*8. **Кон И. С.** Психология юношеского возраста : (Проблема формирования личности) / И. С. Кон. – М. : Просвещение, 1979. – 175 с.*

*9. **Кузнецова В. И.** Динамика ценностных ориентаций российской молодежи : (По материалам социологических исследований ценностных ориентаций российской молодежи) /В. И. Кузнецова. – Ростов н/Д : Изд-во СКНУ ВШ, 1999. – 335с.*

*10. **Мальцев Л. Л.** Молодежная культура как предмет философско-эстетического анализа : автореф. дис. на соискание науч. степени. канд. филос. наук : 09.00.08 / Л. Л. Мальцев ; ЛГПИ. – Л., 1995. – 17 с.*

*11. **Ойвин В. И.** Современная музыкальная культура и християнство / В. И. Ойвин // Культура и религия: линия сопряжения : сб. ст. / отв. ред. Л. И. Арнольдов. – М., 1994. – С. 113–118.*

*12. **Саркитов Н. Д.** Рок-музыка: сущность, история, проблемы : (Краткий очерк соц. истории отечеств. рок-музыки) / Н. Д. Саркитов, Ю. В.Божко. – М. : Знание, 1989. – 64 с.*

*13. **Суна У. Ф.** Эстетическая культура студента: (Опыт социологического анализа) / У. Ф. Суна. – М. : Изд-во МГУ, 1977. – 69 с.*

*14. **Устименко-Косоріч О. А.** Масова музика як атрибут молодіжної культури середини ХХ століття : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: 26.00.01 – теорія й історія культури / О. А. Устименко-Косоріч. – Одеса : ОНПУ, 2008. – 171 с.*

*15. **Шендрик А. И.** Духовная культура молодежи как обьект социологического исследования : автореф. дис. на соискание науч. степени д-ра социол. наук в форме науч. докл. / А. И. Шендрик. – М., 1991. – 57 с.*

УДК78.072:13/15

Н. І. Лисіна

ВИТОКИ ТА РОЗВИТОК ІТАЛІЙСЬКОЇ КЛАВІРНОЇ ШКОЛИ

В статье рассмтрены главные направления в становлении клавирных школ Италии эпохи Ренессанса и раннего Барокко, особенности композиции, исполнительства и педагогики выдающихся органистов и клавесинистов, отраженные в их творчестве и методико-теоретических трактатах.

Ключевые слова:*клавирное искусство, флорентийская и венецианская органные школы, персоналии ведущих педагогов-клавиристов, композиторов, исполнителей Возрождения.*

The article rassmtreny main directions in the development of keyboard schools in Italy of the Renaissance and early Baroque, features compositions and performing pedagogy outstanding organists and Harpsichord, reflected in their work and the methodical and theoretical treatises.

Keywords: *art clavier, Florentine and Venetian organ schoolleading personalities klaviristov teachers, composers, artists of the Renaissance.*

Новітні дослідження італійського мистецтва епохи Відродження доводять, що в XIV столітті Італія я була колискою не тільки образотворчого мистецтва, літератури й архітектури, а й музичного мистецтва. Її найважливішим музичним центром стала Флоренція. І якщо великий Данте зауважує, що музичні інструменти його часу були завезені до Італії з Ірландії, то цим підтверджується гіпотеза, яку висловив Ледерер стосовного того, що флорентійське нове мистецтво зростало на англійській народній поліфонії. (4, 83-84). У музичному житті Флоренції на зорі Відродження головну роль відіграє вокальна лірика і жанрова пісня-сценка. Це перший розквіт ліричної і жанрової музики в Італії, представлений такими формами, як мадригал, балата, каччья. (4, 114; 7, Ліванова Ars NOVA в Італії).

У флорентійській бібліотеці Laurenziana зберігається дорогоцінний рукопис, так званий “Кодекс Скварчіялуппі” , названий на честь італійського органіста Антоніо

Скварчіялуппі, який склав збірку світських творів флорентийських композиторів – Джованні да Фіренца, Паоло да Фіренца, Джакопо да Болонья, Герарделло, Франческо Ландіно та ін. Цей розкішний рукопис розподілений за композиторами, а початковий аркуш кожної нової п'єси прикрашений витонченим мініатюрним портретом автора.

Найбільш характерним іулюбленим жанром цих композиторів був музично-поетичний мадригал (великий дво - і три - голосний вокальний твір, в якому інструменти могли виконувати нижні голоси), як би розширена пісня на будь-яку тематику (4, 117). Фактура мадригала простіша, ніж фактура мотету, і не настільки поліфонічна. Верхній голос, мелодія – носій ліричного відчуття – торжествує перемогу в цьому багатоголосому стилі. Поряд з ліричними творами великий інтерес представляють також багатоголосні жанрові пісні, з яких особливо виділяється різновид каччьї (полювання).

Всі пісенні форми призначалися для вокально-інструментального змішаного виконання, причому на долю інструментів припадала значна роль у вигляді прелюдій, інтерлюдій і постлюдій. Розрізняється 4 типи таких композицій: 1) пісні, в яких вокальна мелодія проходить в нижньому голосі, причому верхній виконує до неї контрапунктичний орнамент; 2) композиції, в яких вокальний наспів проводиться у верхньому голосі, але абсолютно пригнічується рясною колоратурою інструментів; 3) п'єси, що представляють канон двох голосів з підтримкою баса інструментом; 4) композиції без тексту, парафрази народних пісень або танцювальних наспівів. Ці одноголосні мелодії були поширені раніше, ніж піддалися багатоголосній розробці у флорентинських композиторів, у їх виконанні брали участь або солісти, або одноголосний хор.

У літературних джерелах XIV століття детально розповідається про засоби інструментального супроводу цих пісень у флорентійській музиці. Такий супровід виконувався на одному або декількох інструментах, наприклад, деякі мадригали Джованні ді Фіренца супроводжує арфа, балати Ландіні – три смичкових інструменти, інші співи – лише одна віола. Згодом для акомпанементу використовуються також лютня і духові інструменти, далі орган у вигляді невеликого переносного портативну/organetto або позитиву, який можна було встановити на підлозі. Ці ручні органи відігравали велику роль в музикуванні, оскільки відрізнялися м'яким, приємним звуком.

З розвитком світської музичної культури в епоху раннього Ренесансу надзвичайно зросло значення інструментальної музики в побуті. У «Декамероні» Боккаччо згадується viola і лютня, а портатив, псалтеріум, арфу і різні духові постійно зображували художники раннього Ренесансу. Але зв'язок між вокальною та інструментальною музикою був ще дуже міцним: ці галузі музичного мистецтва ще не розмежовувалися в побуті.

До XIУ ст. належать перші зразки органної музики, що дійшли до нас в спеціальних записах – табулятурах, які свідчать про зростаючу самостійність інструментального стилю.

Першим італійським композитором, що перекладав вокальні п'єси для клавірів та імпровізував на їх матеріалі, став флорентинський композитор, органіст Франческо Ландіно (Francesco Landino) (1325-1397). Він був сином художника Якоподі Ландіно (учня Джотто) і найвидатнішим музикантом італійського Arsnova.

Через сліпоту його прозвали Francesco Cieco, або Francesco degli Organi, зважаючи на його талант органіста. Франческо Ландіно народився у 1325 році поблизу Флоренції в сім'ї художника Якоподель Казентіно. Він втратив зір в ранньому дитинстві після захворювання віспою, але це не завадило йому здобути різнобічну гуманітарну освіту: він знав граматику, філософію, мистецтво, поезію, навіть астрологію; вчився музиці у флорентійських майстрів. За словами Джованні Віллані, він рано почав займатися музикою: спочатку співати, потім грати на органі і струнних, "аби цією втіхою полегшити жах вічної ночі"(11). Музичний розвиток Ландіно йшов з дивною швидкістю і вражав близьких: він чудово вивчив конструкцію багатьох інструментів "начебто бачив їх очима", знаходив нові зразки, вносив удосконалення.. За своє життя він згадувався як «прекрасний музикант, котрий співав і грав на багатьох інструментах, перш за все на своєму улюбленому переносному органі, а музикою чарував і людей і живність.

Відомо, що у Флоренції Ландіні багато спілкувався з поетами, створював музику на тексти Франко Саккетті, сам писав вірші, брав участь як рівний у вчених естетичних дискусіях гуманістів, серед яких був і Колюччо Салутаті.

Впродовж всього життя Ландіно служив органістом в кафедральному соборі С-Лоренцо у Флоренції. Крім органу, він досяг надзвичайних успіхів у грі на лютні, арфі, флейті, скрипці і чембало, а також у співі. В 1364 році на фестивалі музики і поезії у Венеції Франческо Ландіно був увінчаний лавровим вінком. Творість Франческо Ландіно вважають вершиною музичного мистецтва раннього Відродження. До нас дійшло 155 творів цього композитора: двоголосні балати (танцювальні пісні), мадригали, каччі та інших творів, які відрізняються пластичною та виразною мелодією. Найвагомішою частиною музичної спадщини Ландіні є балати, що сягають найбільшої виразності. Любов музиканта до мелодії особливо відчутна в його двоголосних балатах, висвітлюється у ритмичній і гармонічній плавності голосів (12). Музика Ландіні вишукана і завжди відповідає поетичному тексту, автором якого часто був він сам.

Збірка творів Ф.Ландіно була виявлена в архівах лише у 1939 році, і з того часу його твори зараз включаються в концертні програми Вони є невід'ємною частиною фестивалів середньовічної і ренесансної музики. Вокально-інструментальні ансамблі і симфонічні оркестри часто включають в свої програми аранжування композитора. Візитною карткою Ландіні у наш час вважається двоголосна балата EccoLaPrimavera!\От і Весна!.

Інше італійське місто – Венеція – дала композиторів, які зробили великий внесок у розвиток ранньої клавірної музики. Знаменитий фламандський музикант, засновник венеціанської школи Адріан Вілларт (Willaert) народився в Брюгге 1490, жив у Римі і Феррарі, працював диригентом хору при дворі угорського короля Людовика II, потім оселився у Венеції, де отримав місце органіста і капельмейстера собору Сан-Марко. З того часу починається вплив нідерландської школи на італійську музику. Вілларт створив багато духовної музики для свого хору, запровадив знаменитий антифонний спів: двохорна і багатохорна музична форма, що стала згодом основою венеціанської школи. Крім духовних мотетів він писав мадригали, вілланелли, віллоти та інші твори, в яких звертав велику увагу на експресію музики.

Замолоду Вілларт поїхав до Парижу, ймовірно, вивчати право, але замість цього вирішив вчитися музиці: у Парижі він зустрів Жана Мутона, головного композитора Французької королівської каплиці, співвітчизника Жоскена Депре, і вчився у нього. У 1515 р. Вілларт вперше поїхав до Риму. Анекдот вказує на обдарованість молодого композитора: він із здивуванням виявив, що хор Папської каплиці співає один з його власних творів (імовірно, частини мотету VerbumBonum) і ще більше здивувався, взнавши, що вони думали, ніби це було написано знаменитим Жоскеном; коли Вілларт повідомив співцям їх помилку – що насправді автор він – хор відмовився співати знову. Дійсно, стиль раннього Вілларта дуже схожий на Жоскена: поліфонія гладка, голоси збалансовані, часто використовують імітації.

У липні 1515 Вілларт поступив на службу до кардинала Іполітод'Есте у Феррарі. Кардинал багато подорожував, і Вілларт супроводжував його до Угорщині 1517-19 та до Польщі. Коли Іполіто 1520 помер, Вілларт поступив на службу до герцога Альфонсо у Феррарі, 1522 був вже на придворній посаді в капелі герцога, а 1525 – служив у Мілані. Але найзначніше його призначення стало обрання maestro di capella, капельмейстером собору Сан-Марко у Венеції. З 1527 до самої своєї смерті Вілларт зберігав посаду головного маестро і першого органіста собора Сан-Марко.

За словами Царліно, Вілларт був винахідником антифонного стилю, з якого розвинувся polychoral-стиль венеціанської школи: два хори, по одному з кожного боку головного вівтаря С-Марко, забезпечені органами. Вілларт розділив хор на дві частини, використовуючи їх антифонно чи одночасно, писав і виконував твори для двох хорів, що чергуються. Саме ця інновація мала блискучий успіх і вплинула на розвиток нового методу. Тепер у Венеції домінував композиційний стиль декількох хорів і органів, встановлений Віллартом. У 1550 році він опублікував псалми spezzati, антифонні обробки псалму, – перші polychoral-роботи венеціанської школи. Хоча останні дослідження демонструють, що Вілларт не першим застосовував цю антифонну polychoral-методу. Але polychoral-обробки

Віллларта були першими, що стали широко відомі, дуже впливові, їх багато наслідували. Наступники Вілларта – Роре, Царліно, А.Габріелі, Донато, Кроче – саме цей стилькультивували (13). Традиції письмових форм, створених Віллартом у С-Марко, були продовжені музикантами, що працювали там у XVII.

З усієї Європи приїжджали музиканти вчитися до Вілларта, слава про його вимогливість, кваліфікацію, високі стандарти органної гри, співу і композиції збирала у Венецію кращу молодь багатьох країн. Під час роботи у герцогів Феррари Вілларт придбав впливових друзів. Це сприяло поширенню його репутації в Європі, і, як наслідок, приїзду музикантів з далекого зарубіжжя до північної Італії.

Вілларт залишив велику кількість композицій: 8 мес, більше 50 багатохорних гімнів і псалмів, 175 мотетів на канонічні і вільні латинські тексти, близько 60 французьких шансонів, більше 70 італійських мадригалів і декілька інструментальних ricercares (9). Твори у церковних жанрах, створені за фламандськими методами, затвердились як важлива частина венеціанського стилю. Крім духовної музики він писав багато світських мадригалів і вважається мадригальним композитором першого рангу. Вілларт розробив жанр канцони (світська поліфонічна пісня) і ричеркару (ricercare), що стали попередниками сучасних інструментальних форм (9). Вілларт першим широко застосовував хроматику у мадригалі, а також запровадив стиль, який продовжувався до кінця мадригал-періоду, віддзеркалюючи емоційні якості тексту і наголошуючи значення найважливіших слів так точно, чітко і різко, як тільки можливо. Вілларт активно експериментував в галузі контрапункту і гармонії, музичної декламації і ритму. У загадковому (неоднозначно розшифровуваному) мотеті на гумористичний текст Горація автор послідовно обходить тональності квінтового кола, в тому числі незвичайні для свого часу тональності далекої спорідненості, керуючись незвичайним дидактичним завданням — навчити музикантів співу в натуральному строї (9).

Вершина творчості Вілларта — пізні мотети: масштабні композиції, зразки запаморочливої поліфонічної техніки (опубліковані 1559 і 1568 у зб. MusicaNova\Нова музика). 6- і 7голосні мадригали цієї збірки, написані на повні тексти сонетів Петрарки з книги Канцоньєре, є прикладами деталізованого трактування віршів. Музична стилістика мадригалів близька мотетам, але рясне використання віртуозної імітаційної поліфонії ускладнює безпосереднє сприйняття поезії, що розспівується.

Розмежування музики на церковну і камерну (світську) почалося в середині XVI століття. Особливо багато уваги присвятив цій проблемі в теорії і практиці Нікколо Вічентіно (1511-бл.1576). Роки його навчання пройшли у Венеції, сам він називав себе учнем Вілларта, пройшов грунтовну поліфонічну школу. Працював у кардинала ІпполІто II д'Есте у Феррарі (тодішньому центрі музичного експерименту) і Римі, де навчав музиці сім'ю герцога Ерколе II. У Римі 1551 брав участь у публічних дебатах разом з півчим Папської капели Вісенте Лузітано.

Між 1546 і 1572 роками Вічентіно опублікував 5 книг мадригалів (збереглися лише перша і остання). У 1555 році вийшла його теоретична праця «Старовинна музика, пристосована до сучасної практики», в якій він торкається питань складного контрапункту – рухливого і оберненого. Висунуті ідеї і власний композиторський досвід дозволили йому назвати себе «винахідником нової гармонії». Хоча сам автор аргументував свої положення відносно ренесансних ідей ретроспективно теоретичними міркуваннями, посилаючись на розуміння хроматизму у давніх греків, його твори свідчать про пошуки нових засобів виразності через подолання традиційних меж діатоніки. Це позначилося у Вічентіно в інтонаційному строї мадригалів і мотетів, що надавало їм особливого звукового відтінку.

Проте оригінальність звучань, різко відчутна спочатку, в решті призводить до нової монотонії. Вічентіно йде за античним розумінням тетрахордової хроматини. Звідси виникають химерні, дивні звучання: голоси йдуть то півтонами, то малими терціями. Композитор мріяв також відродити античний енгармонізм, для чого проектував створення особливого інструменту -"аркіоргану (archiorgano)".

Франко-фламандський композитор-органіст Якоб Буус (Jacob Buus) (1500-1565), був досвідченим автором шансонів, одним з перших членів Венеціанської школи, що почав писати ричеркари.

Буус мав дуже великий вплив на розвиток інструментального ричеркару (прямого попередника фуги), де контрапункт використовував всі можливості франко-фламандської поліфонії: збільшення, зменшення, інверсії, і т.д. Він також писав церковну музику: співи і духовні шансони протестантського обряду, хоча не для виступів в католицькій Венеції. Співи його схожі стилем на Ніколя Гомберта\Gombert, – щільної текстури і традиційних імітацій.

До венеціанської школи належить також композитор фламандського походження Чипріано де Роре (Ciprianode Rore) (1515-1565), учень і друг А.Вілларта. Він служив капельмейстером при дворі герцога феррарського, працював при дворі Маргарити Пармської в Брюсселі, 1561 і з 1564 служив у О.Фарнезе в Пармі. З 1563 року працював капельмейстер собору Сан-Марко у Венеції.

Центральна частина спадщини де Роре — мадригали 4 і 5 голосів на італійські вірші Петрарки, Аріосто, а також менш відомих і анонімних поетів. У ранніх мадригалах Роре відчувається вплив Вілларта. Музична мова і техніка зрілих мадригалів поєднує вишукану фламандську поліфонію і стильові риси італійського мадригала XVI: звукозображальність, музичну риторику, хроматику. Один з найвідоміших – Calamisonumferentes (на лат. вірші Дж.Б.Пінья) — зразок «антикізації», типової для італійського Ренесансу стилізації античності, як привід для експериментів в галузі гармонії, ритму, фактури та ін. Мадригальний цикл, який складається з 11 частин «Діва прекрасна» на відші Ф.Петрарки є по суті грандіозним гімном Богородиці.

Всесвітньо відомий представник венеціанської школи, який вплинув на розвиток венеціанського стилю в Італії і Німеччині, композитор-органіст пізнього Ренесансу Андреа Габріелі був учнем Адріана Вілларта. Життя і діяльність Андреа Габріелі (Andrea Gabrieli) (1532-1585) тісно пов'язані з Венецією та її музичними традиціями. Більше 20 років він служив півчим у знаменитому соборі Сан-Марко, постійно виступав в цьому соборі як органіст, а незадовго до смерті став першим органістом собору. Він став представником венеціанської школи, що культивувала барвистий, життєрадісний, емоційно повнокровний стиль вокально-інструментального багатоголосся на відміну від суворої, майже містичної відчуженості римської школи (1,7). А. Габріелі належать крупні церковні меси, псалми, мотети. Крім того, він створив 200 мадригалів, а також багато працював в інструментальній музиці: канцони, ричеркари і т.п.

Габріелі був універсальним і плідним композитором; він написав велику кількість музики, духовної і світської, музики для окремих груп голосів і інструментів, чисто інструментальної музики; створював здебільшого для величезного резонансного простору Сан-Марко. Його творчість включає більше 100 мотетів і мадригалів, а також певну кількість інструментальних творів.

В кінці своєї кар'єри він прославився як вчитель: серед учнів його племінник органіст і клавесиніст Джованні Габріелі, теоретик музики і педагог священик Лодовіко Цакконі, органіст і клавірист Ганс Лео Гаслер і багато інших. У соборі Сан–Марко був чудовий інструмент – орган. Широко відомо також, що в ці часи до кандидатів на пост органіста Сан–Марко пред'являлися надзвичайно високі вимоги, які свідчать про певний ступінь розвитку органного мистецтва Італії. Можна тільки передбачати, що органна музика існувала не лише у вигляді імпровізацій. Та приблизно з другої декади XVI століття, мабуть, з виходу в світ збірки I книги ричеркарів, мотетів і канцон Марко Антоніо Каваццоні починається епоха розквіту органно-клавірної музики, коли вперше формуються основні ідеї та ідеали, жанри і форми бароко, що так сильно вплинули згодом на все європейське музичне мистецтво.

Література

*1. **Бурундуковская Е.** Итальянское органное искусство до Фрескобальди // Искусство и образование, № 2, 2008. С. 4–11*

*2.**Бурундуковская Е.** Органное творчество венецианских композиторов 2-й пол. XVI-начала XVII века // Стариннаямузыка, №4 2008. С.12–20*

*3. **Бурундуковская Е.В**. Органно-клавирная культура Италии XVI-XVII веков //дисс.докторискусствоведения\\Казань, 2009, 336 с.*

*4. **Браудо Е. М** .Всеобщая история музыки. Т. 1. До конца 16 столетия. Пг., 1922.*

*5. **Дубравская Т.** Итальянский мадригал XVI века//Старинная музика, №18(45).С.82-83.*

*6. **Ливанова Т.И.** История западноевропейской музыки до 1789 года. Ars NOVA в Италии.М.,1949.*

*7. **Решетняк Л.** 8 очерков о феномене палиндрома... Ракоход в трактатах и учебниках композиции и контрапункта XVI-XIX.Л.Решетняк. I – net/*

*8. **Artusi G.M**. Delleimperfettionidellamodernamusica\АртузиДж.М. Диалог о несовершенствах современной музики. Venezia, 1600.*

*9. **Fiori A.** Francesco Landini. Palermo: L'epos, 2004*

*11. **Musica Nova Adriani Willaert**. 1568*

*14. **Riemann Musik lexikon. Leipzig**, 1882; рус. перевод с дополнениями Ю.Д.Энгеля с 5-го нем. издания под назв. «Музыкальныйсловарь». М., 1901.с. 51—80.*

УДК 373.2.015.31:7- 053.4: 371.486

В. В. Рагозіна

ІДЕЇ РАННЬОГО ЕСТЕТИЧНОГО РОЗВИТКУ У ЗАРУБІЖНИХ МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЯХ

Автор анализирует зарубежные художественно-педагогические технологии XX столетия в аспекте эстетического развития детей раннего возраста, рассматривает возможность их адаптации в условиях украинского художественно–эстетического воспитания.

***Ключевые слова:** эстетическое развитие, ранний возраст, зарубежные художественно-педагогические технологии.*

Foreign aesthetic-pedagogical technologies of XX century are analysed in the aspect of aesthetic development of children of early age.

***Keywords:** aesthetic development, early age, foreign aesthetic-pedagogical technologies.*

Протягом XX ст. у зарубіжній педагогиці сформувалися системи, що мали потужний вплив на становлення педагогічної практики у сфері мистецького навчання і художньо-естетичного виховання дітей у всьому світі. Започатковані Р.Штайнером, К.Орфом (Німеччина), М.Мартено (Франція), С.Судзукі (Японія) мистецько-педагогічні технології впроваджувалися і продовжують реалізовуватися у чистому і адаптованому вигляді в освіті різних країн світу – це говорить про глибину наукових положень і досвіду, які складають їх підгрунтя і забезпечують ефективність у розвитку дітей впродовж десятиліть потому. Концептуальні підходи педагогів стали предметом дослідження науковців різних країн (Л. Баренбойм, О.Леонтьєва, В.Фролкін та ін.). На разі актуальні вони й дотепер – до них спрямовують свою увагу і сучасні українські вчені, досліджуючи підходи видатних педагогів у руслі різних тем: І. Рогальська (соціалізація дошкільника), О. Ростовський (музична освіта і виховання), Л. Масол (поліхудожній підхід до навчання і виховання особистості), О. Лобова (основи музичної культури молодших школярів) та ін. Окремі аспекти технології Р.Штайнера вивчали Л. Пушня, В. Новосельська, О.Іонова; К.Орфа - О. Нижник; М.Мартено – Л. Бурякова та ін. Проте, аспект раннього естетичного розвитку у зарубіжних мистецько-педагогічних системах досі не розкривався, що й обумовило вибір теми дослідження і написання статті.