іоанна де Грохео (Жана де Груші), в якому він критикував середньовічні уявлення про музику. Він не погоджувався з Боетієм, який поділяв музику на три роди – музику світову, людську та інструментальну. Адже гармонію, що викликана рухом небесних тіл, і навіть спів янголів ніхто не чув; взагалі музикант не може трактувати спів янголів, хіба він буде богословом або пророком.

Такими думками Грохео випередив свій час. Він писав: «скажімо, музика парижан, може бути зведена до 3-х головних розділів: I – цєпроста, або цивільна (civilis) музика, яку

ми називаємо також народною; II – це музика складна, створена (composita) абоучена, правильна (regularis) абоканонічна, яку називають мензуральною; III розділ, що виходить з двох перших, і в якому вони найкраще поєднуються, – церковна музика, призначена для вихваляння Творця”(1).

Музика, як поезія і живопис, набувають нових якостей лише в XV ст. і особливо в XVI століттях. Це супроводжується появою нових трактатів про музику. Музична педагогіка, не втрачаючи національних рис, стає загальноєвропейською. Так, музичний теоретик Іоанн Француз (?-пом.1473) ще змолоду став картузіанський ченцем. Він створив для використання у церкві невеличкий *Трактат про музику*, який містив критику окремих положень традиційної естетики. Його головним задумом була спрямованість проти середньовічних спекуляцій, підкоряння музики “числам і фантазіям”, “найдурнішим творам нерухомо застиглої пропорції”. У протипагу цьому Іоанн проголосив принцип свободи творчості: “Співайте, прошу вас, вільно,- звертався він до співаків. Робіть прикраси, скільки вам завгодно, складайте кожного дня нові приємні і дзвінки пісеньки, заповнюйте час звуками всіх розмірів». Іоанн займався педагогічною діяльністю:до його учнів належить видатний музикант і теоретик музики Ніколо Бурці Парменсис (1450-1518).

Великих здобутків досягла наука про музику в XV-XVI століттях. Серед ранніх друкованих видань виділяються музично-теоретичні праці нідерландського композитора і вченого Йоганна Тінкториса, іспанського теоретика Раміса ді Парехи, швейцарського німця Глареана та інших музикантів. Музична наука з кінця XV століття і протягом усього XVI століття збагатилась вченням про лади музичних знань, аналізом композиторського та виконавського мистецтва тих часів.

З ім'ям Рамоса ді Парехи (1440-1511) пов'язано впровадження традицій Ренесансу в музичну естетику. У своїх працях він реформував застарілі положення музичної теорії, різко критикуючи вчення про сольмізацію Гвідо д'Ареццо. У трактаті “Musica practica\Практична музика” Пареха виступив проти спекулятивної традиції музичної теорії, прагнув знайти вирішення теоретичних проблем через музичну практику. Для його естетики характерна демократичність: у вступі він говорить, що прагне зробити “істину надбанням усіх”, і тому звертається перш за все до “простих, не дуже вчених людей”, закликаючи їх не покладатися на авторитети, а все перевіряти критичним розумом [9, с.117]. Він виголошував прогресивні погляди на вчення про лади і про консонанси,відкидає музичні теорії церковних письменників, а з ними і Гвідо з Ареццо, якого називає “більше монахом, ніж музикантом”.

Всупереч схоластичним догматам музичної науки, які йшли від Гвідо, Пареха, спираючись не на теоретичну традицію, а на музичну практику, висунув ідею восьми ступеневого звукоряду як основного і довершеного. При цьому він протиставив системі 6-ступневих звукорядів (гексахордів) середньовіччя 8-ступеневу мажорну гаму, а старовинним уявленням про консонантність октави і квінти – твердження консонансу терції і сексти, яке він виводив із співвідношення цілих тонів 9:8 і 10:9. Усе це викликало тривалу полеміку та злобні напади з боку консервативних теоретиків. У Європі виникла гостра наукова дискусія: на боці Парехи виступив Д.Спатаро (Honesta defensio 1489), проти нього – Н.Бурці (Musices opusculum, 1487) і Ф.Гафори (Apologio, 1520).

До яскравих представників епохи Ренесансу належить Тінкторис, композитор і теоретик фламандської школи. Ще за життя він користувався великою популярністю, його ім'я згадували серед найзначніших музикантів, він увійшов в історію музики як один з найвидатніших музичних теоретиків.

В його ґрунтовних працях з'являється нова якість – міцний зв'язок науки з композицією, виконавством, взагалі з музичною практикою.

До нас дійшли декілька трактатів Тінкториса, зокрема «De inventione et usu musicae\Узагальнення про дію музики» (вид. бл.1487), а також один з найперших фундаментальних словників «Terminorum musicae diffinitorium\Визначальник музичних термінів». Видана латиною, ця праця містить біля 300 визначень, які тоді вживалися в музичній теорії.

В одному з своїх трактатів Тінкторис пропонує цікаву класифікацію музики. Він поділяє на 3 види: гармонічний (співи), органічний (духові інструменти) і ритмічний

(струнні). У рукопису залишилось вчення про композицію, без заголовку, складене з декількох трактатів: "Expositio manus"; "Liber de natura et proprietate tonorum"; "De notis ac pausis"; "De regulari valore notarum"; "Liber imperfectionum notarum"; "Tractatus alterationum"; "Superpunctis musicalibus"; "Liber de arte contrapuncti"; "Proportionale musices" и "Complexus effectuum musices". Зокрема трактат «Proportionale musices/Музичні пропорції» розвиває піфагорейське вчення про числову основу музики [4,с.147]. Доводячи до межі складність мензуральної ритміки, Тінкторис приходять до ритмів у пропорціях 7:4, 8:5, 17:8, 13:5, 14:5, що співпадають з серіальною ритмікою XX століття.

З багатьох музичних творів композитора майже всі залишилися у рукописах. До нас дійшли композиції: меса, ламентация, декілька chansons.

Музичний словник Terminorum «Musicae Diffinitorum», став першою друкованою книгою про музику. Історична цінність праці полягає у розкритті розуміння багатьох термінів і визначень: канон, fuga, гармонія, лад etc. У своїй «Книзі про мистецтво контрапункту» Тінкторис висловлюється про музичне мистецтво і його теорії з огляду на практику (композицію та виконання) – характерні явища того часу.

Музику як мистецтво самостійне і самоцінне визначав Адам де Фульда /Adam de Fulda (1445?-1505), німецький церковний композитор, органіст, теоретик музики, історик і поет. Адам народився у Фульді (південь Німеччини), деотримав першу освіту. До 1490 жив в бенедиктинському монастирі у Форнбаху, потім працював при дворі курфюрста Саксонії Фридриха III Мудрого в Торгау, 1491? очолив його придворну капелу. Згодом Адам переїздить до Віттенбергу, де приєднується до вчених-гуманістів. З 1502 року його ім'я зустрічається в документах Віттенберзького університету як викладача музики.

У теоретичному трактаті «Про музику» Адам з Фульди намагається зруйнувати погляд на традиційний середньовічний розподіл музики: світова, людська, інструментальна. Визнаючи існування «світової» і «людської», Адам пропонує першу з них передати математиці, а другу – фізиці. Він остаточно визначає музику як самостійний вид мистецтва і знання. В трактаті приділив велику увагу античним авторитетам музики Піфагору, Сократу, Платону, Аристотелю, Цицерону та ін., в чому виявився характерний для XV інтерес до справжньої античності, не закаламученої схоластичною вченістю середньовічних математиків.

Знаний теоретик музики Ніколо Бурці /Nicolo Burzio (1450-1518) народився у Пармі, чому відомий як Парменсіс, у шляхетній родині. Музиці навчався у видатного Іоанна Француза. Будучи ченцем, Бурці вивчає канонічне право в Болоньї, згодом обіймає посаду ректора капели в Пармі. Захищаючи сольмізацію Гвідо д'Ареццо, запально виступив проти Раміса Парехи. В полеміці займає консервативну позицію і відстоює авторитет церковних письменників – Амвросія, Августина, Григорія та ін. Книжка про музику «Ніколо Бурці з Парми, професора музики і студента церковного права» починається захистом Гвідо Аретинського проти «іспанця-спотворника». Полемічний трактат «Книжечка квітів» Бурці є свідомством складного і суперечливого процесу розвитку естетики в епоху Ренесансу.

Видатний музикант-теоретик Франкінус (1451-1522) – Франкіно Гафорі /Franchinus Gafurius популяризував естетичні теорії музики і впроваджував їх у життя. Він народився у Лоді і призначався у духовне звання, вивчав богослов'я і музику у Йоганна Годендаха (Bonadies), потім прожив по 2 роки у Мантуї і Вероні, звідки 1477 втік з генуезьким дожем Просперо Адорно до Неаполя. Тут він зустрівся з видатними музикантами: Тінкторисом, Гарн'є і Бернардом Гікартом, виступаючи з ними у публічних диспутах про музику за пропозицією Філіпа Казерцького (Filippo Bononio). Чума і турецька війна змусили Гафорі поїхати з Неаполя в Лоді, 1481 він отримав місце хормейстера у Монтічелло (Кремона). 1484 він – головний кантор і керівник хору хлопчиків Міланського собору (майже до самої смерті), і – перший співець капели Лодовіко Сфорца.

Твори Гафорі, високо оцінені за життя (на них посилаються всі сучасники), і потім мали велике значення: Theoricumopusmusicaedisciplinae (1480, 1492), TheoricaMusicae викладає сольмізацію і древнє вчення музики за Боецієм; PracticamusicaesivemusicaeactionesinIVlibrisз мензуральними нотними прикладами, друкованими з дерев'яних дощок (1497, 1502, 1508, 1512, 1522); Angelicumacdivinumopusmusicae(1508) вчення музики;

Deharmoniamusicoruminstrumentorumopus (1500, 1518 з біографією автора); ApologiaFranchiniGafuriiadversusJoannemSpatariumetcomplicesmusicosBononienses (1520).

Розробкою естетичних аспектів теорії музики багато займався Мартін Лютер\MartinLuther (1483-1546), засновник німецького протестантизму і реформатор християнства. Зацікавленість духовністю людини пояснює ту величезну увагу, яку Лютер приділяв музиці. У висловлюваннях Лютера про музику домінуюче значення мала ідея виховного, очищувального впливу музики, в якій сплітаються християнська демоноборчість музики з ідеєю про музику як вершину світського знання і освіти, як джерела мирської насолоди. “Якщо б я не був теологом, говорив Лютер, я скоріше за все став би музикантом” (10). Особливу роль музики він вбачає у вихованні молоді, вважає, що знання музики є неодмінним і обов’язковим для шкільного вчителя.

Ця його думка підтверджується наступною цитатою: “Музику я любив завжди. Хто знає це мистецтво, той хороша людина, до всього вправна, майстерна. Музику необхідно зберігати в школах. Шкільний вчитель має вміти співати, інакше я на нього й глядіти не хочу. Бог проповідує Євангеліє і за допомогою музики. Це ми чуємо у Жоскена, у якого спів тече лагідно, вишукано, радісно, приємно, душевно і йде вільно, невимушено, не пов’язаний рабськими правилами...». І далі: “Сатана – великий ворог музики, він їй чужий. Якщо сум бере над вами гору, скажіть: ні, зіграю я краще нашому Господу Христу пісню на регалі, бо Писання вчить нас, що Він охоче слухає благочестиві пісні і музику струнних. Вдаряйте швидко по клавішах і співайте, до тих пір поки не пройдуть [дурні] думки. А якщо диявол знову з’явиться і дасть клопіт і сумні думки, бороніться і кажіть: Я повинен все ж співати і грати для Бога мого. Музика – прекрасний, розкішний Божий дар, і вона близька до теології.(10, с.48).Юнацтво завжди треба привчати до цього мистецтва, бо воно робить людей чутливими і майстерними”.

Великий вплив на практику німецької церковної музики Лютер мав завдяки створеним 37 гімнам, основою яких стали народні пісні і світська лірика, що відображали бойовий, демократичний дух епохи. Він сам писав церковні гімни і мелодії до них. Особливо знаменитим став гімн Ein' feste Burg ist unser Gott/Твердиня міцна наш Бог: « 47 псалом».

Сподвижником Лютера був німецький гуманіст Філіп Меланхтон (1497-1560), євангелічний реформатор, теолог і педагог. Славу засновника протестантських народних шкіл закріпили за ним його програма початкового навчання (1528) та інші педагогічні праці. Він пише підручники з логіки, риторики, етики, психології, фізики, багато займається підготовкою вчителів, сприяє реорганізації багатьох шкіл та університетів. За ним закріпилось почесне звання praesceptor Germaniae - вчитель Німеччини. Меланхтон намагався сполучити лютеранство з гуманістичною етикою Еразма Роттердамського. Велику увагу вчений приділяв проблемам музики. Так у його статтях “Похвала музиці”, “Про музику”, промові “Про вільні мистецтва” своєрідно сплітаються античні і християнські уявлення про музику, її роль і значення в житті людини; надаються цікаві порівняння-паралелі музики з математикою: арифметичною, геометричною і гармонічною пропорціями. Наприклад, у статті «*Похвала музиці*» він з риторичним запалом пише «Хіба є у світі щось достохвальніше за музику? Адже музика є втіленням вишуканої гармонії, народженої музичним інструментом або природою. Ми хвилюємо співом наш розум, щоб він, збуджений, краще засвоїв сенс цих співів. В інших ми розпалюємо цю завзятість до співу, щоб спонукати їх до пізнання Христа через роздуми і щоб вчення христово перейшло до нащадків й за такою допомогою. Людині в жалю властиво або заспокоїти співом хвилювання душі, або підбадьорити себе роздумом про сенс того, що співається, і цей сенс через приємний спів глибоко западає в душу. Тому не будемо наслідувати тих, хто нехтує музикою, а будемо ретельнішими до неї і, в свою чергу, власним прикладом та чарівністю співанок будемо впливати на юнацтво і народ, щоб вони за допомогою цих музичних вправ запалювали себе роздумами про Бога...». Для багатьох музика миліша за всі інші мистецтва, тому що вона налаштовує на роздуми і разом з тим веде до покращення моральності. Інші мистецтва здійснюють наш розум до небесного, але лише через музику божественне спускається з небес до людського. Саме з цієї причини, мені здається, древні усюди надавали статуям богів музичні символи, яби для того, щоб за їх допомоги боги перебували з нами. Музика добавляє

доброї вдачі, бо немає нічого більш сприятливого для заспокоєння пристрастей живих істот... Звуки музики, які і є власне голосами муз, слугують розважливому упорядженню життя, сприяють доброчесності.

Проти середньовічного дидактизму, підпорядкування музики інтересам церкви і релігійній моралі виступає Г.Глареан, видатний Швейцарський гуманіст, музикант і поет. Він проголосив музику "матір'ю насолоди" і вбачав головне призначення її не тільки у вихованні моралі, а і у наданні розумного задоволення. Глареан зробив значний доробок у розвиток теорії музики. Так, він запропонував застосування 12 ладів, надав статусу "законних" – еолійському та іонійському ладам, – і тим самим теоретично обґрунтував існування в музичній практиці мажору і минору. Глареан виступив також проти схоластичного розподілу музики на учену і неучену, теоретичну і практичну, дав глибокий філософський аналіз ідеї єдності музики і поезії, інструментального виконання і тексту.

Глареан був засновником низки авчальних закладів-інтернатів (у Базелі, Парижі, Фрайбургу), викладав в університетах Франції, Німеччини, Швейцарії: музику, філософію, літературу, поетику, історію, математику. Гуманіст з широкими знаннями в різних галузях наук він спілкувався з видатними вченими: переписувався з реформатором і гуманістом Ульріхом Цвінглі, підтримував дружні стосунки з Еразмом Роттердамським, погляди якого мали на нього великий вплив.

Ідеї Глареана мали важливе значення для розвитку гармонічного мислення у європейській музиці (теорії, композиції, практики виконавства) і мали великий вплив на Дж.Царліно та музичних теоретиків наступних епох. До музики, зокрема церковної, він підходив як художники, що писали картини і фрески в церквах, тобто музика, як і живопис, має бути поза межами релігійної дидактики і рефлексії, бути "матір'ю насолоди", передусім давати задоволення. У своїх працях узагальнив Глареан гуманістичну традицію музичної естетики Ренесансу: насолода людей є головним критерієм будь-якої естетичної оцінки. "Я вважаю, - говорить він, - набагато кориснішим те, що слугує для насолоди багатьох, ніж те, що слугує для насолоди лише де-кого"[3,с.65]. Обґрунтовуючи переваги монодичної музики перед поліфонічною, він зауважував, що простота і велич монодії дають більше насолоди, ніж багатоголосні пісні, які "не увезеш і на тисячі возів". Глареан визначив 2 типи музикантів – фонасків і симфоністів: одні мають природну схильність до складання мелодії, інші – до розробки мелодії на 2, 3 і більше голосів. Характерний для нього підхід до музичної творчості: щоб обґрунтувати теорії, він звертається за прикладами до сучасної практики музики, аналізує і досліджує творчість Жоскена, Обрехта та ін.

Глареан висуває у Dodecachordon'і концепцію історичного розвитку музичного мистецтва через аналіз індивідуальних і національних рис особистості музиканта, що являє собою нову домінуючу світосприйняття, характерну для ренесансної естетичної свідомості. Розвинув цю систему музичний учений і композитор епохи Відродження Джозефо Царліно, теж пов'язаний з Італією. І саме цей головний напрямок музичної науки, що визначив ще в XV Рамос ді Пареха, привів до глибоких теоретичних узагальнень Царліно.

Проти музикантів "математичного напрямку", виступив нідерландський музикант і теоретик Адріан Петі Кокліко\Adrianus Petit Coclico (1500-1563), учень славнозвісного Жоскена Дебре. Замолоду він керував церковним хором, служив в капелі папи Павла III, 1545 переїздить до Німеччини. У Віттенбергу Петі Кокліко товаришував з німецькими гуманістами, дружив з Меланхтоном. Останні роки служив при королівському дворі Христіана III у Копенгагені.

Петі Кокліко написав "Compendium musices/Короткий посібник з музики", виданий латиною 1552 у Нюрнбергу (4). В цьому трактаті він приділив увагу мистецтву імпровізованого контрапункту, питанням музичного виховання, музичним оздобленням співу, надає трактовку понять і термінів: musica, contrapunctus, compositio, tabula, scala, thema, soggetto, passaggio, punto, musica reservata, musicus, cantor, discantor, factor, artifex, auctor, poeta, notator, magister, compositor, componista, поєднуючи транскрипцію мензуральних прикладів з теоретичним обґрунтуванням принципів дешифровки. Посібник складається з 2-х частин: I) – De his quae futuro musico sunt necessaria/Про те, що необхідно майбутньому музиканту\ розглядає сам предмет дослідження – музику (De musices) та її

творців (*De musicorum*), знайомить з ладами і звукорядом; II) – розбирає поняття такту і мензури (4,с.7), зменшення і збільшення (*De tactu et mensura, diminutionis et augmentationis*), пропонує різні способи прикрашань співу (*De elegantia, et ornatu...*), дає правила контрапункту (*De regula contrapuncti*) і композиції (*De compositionis regula*). Трактат цілковито вписується в контекст художнього і наукового мислення Ренесансу.

Для нас особливо цікавим є те, що автор першою умовою музичної освіти майбутнього професіонала визнає “пристрасть до музики, яку живить природна схильність до музичних занять” [6,с.2-3]. Сучасною мовою це означає певний рівень сформованої музичної потреби учня, інтересу до музики як мистецтва, і звідси – до музичної діяльності як фахової преференції в структурі розвинених мотивацій майбутнього музиканта. В *Compendium* Кокліко пише, що не мав звичаю викладати багато повчань, тому що ремесло краще можна збагнути на практиці, ніж будучи викладеним багатьма вчителями. Він наголошує, що учень повинен мати “велике завзяття і старанність в заняттях музикою і крім того... справжню пристрасть” (6,с.3), адже гарно говорить в одному грецькому прислів'ї: “Музику наставляє любов”. Адріан Петі Кокліко уславлений як композитор-виконавець. Широкого визнання набула збірка його мотетів *Consolationes piae: musica reservata*. Як теоретик Кокліко отримав велику шану завдяки трактату *Compendium musices*.

Основні принципи музичної естетики Ренесансу виразив славетний теоретик Царліно у трактаті “*Istituzione harmoniche/Основи гармонії*”, ідеї якого відомі через посилання сучасників. Джозеффо Царліно (*Giuseppe Zarlino* (1517-1590) народився в Кьоджі (біля Венеції), жив у Венеції з її розквітом живопису та музичними концертами, що збудило його покликання музиканта – органіста, композитора, вченого. Він вивчав музику у А.Вілларта, логіку і філософію у К.да Лін'яме, давньогрецьку у Г.Ф'яммінго. Царліно 20 років вступив до ордену. 1565, наслідуючи Чіпріано де Роре, з яким навчався Вілларта, стає органістом і капельмейстером Собору S-Marco, згодом очолює і капелу San Severo.

Серед учнів Царліно: Вінченцо Галілей, Джироламо Дірута, Джованні Марія Артузі, можливо Клавдіо Меруло. Вважається, що в трактаті “*Основи гармонії*” Царліно в класичній формі подає положення музичної естетики Відродження, закладає фундамент сучасного вчення гармонії та контрапункту (9,с.381). Він спирався на слухове сприйняття, а не на абстрактну схоластику математичних викладень. Автор духовної музики (меси, мотети) і світської (мадригали), видав у Венеції Повне зібрання (музично-теоретичних і філософських) творів.

Царліно вважати музику головною серед вільних мистецтв, так само, як звеличував живопис Леонардо да Вінчі. Та захоплення окремими видами мистецтв не має бентежити, адже мова йде про гармонію як всеосяжну естетичну категорію. “І якщо душа Світу (як дехто думає) і є гармонія, чи може наша душа не бути причиною в нас усякої гармонії і наше тіло не бути поєднаним з душею в гармонії, особливо коли Бог створив людину за подобою світу більшого, називаного греками космос...і коли Він створив подобу меншого об'єму, названу *mikrokosmos*, тобто маленький світ?”. Це припущення небезпідставне (7, с.262): хто не отримує задоволення від музики, створений без гармонії, - говорили в ті часи. Християнська теологія поєднується у Царліно з античною естетикою. Ідея єдності мікро- і макрокосмосу породжує ідею пропорційності об'єктивної гармонії світу і гармонії суб'єктивної людської душі. Вважаючи музику головною серед вільних мистецтв, Царліно говорить про єдність музики і поезії, єдність музики і тексту, мелодії і слова. До цього додається “історія”, що передбачає та обґрунтовує зародження опери, а якщо додати танець, як це трапиться у Парижі, то ми побачимо зародження балету.

Відмічаючи занепад музики (у Середні віки), Царліно спирається на античну філософію в розробці вчення про природу гармонії. Саме Царліно дає естетичну характеристику мажору і мінору, визначає мажорний трезвук як радісне і світле, а мінорний як сумне і меланхолійне (7,с.141). Він знаходить “природне” обґрунтування для великого тризвука, поділивши квінту середнім арифметичним 4:5:6, для малого – середнім гармонічним 10:12:15 (8, с.369) і реєструє повне і остаточне визнання інтерваліки чистого строю в якості звукової матерії для багатоголосної музики. Емоційні характеристики для обох терцій лягли в основу його характеристик мажору і мінору. Він охарактеризував

контрапункт як “гармонічне ціле, що містить в собі різноманітні зміни звуків або співочих голосів у певній закономірності співвідношень і з певною мірою часу”.

Свої теоретичні праці Царліно писав італійською мовою. Його трактат «Основи гармоніки» у 4х томах став найвищим досягненням музичної науки XVI століття.

Джозеффо Царліно, як Тінторетто і Тіціан, з якими він товаришував, набув широкої популярності і був обраний членом Венеціанської академії della Fama /Академії Слави. Венеціанська школа музики, як і живопису, відрізнялась такою пишністю звукової палітри і віртуозністю фактури, що згодом набула рис бароко.

З композицій Царліно до нас дійшло небагато. На жаль, рукописи його багаточисельних церковних творів, написаних для С-Марко, давно викрадені з архіву. Збереглися: збірка *Modulationes sex vocum* (1566), *меса* (Болонья *Liceo filarmonico*) і *3 Lektionen pro mortuis* (1563, Венеція). Трактати: *Istituzione harmoniche* (1558), *Dimostrazioni harmoniche* (1571) і *Sopplimenti musicali* (1588).

Теоретичні праці Царліно в галузі музики мали великий вплив на розвиток західно європейської музики пізнього Ренесансу та епохи Бароко.

Узагальнюючи викладений матеріал можна зробити наступні висновки. Якщо у монастирі Відродження як нової епохи пробуджуються в поезії, набувають блискучого розвитку в архітектурі та живопису, то музика, починаючи з народної пісні, пронизує всі сфери життя. Навіть церковні твори в той час сприймаються не як сакральні, а швидше як картини на біблійні теми, що дарують радість і насолоду. Про це піклувалися й самі музиканти, хористи, солісти, композитори. Тобто, в розвитку музики стався перелом, зв'язаний з розробкою музичної естетики і теорії музики. Її досягненнями стали емоційно обґрунтована система мажору-мінору, застосування 12-ступеневих ладів, контрапункту та багатоголосся.

Література

1. Киле Петр. Музыка эпохи Возрождения. Copyright © «Эпоха Возрождения», 2007, kileh@mail.ru.
2. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года (Средние века) : в 2 т.– Т. 1.– 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1983.– 696 с.
3. Музыкально-теоретические системы. – М., 2006. – С. 132-154.
4. Тарасевич Н. Адриан Пети Коклико и его трактат о музыке. Copyright © Альманах «Старинная музыка», 2003, № 1.
5. Холопов Ю.Н., Поспелова Р.Л. О трактате Дж. Царлино «Установления гармонии» // Русская книга о Палестрине : сб. статей. – М. : МГК, 2002. – 288 с.
6. Шестаков В.П. Очерки по истории эстетики (От Сократа до Гегеля). Shestak.ra г 2005. 2005-06-2.
7. Riemann «Geschichte der Musiktheorie» © 2008 Slovar.
8. Judd C.C. Renaissance modal theory: theoretical, compositional and editorial perspectives // The Cambridge history of Western music theory.–New York: Cambridge University Press, 2002, pp. 364–406.
9. Риз, Гюстав. Музыка в эпоху Возрождения. Нью-Йорк.: WW Нортон и Ко, 1954 ISBN 0-393-09530-4

УДК 78.089.(4 Нім.) : 781.68

Тітович В.І.

ОСОБЛИВОСТІ ДИНАМІКИ В КЛАВІРНИХ ТВОРАХ Й.С. БАХА

В статтє рассматриваются особенности динамики в клавирных сочинениях И.С.Баха, даются ориентиры для самостоятельного выбора их динамической схемы для оценки редакторских вариантов.