

**Міністерство освіти і науки України  
Український державний університет  
імені Михайла Драгоманова**

**Н.І. Лисіна, О. П. Щолокова**

**РОЗВИТОК ЄВРОПЕЙСЬКИХ  
КЛАВІРНИХ ШКІЛ  
СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ, РЕНЕСАНСУ,  
БАРОКО**

**Навчальний посібник**



**Київ - 2024**

УДК 78.089.7:7.033/. 034 (4)

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
(протокол № 10 від 27 травня 2024 року)

Рецензенти:

Н.Г. Мозгальова - *доктор* педагогічних наук, професор

Т. Б. Стратан-Артишкова - *доктор* педагогічних наук, професор

М. В. Забара - *кандидат* мистецтвознавства, доцент

Н. Лисіна, О. Щолокова

Розвиток європейської клавірної музики Середньовіччя, Ренесансу, Бароко

(навчальний посібник). – К. : УДУ, 2024. – 166 с. електронне видання

**ISBN 978-966-931-309-6**

Навчальний посібник пропонує цікавий і корисний історико-теоретичний матеріал зі становлення та розвитку клавірних шкіл Європи епохи Середньовіччя, Ренесансу і Бароко в контексті композиційної творчості видатних музикантів, їх клавірного виконавства та навчальної музичної педагогіки; подано аналіз та узагальнення цінних для професійної підготовки піаністів історичних висновків, простежено методико-педагогічні системи національних творчих шкіл у процесі еволюції означених історичних періодів, їх практичних мистецьких досягнень; представлено усвідомлення теоретичного та історико-методичного значення традицій клавірного мистецтва як одного з напрямків розвитку сучасної музичної освіти молодих піаністів. Посібник призначається студентам музично-педагогічних навчальних закладів.

**Ключові слова:** клавірна музика, музичний репертуар, композиторські школи, виконавська творчість, національні виконавські школи, методики викладання гри на фортепіано, здобувачі вищої музично-педагогічної освіти.

УДК 78.089.7:7.033/. 034 (4)

**ISBN 978-966-931-309-6**

© Н.І.Лисіна, О.П. Щолокова, 2024

© Вид-во Українського державного університету  
імені Михайла Драгоманова, 2024

## Зміст

<b>ПЕРЕДМОВА.....</b>	<b>4</b>
<b>Тема 1. ВИТОКИ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КЛАВІРНИХ ШКІЛ В ЕПОХУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ.....</b>	<b>6</b>
<b>Тема 2. ІТАЛІЙСЬКА КЛАВІРНА ШКОЛА.....</b>	<b>29</b>
<b>Тема 3. ІСПАНСЬКА КЛАВІРНА ШКОЛА .....</b>	<b>63</b>
<b>Тема 4. ФРАНЦУЗЬКА КЛАВІРНА ШКОЛА .....</b>	<b>78</b>
<b>Тема 5. АНГЛІЙСЬКА КЛАВІРНА ШКОЛА.....</b>	<b>102</b>
<b>Тема 6. НІМЕЦЬКА КЛАВІРНА ШКОЛА.....</b>	<b>128</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕННЯ.....</b>	<b>163</b>
<b>ЛІТЕРАТУРА.....</b>	<b>167</b>

## Передмова

Запропонований навчальний посібник «Розвиток європейських клавірних шкіл Середньовіччя, Ренесансу, Бароко» призначається студентам музично-педагогічних навчальних закладів. Він є першою частиною курсу "Історія фортепіанної музики", яка висвітлює еволюцію цього мистецтва в Європі від витоків до сучасності та інтегрує діяльність видатних музикантів, їх композицію, виконавство і педагогічну спрямованість. Синкретичний аналіз майстерності провідних музикантів окремих національних шкіл розкриває їх творчу активність як авторів-виконавців і вчителів, педагогічні ідеї яких простежуються до сучасного музичного життя.

Синтетичне функціонування музичного мистецтва в усіх його проявах, передусім композитора, органіста, клавіриста, керівника хору і музичного ансамблю, виявляється на всіх етапах життєдіяльності музиканта як фахівця. Еволюційний розвиток професійної майстерності розкривається на різних рівнях: становлення і формування інструментарію, зародження та існування (або зникнення) певних жанрів і форм музичного репертуару, специфіка стилістики національних клавірних шкіл, композиційна і виконавська творчість найвизначніших майстрів, їх прояви у соціумі та суспільному житті різних країн Європи, виконавська інтерпретація видатних ренесансних і барокових творів сучасними піаністами в аутентичному виконанні, у перекладеннях, транскрипціях, парафразах.

Ідея такого синтезу, при виявленні провідного значення у ньому творчості композиторів, має пронизувати лекційний курс. Розкриття її слід проводити на різних рівнях. Це і прояви у галузі інструменталізму основоположних закономірностей музичних стилів, і функціонування мистецтва видатних маестро у культурному житті, і, нарешті, інтерпретація окремих творів.

Проблема інтерпретації барокових творів і допомога студентам в їх реалізації є центральною в курсі. Її необхідно розглядати в історичному та теоретичному аспектах, конкретизуючи на матеріалі прослуховування записів виконання піаністів минулого і сучасності. Важливо, щоб студенти систематично знайомилися з новими, найцікавішими інтерпретаціями не лише на класних заняттях, а й відвідуючи з цією метою концерти та прослуховуючи записи.

Читання курсу доцільно скоординувати із паралельним вивченням студентами посібника. За таким методом виявляється можливим залишити більше часу на їх самостійну роботу, яку треба спрямовувати і систематично перевіряти на семінарах, а також закріплювати на конференціях, у наукових гуртках, проблемних групах студентів і магістрів фортепіанної спеціалізації. Час, що вивільниться на лекційних заняттях, можна присвятити глибшому висвітленню наукових і мистецьких проблем курсу, прослуховуванню більшої кількості записів концертних виконань, залученню студентів до обов'язкового подальшого обговорення назрілих теоретичних проблем виконавських інтерпретацій.

Дуже цікавим є паралельне зіставлення піаністичних концепцій одного і того ж клавірного твору різними сучасними піаністами, а також порівняння їх виконання старовинної музики із записами фортепіанних майстрів минулого. Все це значно активізує педагогічну ефективність історико-теоретичного лекційного курсу, а також підвищує практичну піаністичну майстерність, впливаючи та стимулюючи процеси музичного мислення кожного майбутнього педагога-піаніста. Відтак відбувається найшвидший поглиблений розвиток творчих видів діяльності студентів-музикантів через знайомство з імпровізаційною складовою творчості ренесансних та барокових клавірних митців.

## ТЕМА 1. ВИТОКИ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КЛАВІРНИХ ШКІЛ В ЕПОХУ

В історії розвитку європейської культури епоха Середньовіччя охоплює час від краху Західної Римської імперії у V ст. до епохи Великих географічних відкриттів на межі XV-XVI ст. Умовний початок періоду, його нижня межа йде від правління імператора Костянтина Великого 306-337 р., поділу Римської імперії на західну та східну й падіння Західно-Римської імперії у 476 р. , а верхньою межею вважається початок друкарства Йоганна Гутенберга 1448 р., падіння Візантійської імперії 1453 р., відкриття Америки Колумбом у 1492 р. і початок Реформації у 1517 р. Тобто цей період охоплює більше 1000 років.

Розмежування епох в історії почав Франческо Петрарка\Francesco Petrarca (1304-1374), поділивши її на історію античну і нову, дохристиянську та християнську. У 1453 р. термін "середні віки\ævum medium" почав вживати історик і археолог Флавіо Бьондо\Flavius Blondus (1392-1463). Сама назва "Середньовіччя" виникла в Італії за часів Ренесансу у передових колах гуманістів, істориків, філософів і літераторів. Ці діячі схилялися перед культурою Давньої Греції і Давнього Риму та намагалися відродити античність у сьогоденні. Вони назвали "середніми віками" часи між античною епохою і своєю.

Європейське Середньовіччя створило мистецтво, яке принципово відрізняється від античного не лише змістом, але відчуттям і розумінням форми. Руйнується усвідомлення терміну "краси" як порядку та пропорційної гармонічності, стверджується "краса" як прояв божественного начала, розлитого у світі і призначеного привести до свого першоджерела – Бога. З'являється естетична модель світу, яка стверджує протилежність ідеального і реального. Наприкінці першого тисячоліття закінчується залежність мистецтва від античної і ранньо-християнської естетики. В архітектурі панує

романський стиль з багатством форм будівництва, важким декором і вбранням замків, соборів і церков.



Важливим елементом підйому культури в XI-XIII ст. стало розширення освіченості, сконцентрованої у бібліотеках монастирів, релігійних общинах, церковних школах. Організація міського життя потребувала людей, які вміють читати і писати. Поруч з єпископальними школами збільшується кількість міських і приватних шкіл. У XII-XIII ст. почали створюватися університети (від лат. "універсум\universum\всесвіт"), а у XV ст. в Європі вже налічувалося 60 таких навчальних закладів.

Педагоги-мислителі цієї епохи продовжували розвиток двох підходів до освітнього процесу в аспекті філософських ідей, що йшли з античних часів: розвивального (традиція Сократа – Франсуа Рабле, Мішель Монтень) та формувального (традиція Платона – Томмазо Кампанелла, Томас Мор). Навчальні заклади елементарної освіти йменувалися малими школами, а навчальні заклади підвищеної освіти – великими школами. У великих школах навчання проводилося за програмою 7 вільних мистецтв, яка включала такі дисципліни: граматику, діалектику, риторику, геометрію, астрономію, музику, арифметику.

Програма поділялася на 2 частини – тривіум (нижча): граматику, риторику, діалектику та квадріум (вища): арифметику, геометрію, астрономію, музику. Досконально вивчалися граматику і музику як головні предмети. Навчання діалектики спиралося на твори Аристотеля, а риторику вивчали на працях Квінтіліана. Уроки геометрії і географії надавали уявлення про устрій і простір населеного світу за допомогою чисел (роботи Евкліда), астрономія (прикладного характеру) була пов'язана з обчисленням дат церковних свят. Арифметика була спрямована на засвоєння чисел містичного тлумачення. Музична освіта обов'язково вивчала духовну і світську музику, сольний і особливо хоровий спів, велика увага також приділялась грі на музичних інструментах (!). Універсальними методами навчання були заучування, повторення, відтворення та дискусія.





## Менестрелі у масках

Середньовіччя – це не тільки молитви, будівництво соборів чи хрестові походи. Це також яскраві святкування різних урочистостей. Наприклад, стихія язичницького свята врожаю та вшанування бога врожаю Сатурна перейшла у зимові карнавали, обов'язковою прикметою яких стали маскаради; у маскарадних костюмах ходили усі без винятку містяни, маски

завжди відповідали подіям "на злобу дня", змінюючись в залежності від оточення та обставин.

На відміну від чуттєвого сприйняття античного мистецтва для художника Середньовіччя прекрасне асоціювалося з вищим духовним, божественним. Бог вважався найдосконалішим творцем – митцем, який дав світу красу і образ за своїми законами. У художніх творах переважають ідеї, алегорії і символи, найхарактерніші риси середньовічної мистецької культури. Символізм стає універсальним, оскільки епоха Середньовіччя вбачала в кожному, навіть у побутовому предметі, відповідне відображення високої духовної сфери. Відтак сформувався канон, який визначав зміст, художні форми та мету творчості.

Оцінка середніх віків у наукових колах з часом змінювалася. Якщо гуманісти Ренесансу і просвітителі XVIII ст. називали період Середньовіччя "темними віками", писали про глибокий занепад культури, то на противагу їм романтики XIX ст. у наукових дослідженнях і особливо в мистецьких творах ідеалізували Середньовіччя, вони були схильними бачити в ньому втілення вищої християнської ідеї і моралі. Сучасні вчені намагаються уникати крайнощів, визнаючи, що раннє християнство загубило багато досягнень античного мистецтва, але водночас до сфери культурної еволюції були

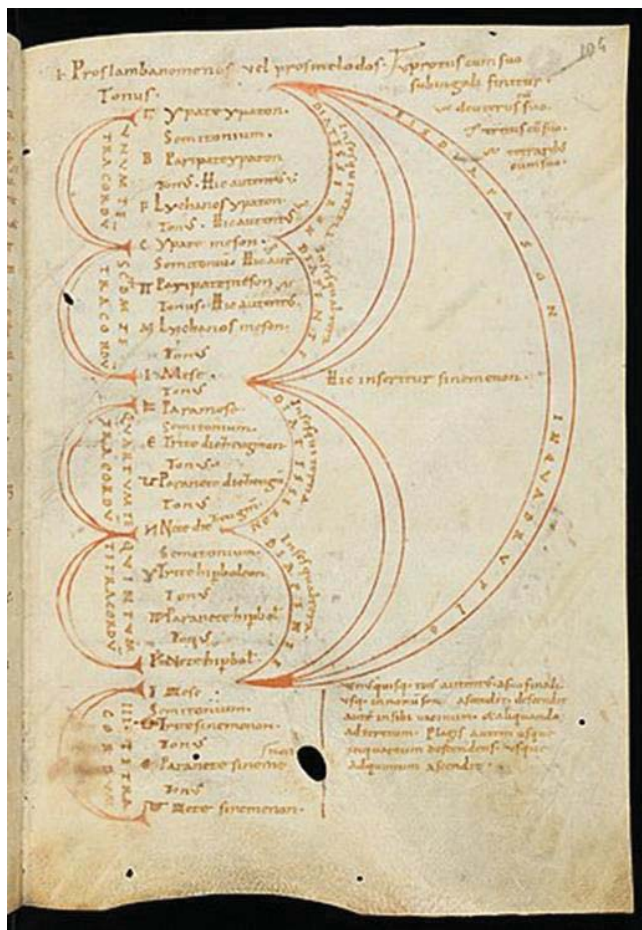
залучені нові важелі духовного розвитку в галузі науки, техніки, мистецької діяльності.

Середньовічна музика, яке майже цілком була спрямована на релігійно-церковні потреби ритуалів богослужіння, ставила досить складне завдання – продемонструвати прихожанам світ духовного і божественного. Приходить поступова заміна музичного оздоблення церковної служби, куди проникають нові принципи багатоголосся. Музика служби стає Біблією для неписьменних, засобом виявити світ божественного, наблизити його до кожної людини.

Оскільки панівною в усіх сферах життя в цю епоху була церква, професійне музичне мистецтво концентрувалося в храмах і монастирях. Згідно численних свідчень старовинних документів і художніх зображень музичне життя періоду раннього Середньовіччя було доволі багатим і насиченим.

Історія зберегла до наших днів літургійну музику, значну частину якої займає григоріанський хорал, канонізований Папою Григорієм Великим у 590-604, який був автором і упорядником церковної літургії. Ладонтонаційна основа григоріанського співу – 8 модальних церковних ладів. Григоріанський спів був строго одноголосним, навіть коли його виконував хор; з настановою: "хорал має бути одноголосним, тому що істина єдина" (!). Одноголосна лінія мелодії символізувала єднання почуттів і думок віруючих. Протягом багатьох століть, майже до XIV ст., григоріанський хорал займав чільне місце у церковній музиці. Найстаріші рукописи григоріанського співу (VIII ст.) містять лише словесні тексти, перші записи музики з'явилися у IX ст., деякі рукописи (до XI ст.) фіксують інтервали, менші за півтон (!).

З кінця IX ст. в музиці відбуваються значні події. Передусім, спів богослужіння поступово стає багатоголосним. Перший запис такого письма знаходимо в трактаті "Musica enchiriadis" "Музичне керівництво", автором якого, можливо є фламандський ченець і музикант Гукбальд Huckbald або Ubald (840-932) з Самандського StAmand монастиря біля Турне.



Він пише про супровід мелодії іншими голосами, який отримав назву "органум" (*organum* лат. орган, у значенні будь-який інструмент). Цей спосіб співу передбачав, що голоси, вправно розходячись, звучали подібно інструменту органу. Існували кілька типів органумів. Так, органум паралельний (2, 3, 4 голоси) утворювався, коли головний голос – *cantus prius factus*, заданий раніше – дублювався консонансами (досконалыми) в октаву, квінту, кварту, що зберігали напрям

мелодії. Органум блукаючий (вільний) був лише двоголосний: голос-супровід проводився паралельно мелодії, а між квартами і квінтами зустрічалися інші інтервали. Він мав історичну назву "діафонія\diaphonia"; техніка письма "нота проти ноти" (лат. *punctus contra punctum*), звідки до нас прийшов Контрапункт.

Ще існували: мелізматичний органум, коли на один звук головного голосу накладалося кілька звуків іншого; нижній витриманий тон такого органуму називався "бурдон\ *bordunus*" і органум метризований, коли головний голос гармонізувався одним, двома інколи трьома іншими. Такий вид органуму був притаманний багатоголоссю школи Нотр Дам (1150-1250), зафіксований у рукописах "Великої книги органуму\ *Magnus liber organi*". Саме у цій техніці написані численні клаузули\ *clausula*; триголосні органуми, які називали триплями (III голос, лат. *triplum*), чотириголосні – квадруплями (IV голос, лат. *quadruplum*). Професійна творча діяльність музикантів школи Нотр Дам\ *Notre Dame de Paris* (за назвою кафедрального собору Парижа)

заклала фундамент європейської гармонії, поліфонії та ритміки на кілька століть, аж до закінчення епохи Ренесансу. Гукбальду належить багато різних новацій, які до нашого часу не втратили свого значення, а його музичні трактати залишаються цінними завдяки ясному викладу теоретичних положень. У ХХ ст. вплив цих технік (монотонія ритміки, що повторюється, протяжні органні пункти і органні педалі) школи Нотр Дам зазнали композитори Арво Пярт і Стів Райх.

Таким чином, з початку IX ст. музично-теоретична думка настільки зміцніла, що певні її досягнення дійшли майже незмінними до нас. За таким розвитком теорія музики стала предметом докладного вивчення, і вже з 886 р. в Оксфордській школі була заснована кафедра музичної науки, на якій мистецтво музики стало предметом академічної освіти, а створення теорії органуму – спробою узгодити античну традицію з тогочасною музичною практикою.

Згодом новий багатоголосний спів, так званий "дискант", пишно розквітнув і розповсюдився різними країнами. Він був пов'язаний з тим різновидом органуму, який мав принципового захисника в особі відомого Гвідо д'Ареццо. Джерелом цієї форми вокальної поліфонії стало, з одного боку, проникнення більш жвавих ритмів у церковний спів під впливом світської фольклорної музики, а з іншого – більш тонке гармонічне відчуття, яке вже не задовольняла задубілість паралельного руху музичних голосів.

Вдячна і довготривала пам'ять нащадків пов'язана з іменем **Гвідо д'Ареццо** іт. Guido d'Arezzo, лат. Guido Aretinus (990?-1050?), який реформував нотне письмо, щоб полегшити засвоєння та усвідомлення мелодій співцями. Суть нововведення полягала у винаході нотного стану з чотирьох різнокольорових ліній: червоної, чорної, жовтої і знову чорної; невми розміщувалися на них і між ними (!), а значення звуку кожної лінії виставляла латинська літера. З цієї ідеї згодом були створені знаки ключів, що і сьогодні називаються літерами-нотами: скрипковий ключ – соль, басовий – фа, альтовий і теноровий – до.

Іншим приголомшливим винаходом Гвідо був метод навчання співу, названий "сольтмізацією" (позначається терміном "Гвідонова рука"), в якій автор встановив складові назви ступенів звукоряду на основі акровірша молитви до Іоанна Хрестителя "Ut queant laxis" (у перекладі з латини: "Щоби слуги твої голосами своїми змогли оспівати чудні діяння твої, очисти гріх з наших зганьблених вуст, о, Святий Іоанне"). Формулою запам'ятовування звуків, які треба співати, була послідовність із семи слогів. Кожен відрізок мелодії починався на тон вище попереднього, і за першими словами рядків Гвідо присвоїв звукам "імена": ut, re, mi, fa, sol, la, використовуючи для кожного звуку назви перших складів тексту молитви.



**Гвідонова рука**

- UT** queant laxis → до
- RE** sonare fibris → ре
- MI** ra gestorum → мі
- FA** muli tuorum → фа
- SOL** ve polluti → соль
- LAB** ii reatum → ля
- Sancte Iohannes (SI)** → сі

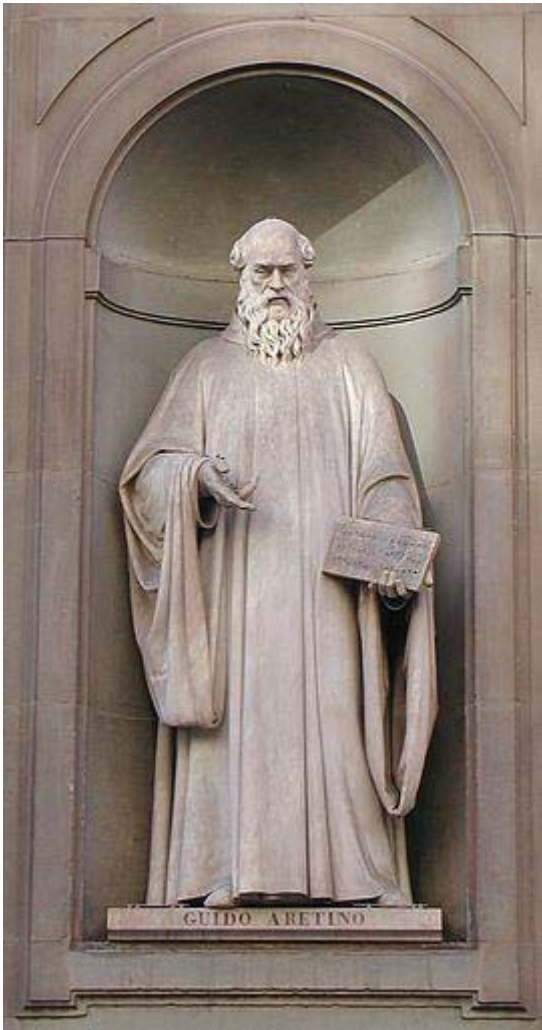
## Гвідо д'Ареццо



Запропоновані назви, збережені протягом 1000 років до наших днів, полегшували церковним співакам інтонування мелодичних інтервалів. Цей твір всі співаки чудово знали і співали з благанням позбавити їх від хрипоті. З листування Гвідо відомо, що допоміжним інструментом у навчанні співу, якому він надавав великого значення, був давньогрецький акустичний монохорд, на якому можна демонструвати відповідності між довжиною відрізка струни, що звучить, і висотою тону, котрий треба співати.

Відтак перехід від невменної нотації до лінійної, винайденої Гвідо д'Ареццо в X ст., дозволив точніше фіксувати висоту тонів. Значною мірою це сприяло закріпленню музичної традиції відходу від фальшивого звучання хору, а також розповсюдженню нових вокальних та вокально-інструментальних жанрів: органуму, пізніше меси і мотету. Завдяки цьому методу учні Гвідо навчилися читати з аркуша чисто будь-яку мелодію на великий подив всіх співацьких шкіл. Коли до папи Іоанна XIX дійшла звістка про блискучі результати, які отримав аретинський монах завдяки своїй методиці, він запросив Гвідо до Риму, аби особисто переконатися у перевагах його методики викладання. Захоплений ясністю і простотою нового методу нотації, папа розпорядився буллою, щоб усі монастирі і церкви виправили свої богослужбові книги згідно цієї системи. Гвідо був чудовим педагогом, якого цікавив не тільки теоретичний бік музичної нотації, а й достеменне виконання співу хором.

## Статуя Guido у лоджії Уффіці роботи Лоренцо Ненчіні\ Lorenzo Nencini.



Монах-бенедиктинець і музикант Гвідо збагатив музичне мистецтво найсуттєвішим засобом, який аж до початку XVIII ст. зберігся у викладанні хорового співу. Він був видатним теоретиком, найзначнішим у всій історії європейської музики, вважається засновником сучасної нотної грамоти. Його музичний трактат "Мікролог \Micrologus" став найбільш поширеним музичним текстом Середньовіччя після трактатів Северіна Боеція. Згодом його заслуги вшанували встановленням пам'ятників у його рідному Ареццо і у знаменитій Флоренції.

Отже, протягом IX-XI ст. відбулося декілька важливих подій у розвитку музики Середньовіччя:

- 1) уніфікація церквою різних напрямків григоріанського хоралу в рамках єдиної літургії,
- 2) поява ранніх зразків поліфонічної музики,
- 3) створення музичної нотації через запис нот на лініях літерами.

Письмові зразки вокальної лірики і зображення інструментів, які дійшли до нас, дозволяють побачити також потужний потяг світської культури, яка розвивалася паралельно церкві й певною мірою у протистоянні їй. Дослідники припускають, що її потужним джерелом було мистецтво

бродячих музикантів, яких називали різними іменами в різних країнах: трувери, трубадури (Франція), шпільмани, мінезингери (Німеччина).



**Трубадури XIV ст.**

У той час, коли церква заперечувала і піддавала гонінню інструментальну музику, ці музиканти виступали на площах, використовуючи великий інструментарій: труби, роги, сопілки, флейти, волинки, арфи, різноманітні струнні. До вжитку входили й інструменти, запозичені зі Сходу, створювалися ансамблі.

У XIV ст. король Англії Генріх V зробив сміливий крок: він долучив до богослужіння бардів з їх інструментами. Поява їх у церковній музиці стала можливою саме на англійському ґрунті, де музикантів шанували, а на континенті вони вважалися відщепенцями, тому інструменти у церкві через такий статус виконавців не використовувався. Коли англійський двір відвідали імператор Сигізмунд і герцог Філіп Бургундський, вони, у захваті від нової церемонії англійського богослужіння, віршами оспівували красу британської "ангельської" музики. Сигізмунд навіть перед від'їздом роздав лондонцям летючки\листівки, урочисто обіцяючи розповсюдити ці нові церемонії. Обіцянку він виконав: через прогресивних діячів на Констанському соборі домігся скасування булли Іоанна XXII і визнання нового мистецтва фактором церковної служби. Англійські музиканти поїхали до капели Папи, бургундського двору, розійшлися по всій Європі, а привілеї їх соціального статусу пояснює ореол 1000-літньої музичної традиції Англії.

Записи багатоголосся тих часів залишили нам зразки мелізматичного органуму. Тобто на уповільнену григоріанську мелодію, викладену великими тривалостями принципалісу, нашаровується рух мелодичної лінії органалісу,



в якій великі розспіви кількох звуків припадають на один звук канонізованої основи. Порівняно з двоголоссям "нота проти ноти" цей тип став вираженням свободи і виразності. Хоральна мелодія великими тривалостями давала основу твору і опору руху, але як цілісність майже втратила своє значення, оскільки мелізматичний верхній голос розливався легкими оздобленнями, захоплюючи сусідні звуки і повертаючись до вихідних інтонацій в мелодичному кружлянні. Мелізматичний органум, який вимагав від співців-солістів фахової майстерності, значно розширив обсяг церковних співів; він не був пов'язаний з повсякденною практикою богослужіння, з буденним церковним ужитком, а призначався для святкових урочистих служб з великою кількістю людей і виконувався майже з концертним піднесенням.

Центром музичної культури Середньовіччя та її нового творчого розвитку в музиці став Париж під час будівництва кафедрального собору Notre Dame, всесвітньо відомої пам'ятки, паралельно з відкриттям університету Сорбонни – видатного осередка науки і мистецтва. Новий музичний напрямок був пов'язаний безпосередньо з капелою собору, а також і з науковою діяльністю університету. Там працювали кілька поколінь музикантів паризької капели: Леонін, Перотен, П'єр Ла Круа, Робер Сабільон, Іоанн де Гарландія, Франко Кельнський та їх учні, які утворили знану школу Notre Dame.



На сьогодні відома «Велика книга органна/ Magnus liber organi», складена Леоніном, легендарним музикантом XII ст. Школа Нотр Дам вшановує **Леоніна** (1150-1201) як найважливішого метра, якого сучасники почесно

**Леонін** називали "Найкращим Органістом". У творчості Леоніна формувалися принципи модальної ритміки поліфонії двоголосся.

Подальший розвиток багатоголосного письма школи Нотр Дам пов'язаний з ім'ям **Перотена** (1160?-1225?), який збагатив григоріанську основу переходом на 3- і 4-голосся.



У творах Перотена вражають масштаби цілого, вміння розгортати і протягувати мелодичний рух, прагнення об'єднати рух елементами внутрішньої варіаційності (характерні поспівки і передавання від голосу до голосу, їх ритмічні перетворення і виведення однієї з іншої) у сполученні з частковою остинатністю (у ритмічній будові мелодики). Сучасники його вшанували, надавши

**Перотен** титул "Перотен Великий". Специфічний характер музики Леоніна і Перотена демонструє, що всупереч ідеям суворої традиційності церковної музики, творча думка її митців рухалась до пошуків естетичного задоволення, вільного від канонізованого регламенту. Це був час, коли досвідчені співаки, маючи певні навички, імпровізували новий голос до основної мелодії; однак, вищим ступенем професійної майстерності тоді вважалося не лише виконання нового голосу, а й уміння точно зафіксувати його записом.

На базі вокальної імпровізації поступово відпрацьовувався метод виконання дискантуючого голосу. Його сутність полягала в тому, що співак використовував декілька нот оздоблень до одної ноти основного голосу. Такий дискант називався фігурованим. Кожний співак, який вивчив правила, викладені повністю у славетному трактаті "Discantus positio vulgaris", був досить підготовленим, аби імпровізувати дискант для будь-якої мелодії. На протиставлення античної теорії, яка вважала консонантами кварту, квінту і октаву, у Перотена і його учнів голоси нерідко утворювали терції і навіть секунди. Це згладжувалося плавним рухом кожного голосу, але секунди і септими додавали гостроти співзвуччям і відтіняли постійну консонантність

триголося. Під впливом світського багатоголося принципового значення набуло визнання благозвучності терції, яка, подібно квінті, стала одним з головних інтервалів ладу, акцентуючи утворення мажору і мінору.

Новий багатоголосний спів, так званий "дискант", розквітнув у Франції і розповсюдився іншими країнами, а професійне багатоголося розвинулося в інших співецьких школах. У ті часи слух керувався не послідовностями акордів, а логічно обгрунтованим рухом мелодії, і дискант, де самостійність голосів виступала більш рельєфно, ніж в органумі, був значним кроком вперед.

Творча діяльність школи Нотр Дам дала поштовх виникненню жанру мотета, який виник у XIII ст. з підтекстовки клаузул цієї школи. Назву Мотет \фр.motet, стали відносити до вокальних творів, у яких мелодія григоріанського хоралу (тенор) поліфонічно з'єднується з однією-двома мелодичними лініями. У XIII ст. мотети були, як правило, політекстовими, тобто в різних голосах співали різні тексти, можливо навіть 2 різними мовами: латиною і старою французькою.

Спочатку мотет мав лише літургічне призначення з опорою на готовий мелодичний зразок (церковний чи світський наспів), виникав на основі 2-голосного органуму, створюючи новий твір завдяки приєднанню або нового тексту до колишніх голосів, або нових голосів до відомих текстів. У процесі перетворень виникали полімелодичні складні або жартівливі пустотливі мотети, які набували особливої популярності.

До нас дійшло ім'я **П'єра де ла Круа** \Pierre de la Croix (?1270-?1347), творця так званого франкського мотету. Набули популярності такі форми побутового багатоголося, як "рондель" \rondelle – канон-жарт та "гокет" \hoquetus – "гикавка" переривчастої музики, де мелодія поділялася на дрібні відрізки, перекидалася від голосу до голосу і робила паузи, нібито "заїкалася", утворюючи особливий ефект жарту.

П'єр де ла Круа. Мотет «Je cuidoie bien metre» (фрагмент, транскрипция [В.Апеля](#)) з використанням триолів, квінтолів і (у тт.8-9) гокета

<https://www.youtube.com/watch?v=BNhmGUpDTn4>

Мотет № 254 «Aucun ont trouveit» (аудіозапис; анс. «Секвенція»)



У XIII ст. зусиллями різних теоретиків були закладені основи мензуральної нотації (мензура\mensura – розмір), тобто музичного виміру, що тепер зветься тактом і тактовим підрозділом (метр і ритм). Мензуральна нотація – це позначення тонів, яке визначало не тільки висоту, але й тривалість нот. У XIV ст. з'явилися позначення дрібніших тривалостей: мініма (мала) і семімініма (напівмала); пізніше ще дрібніші: фуза і семіфуза.

Близько 1320 р. у Парижі Філіпп де Вітрі опублікував музично-теоретичну працю "Ars nova\Нове мистецтво". Ці слова виявилися крилатими: від них пішло визначення "епоха Ars nova", яке прийнято відносити до музики XIV ст. Вислови "нове мистецтво", "нова школа", "нові співаки" за часів Філіппа де Вітрі позначали те нове в розвитку мистецтва музики, чого не було до появи розвинутих форм багатоголосся. Терміном Ars

нова почали називати високе професійне мистецтво пізнього Середньовіччя, яке найяскравіше проявилось у Франції XIV ст. Композитор і теоретик **Філіпп де Вітрі** (Philippe de Vitry, (1291-1361) змінив систему музичної нотації та ритміки.

Музиканти розуміли Ars nova як новий етап теорії і практики ритмічної нотації (мензуральної), пов'язаний з ім'ям де Вітрі. Але наступна історична традиція розширила рамки терміну, зробивши його символом всієї епохи.



Цей новий етап розвитку мензуральної теорії безпосередньо був пов'язаний з розвитком самої музики, тому в широкому сенсі треба говорити про цілісну систему, яка включає і теорію, і практику. Саме така система нових тенденцій ритму і ритмо-інтонації є сутністю поняття Ars nova.

### **Філіпп де Вітрі**

Мистецтво нове.

Сучасники вважали Філіппа де Вітрі блискучим розумом: він знав поезію, риторику, математику, музику та філософію, він став емблематичною постаттю Проторенесансу. До нас дійшла лише мала частина його музики – кілька мотетів, пісень та музичні трактати, але його вплив на майбутніх музикантів тривав понад століття після його смерті. Наприклад, Франческо Ландіні склав мадригал "Si dolce non sono" (Так, я не солодкий), в якому неявно згадується Вітрі. Цю репутацію можна пояснити великою роллю, яку відіграв Вітрі в політичній та інтелектуальній сферах, а також тим фактом, що в трактаті Ars nova прямо цитуються його мотети як приклади стилю та технік композиції, характерних для початку XIV ст.

**Філіпп де Вітрі** народився у 1291 р. імовірно в Шампані або у Вітрі під Аррасом. Він отримав хорошу освіту, був магістром мистецтв у Наваррському коледжі. Музикант служив при дворі королів Карла IV, Філіппа VI, Іоанна II як офіційна особа (радник і нотаріус), одночасно був каноніком церков у Парижі, Клермоні, Бове і брав участь у політико-адміністративній діяльності монархів; у 1351 р. він отримав призначення

єпископа і цю посаду зберіг до своєї смерті. Філіпп де Вітрі став легендою ще за життя. Сучасники вихваляли його як поета, цінуючи широту знань, діяльний, допитливий розум, авторитет вченого-музиканта. Франческо Петрарка назвав його "найполум'янішим і глибоким шукачем істини, таким же великим філософом свого часу, як і надзвичайним поетом Франції". Для музикантів Філіпп де Вітрі був об'єктом поклоніння, його називали "світоч музичного всесвіту".



У трактаті Вітрі "Ars nova" мова йшла про теоретичні питання, пов'язані з новими явищами: мензуральна нотація (з графічними схемами тривалостей), голосоведення багатоголосі, можливість і необхідність альтерації звуків всупереч модальним ладам. Позиції вченого-музиканта були прогресивними: він підтримував не тільки тридольне ділення метричних одиниць, але і дводольне, яке

### **Сторінка рукопису "Le Roman de Fauvel"**

**(бл.1318) перше практичне джерело музики Ars nova.**

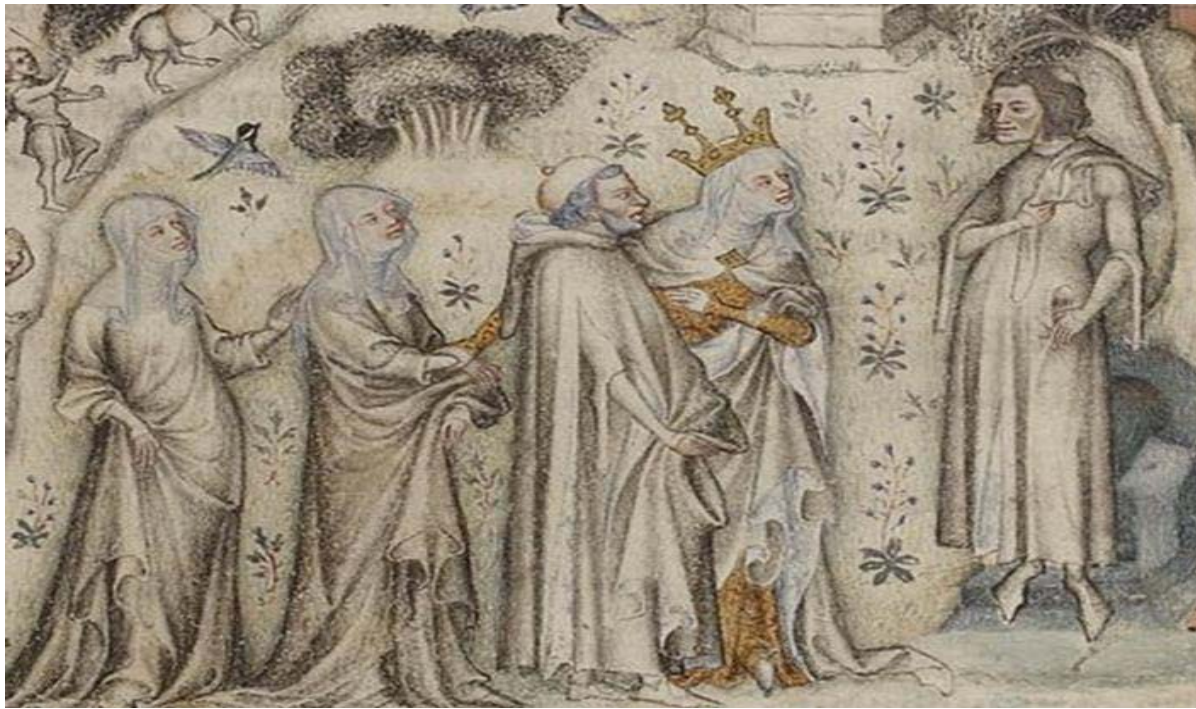
традиційно вважалось недосконалим.

Разом з розмірами він увів позначки для них. До Вітрі у нотних рукописах не використовували позначення титульних мензур, традиція виставляти розмір на початку твору пішла саме від Вітрі (!). Він наполягав заборонити паралельні октави і квінти у багатоголосі, протестуючи проти архаїки, заради повного звучання інтервалів. Також використовував альтерації, які тоді входили до практики, хоча середньовічні теорії вважали альтеровані звуки "фальшивою музикою", що порушує систему модальних ладів. Вітрі

стверджував, що без таких "фальшивих" звуків неможливо виконати жодного мотету, бо насправді вона не є фальшивою, а "правильною і необхідною". Свої ідеї Філіпп де Вітрі втілював у власних мотетах, рондо і баладах. Будучи поетом і музикантом в одній особі, він писав музику на власні вірші. Нажаль, більшість уцілілих його творів було знайдено і досліджено тільки у XX столітті. Зокрема це французька сатирична поема "Roman de Fauvel" у 2-х книгах, яка містить вірші декількох авторів. До нас дійшло 12 рукописів, один із яких містить музичні твори Філіппа де Вітрі в стилі Ars Nova. Ця велика музична фреска включає численні монодичні і поліфонічні п'єси, представляючи найбагатшу колекцію музики цього періоду.

Видатним представником Ars nova був **Гійом де Машо** Guillaume de Machaut (1300?-1377), ушлюблений поет і композитор. Про його життєвий шлях майже нічого не відомо. Не встановлено, коли і де він отримав освіту. Але його високе обдарування спиралося на ґрунтовну літературну та музичну підготовку. Вже у молодому віці обдарований і освічений Гійом де Машо заявив про себе у Парижі: він був рекомендований герцогу Люксембурзькому. Більше 20 років музикант служив при дворі короля Богемії, супроводжуючи його у багатьох роз'їздах і військових походах, брав участь у концертах, святкуваннях, урочистостях. 1337 він зайняв посаду каноніка кафедрального собору Реймсу, де служив до кінця життя.

Щедра, оригінальна і багатожанрова музично-поетична творчість Гійома де Машо втілила головні особливості епохи. Їй притаманна вишукана ізоритмія (техніка композиції в багатоголосній музиці XIV–XV століть, що виражається в остинатному проведенні ритму, незалежного від звуковисотної лінії) з тенденцією до полімелодизму, складне формоутворення у співвідношенні голосів. Виразність його творів витончена і особистісна, інтелектуальна за потягом, що було властивістю Ars nova у Франції. Спадщина Машо більша і різноманітніша, ніж у його попередників: це мотети, балади, рондо, канони, меси.



### Гійом де Машо приймає милості від Природи, мініатюра XIVст.

Найбільше місце в його творчості займають балади, які поєднали ознаки одноголосних пісенних форм з прикметами багатоголосся, характерних для мотету, і встали містком між піснею та мотетом. Від пісенного походження балади Гійома де Машо зберегли чіткість форми у взаємовідношенні строфи вірша і музичної структури, а також гармонійність внутрішнього членування. До того ж його твори краще збереглися у багатьох рукописних копіях, які прикрашають стильно кольорові, яскраво змістовні мініатюри.



Сторінка рукописної збірки Гійома Де Машо, Національна бібліотека Франції



Першим клавішним інструментом, для якого спеціально створювали музику, був орган. Його застосування у церквах тісно пов'язане з хоровим співом, оскільки звучання інструменту підтримувало чистоту інтонації і надавало голосам більшої рухливості. Згодом виникає клавікорд, який відразу стає серйозним суперником лютні і органу в домашньому музикуванні. Відтак органісти пізнього Середньовіччя починають створювати п'єси і для цього інструменту, а клавірна музика поступово набуває самостійного значення.



**Орган соборний у галереї  
собора Сент Ет'єн, Тулуза**



**Портатив-орган на алтарі, Майстер  
Бартоломей. Кьольн, 1490-1495**



**Орган-позитив, II половина  
XVII ст.**



**Сучасна (1988) копія регалія  
бл.1660.**

**Національний музей Нюрнберга**

Музичне мистецтво Середньовіччя, пов'язане з життєвими і художніми витоками, привертає увагу інтенсивністю розвитку, напруженістю пошуків, зростанням ролі авторської особистості попри майже загальну анонімність творчості, яка повно і навіть блискуче втілює особливості епохи. Ця музика часто є умовною і риторичною, але як і поезія, витончена і яскрава, здатна тонко виявляти почуття. У своїх творах музиканти органічно поєднують релігійне світосприймання і життєстверджуюче світовідчуття, містику і раціоналізм, устремління до вищої благодаті Бога і любов до земного життя; їх найкращі зразки увійшли до культурного фонду світового мистецтва.

### **Запитання для самоперевірки:**

1. Які важливі події відбулися у розвитку музики Середньовіччя?
2. Які характерні риси притаманні середньовічній культурі?
3. Яке значення мав перехід невменної нотації до лінійної ?

### **Завдання для самостійної роботи:**

1. Розкрийте, що нового внесли музиканти Середньовіччя в музичну культуру.
2. Обґрунтуйте роль мензурної нотації у створенні сучасної нотної грамати.
3. Знайдіть фрагменти альбертієвих басів у сонатах Гайдна і Моцарта.
4. Порівняйте інтерпретації сонат Доменіко Скарлатті у виконанні Е.Гілельса, В.Горовиця, Г.Соколова, М.Аргеріх, А.Мікельанджелі.
5. Прослухайте оригінальні органні твори та їх обробки/транскрипції для фортепіано.

### **Джерела:**

<https://tureligious.com.ua/serednovichna-muzyka>



<http://surl.li/saufm>



<https://youtu.be/cBOo1CBT8Nk?si=6oCShZGF59X2FL1I>



<https://youtu.be/GUB3IDfEndE?si=21vxf47z4OTonenB>



## Тема 2. ІТАЛІЙСЬКА КЛАВІРНА ШКОЛА

Наприкінці Середньовіччя у багатьох європейських країнах розпочався могутній культурно-філософський рух, який отримав назву **Відродження або Ренесанс**([фр. Renaissance](#) -«Відродження»). Таку назву цьому періоду дав італійський художник, архітектор та історик мистецтва Джорджо Вазарі. Так він визначив період італійського мистецтва з 1250 по 1550 роки у своїй книзі «Життєопис найбільш знаменитих живописців, скульпторів і архітекторів». Цим поняттям митець хотів підкреслити повернення до сучасного життя ідеалів античності та охарактеризувати нову культурно-історичну епоху, яка виникла після Середньовіччя і ґрунтувалася на ідеалах гуманізму.

У цей час відбувалося швидке піднесення економіки й культури міст спочатку в Італії, а потім в інших європейських країнах, з'явилися нові технічні винаходи (друкарський верстат, компас, артилерія тощо), розвинулося кораблебудування і мореплавство, відбулися великі географічні відкриття. На цей період припадає початок інтенсивного книгодрукування. У царині культури посилюється боротьба за звільнення філософської думки від догматів церкви, з'являються нові знання і течії, які не вкладалися в середньовічну філософсько-богословську систему. Етапи італійського Відродження прийнято позначати італійськими назвами століть: треченто (trecento — 1300-ті), кватроченто (quattrocento — 1400-ті), чінквеченто (cinquecento — 1500-ті роки).

Якщо у монастрії епохи Ренесансу вперше пробудилися в поезії й отримали блискучий розвиток в архітектурі та живопису, то музика, починаючи з пісні, пронизувала всі сфери життя. Навіть церковна музика тепер сприймалася більше ніж картини художників на біблійні теми: не як щось сакральне, а як те, що надає радість і насолоду. Тобто в музиці, як в поезії, в живопису, в архітектурі, стався значний перелом. Він був пов'язаний з розробкою музичної естетики і теорії, зі створенням нових жанрів та синтетичних видів мистецтва (опера, балет). Музика Відродження звучала в

архітектурі гармонією частин і цілого, в інтер'єрах палаців, в картинах, на яких завжди бачимо виставу або застиглий епізод з життя. Здається, що голоси тільки замовкли, а персонажі все ще прислухаються до мелодії, яка вже відзвучала, але для нас немов би ще звучить.



**Базиліка Санта-Марія-Новелла – перша базиліка у Флоренції, побудована в XIV-XV століттях**



**Фонтан Нептуна у Флоренції**

Музиканти Ренесансу – композитори, виконавці, теоретики – по новому відкривали античну естетику і намагалися звільнити музику від консервативної канонічної традиції середньовічного християнства. Відштовхнувшись від музичної естетики дохристиянських часів, вони почали розвивати багатоголосся і поліфонію, які згодом еволюціонували у монодію з акомпанементом. Між канонами античної трагедії, основу яких складав хор і соліст, та новими можливостями багатоголосного музичного мистецтва Ренесансу утворюється певний конфлікт. Усе це відбувалося протягом XIV-XVI століть й підготувало становлення, розвиток та вражаюче піднесення музичної практики у композиції і виконавстві наступних двох століть, тобто епохи, яка була осяяна іменами Булла, Перселла, Куперена, Рамо, Скарлатті, Генделя, Баха. Адже їх музика звучить і надихає нас через віки ще й сьогодні.

У XIV столітті найважливішим музичним центром Італії стала Флоренція. З розвитком світської музичної культури надзвичайно зросло значення інструментальної музики в побуті.



Видатний поет цієї епохи Джованні Боккаччо у своєму творі "Декамероні" згадує віолу і лютню, а також потратив, псалтеріум, арфу та різні духові інструменти. Їх часто зображували на своїх картинах сучасні художники. Відтак Флоренція стала колыскою вокально-інструментального стилю, який знаходився в тісному контакті зі світською поезією. Цей стиль представлений такими **Джованні Боккаччо** музичними формами як мадригал, балата і качья.

Але улюбленим, найбільш характерним жанром флорентійської школи був музично-поетичний мадригал. Він представляв великий двох-триголосний вокальний твір, в якому музичні інструменти могли виконувати нижні голоси. Фактура мадригалу була простішою, ніж фактура мотету, і не

такою поліфонічною. Верхній голос – носій ліричного відчуття – перемагав у цьому стилі багатоголосся. Отже, зв'язки між вокальною та інструментальною музикою були дуже міцними: ці галузі побутової музики ще не розмежовувалися.

Першим італійським композитором, який перекладав вокальні п'єси для клавирів та імпровізував на їх матеріалі, був сліпий флорентійський органіст **Франческо Ландіні**. Його вважають генієм флорентійського Відродження, яскравим діячем Ars Nova, вершиною dolce stile nuovo й ставлять поруч з великими Ф. Петраркою і Дж. Бокаччо.



**Франческо Ландіні**

Франческо Ландіні (1325-1397) народився у Ф'єзоле, поблизу Флоренції в сім'ї художника, учня Джотто. У 6 років після захворювання віспою Франческо втратив зір, але це не завадило йому здобути різнобічну гуманітарну освіту: вивчати граматику, філософію, мистецтво, поезію, навіть астрологію. Крім того, він вивчав музичне мистецтво. Спочатку співав, потім навчився грати на органі, лютні, флейті, арфі, скрипці і чембало, "щоб цією втіхою полегшити жах вічної ночі". Музичний розвиток хлопчика йшов з дивною швидкістю і вражав близьких. Він також прекрасно вивчив



конструкцію багатьох інструментів "начебто бачив їх очима, винаходив нові зразки і вдосконалював старі".

Про цього музиканта легенда розповідає, що коли він в саду грав на своєму маленькому ручному органі, птахи збиралися послухати його музику, щоб навчитися гарно співати. Один із таких заходів описав відомий історик літератури О. Веселовський у оповіданні "Вілла Альберті". У ньому Ландіні у колі своїх друзів, цінителів поезії і Данте на віллі "Il paradiso" читає латиною свої вірші на захист семи вільних мистецтв, а потім присутні співають і танцюють під його гру на органі.

У соборі СЛоренцо, в якому грав Ландіні-органіст, на постаменті його надгробку викарбовано зворушливу епітафію: "Його музика – юність і чистота, здатна перемогти варварство і смерть. Його музика – життя, сповнене любові!".



### **Інтер'єр Базіліки Сан Лоренцо \ Basilica di San Lorenzo у Флоренції**

Цікаво, що у той час, коли Ландіні був ще невідомим композитором, він став коронованим королівським поетом острова Кіпр. Коронація відбулася у Венеції на фестивалі музики і поезії в присутності Ф. Петрарки.

Життя і діяльність Ф. Ландіні була пов'язана з Флоренцією, де він працював на посаді священика і органіста церкви С. Лоренцо. Відомо, що композитор багато спілкувався з поетами, створював музику на їх тексти, сам писав вірші, брав участь у вчених дискусіях філософів, серед яких був фундатор італійського гуманізму Колуччо Салютаті. Одна з таких подій представлена у оповіданні А. Веселовського "Вілла Альберті". В ньому описані події, що стосуються 1389 року. Франческо Ландіні у колі своїх друзів, цінителів Данте та італійської поезії, читає латиною свої вірші на захист 7 вільних мистецтв, а потім присутні співають і танцюють під його гру на органі.

Упродовж всього життя Ландіні служив органістом у флорентійському кафедральному соборі С. Лоренцо. На надгробному постаменті композитора викарбовано зворушливу епітафію: "Його музика – юність і чистота, здатна перемогти варварство і смерть. Його музика – життя, сповнене любові".

До нас дійшло 155 творів Франческо Ландіні: двоголосні балати (танцювальні пісні), мадригали, качі (мисливські пісні) та інші твори, які були виявлені в архівах лише у 1939 році. Зараз його композиції включаються у концертні програми багатьох виконавців і колективів. Візитівкою Ландіні у наш час вважається його двоголосна балата "Ессо La Primavera!\\От і Весна!"



Альбом творів Франческо Ландіні



Собор Санта Марія дель Фіоре

Добру пам'ять і велику славу залишив після себе й видатний композитор і органіст **Антоніо Скварчіялупі** (1416-1480). Музикант народився у Флоренції і там він навчався грі на органі. Герцог Лоренцо Медичі взяв його до себе на службу як одного з найвідоміших і найкращих органістів свого часу. Іноземці з різних країн їхали до Флоренції, аби мати задоволення послухати гру великого митця. Майже все своє життя музикант працював у знаменитому соборі Санта Марія дель Фіоре\Santa Maria del Fiore, У цьому храмі він відзначений епітафією та бюстом.



<http://surl.li/sasss>

Жоден з музичних творів Антоніо Скварчіялупі не зберігся. Але визнання цього музиканта в історії музики полягає в тому, що окрім слави органіста він дав своє ім'я чудовому "Кодексу Скварчіялупі", документу, який став найбагатшим джерелом музичних творів італійських композиторів XIV століття.

Значний внесок у ранній розвиток клавірної музики зробили композитори Венеційської школи. Це була велика група музикантів,

пов'язаних з роботою в соборі Св. Марка. Фундатором цієї школи вважається видатний музикант, маестро **Адріан Вілларт** (1527-1562), у якого вчилися цілі покоління музикантів не тільки Італії, а й усієї Європи. Завдяки цьому композитору протягом наступних часів, аж до XVII століття на Італію дивилися як на лідера музичних інновацій. Адріан Вілларт у молоді роки поїхав до Парижу, ймовірно, вивчати право, але замість цього вирішив опанувати музичне мистецтво. У Парижі він зустрів Жана Мутона, головного композитора Французької королівської капели і вчився у нього. Після закінчення навчання Вілларт поступив на службу до римського кардинала Іпполіто д'Есте, а потім займав придворну посаду в капелі герцога Альфонсо у Феррарі.



Найважливішою його посадою і однією з найвизначніших подій в історії європейської музики стало обрання Вілларта *maestro di capella* /капельмейстером собору Сан Марко у Венеції. На той час музика в соборі ледь жевріла за його попередника Пьетро де Фоссіса, тому Венеціанський дож А. Грітті призначив Вілларта на цей пост.

### **Адріан Вілларт (1527-1562)**

Незабаром завдяки блискучій діяльності композитора у соборі все змінилося. До самої смерті Вілларт зберігав посаду головного маестро і першого органіста собору Сан Марко. Для свого хору композитор створював багато духовної музики. Він став винахідником антифонного виконання, з якого розвинувся знаменитий *polychoral*-стиль венеційської школи.



Особливість цього стилю полягала в тому, що Вілларт виконував свої твори двома хорами і двома органами, які були розташовані з обох боків вівтаря. Просторовий розподіл вокальних та інструментальних складів у базиліці сприяв появи

## **Собор Сан Марко**

### **Basilica di San Marco у Венеції**

"відлуння", тобто контрастів між forte і piano, які в процесі звучання поступово зникали у другому і третьому "відлунні". Вражаючим ефектом також було чергування солістів (solo) і всіх співаків та інструментів ("tutti"). Такі контрасти динаміки і звучання стали відмінною рисою венеційського стилю. Саме ця інновація – чергування хорів, солістів і органів отримала шалений успіх і вплинула на розвиток усієї музичної культури Європи.

Хоча останні дослідження свідчать, що композитор не першим застосовував антифонний polychoral-метод, але його polychoral-обробки стали першими, які набули широкої популярності та впливу. Наступники Вілларта на цій посаді культивували саме цей стиль, а традиції, створені композитором у соборі Святого Марко, були продовжені музикантами, які працювали там у XVII столітті.

Адріан Вілларт залишив велику кількість музичних творів: 8 мес, понад 50 гімнів і псалмів, 175 мотетів на канонічні і вільні тексти латиною, а також багато шансонів і мадригалів. Він розробив жанр канцони (світської поліфонічної пісні) і ричеркару, які стали попередниками сучасних форм інструментальної музики. Композитор активно експериментував у галузі контрапункту і гармонії, музичної декламації і ритму. Наприклад, у одному з своїх мотетів, створених на гумористичний текст Горація "Чому пияцтво не

розрізняє" він послідовно обходить тональності квінтового кола, керуючись незвичним завданням – навчити музикантів співу в натуральному строї.

Вершиною творчості Вілларта стали мотети. Ці масштабні композиції і зразки складної поліфонічної техніки були створені на тексті сонетів Петрарки з його збірки "Книга пісень", але рясне використання віртуозної імітаційної поліфонії утруднює безпосереднє сприйняття поезії, яка розспівується.

Отже, Адріан Вілларт писав музику майже у всіх стилях і формах. Його яскрава особистість і центральне становище капельмейстера собору Святого Марка сприяли тому, що він став найвпливовішим композитором епохи Відродження.

У середині XVI століття почалося розмежування музики на церковну і камерну (світську). До відомих прикладів камерної музики відноситься збірка "Стародавня музика, зведена до сучасної" Ніколи Віцентіно та вокальні "Камерні концерти" Дж. Аррігоні. В цей час у колах мадригалістів почалися пошуки нових хроматичних звучань у мелодичних рухах і в гармонічних послідовностях.

<https://www.facebook.com/aprioriarts/videos/adrian-willaert-vecchie-letrose/415434102838013/>

Adrian Willaert. "Vecchie letrose"





### **Нікола Вічентіно**

У Римі він взяв участь в одній з найвідоміших подій в галузі теорії музики – у публічних дебатах із півчим Папської капели португальцем Вісенте Лузітано, який вважав, що для існування і пояснення сучасної музики достатньо діатоніки. Натомість Вічентіно відстоював поряд з діатонікою хроматику і енгармоніку; тобто діатонічну музику з додаванням хроматизмів. Ці дебати були зовсім не схожими на дискусії сучасних музикознавців, а більше нагадували переможну боротьбу за нагороду за участю колегії суддів, які присудили перемогу і приз Лузітано.

Незважаючи на поразку, Вічентіно продовжував свої експерименти і створив музичний інструмент архіченбало, який використовувався для гри в тональностях з багатьма знаками альтерації. Інструмент мав 3 системи струн, кожна з яких відповідала одному з старовинних ладів; октава налічувала 19 звуків і мала 6 мануалів/клавіатур. При цьому виникали химерні та дивні звучання. Їх оригінальність, різко відчутна спочатку, в решті призвела до створення нової монотонії. Хоча сам автор аргументував свої положення теоретичними міркуваннями, його твори свідчать про пошуки нових засобів

виразності через подолання традиційних меж діатоніки. Це позначилося в інтонаційному строї мадригалів і мотетів, які набули особливих звукових відтінків.

Віцентіно побудував аркічембало у Римі і Мілані, але, на жаль, вони не збереглися. Проте існують декілька його реконструкцій у Болоньї та Берліні на основі описів і малюнків музиканта.

Хоча Віцентіно був відомим композитором, який написав 5 книг мадригалів та мотетів у гармонічно витонченому стилі, велику славу він здобув саме як музикант – теоретик завдяки своїй праці "Стародавня музика, пристосована до сучасної практики". В ній розглядалися питання складного контрапункту – рухливого і оберненого, які на той час знаходилися у колі інтересів багатьох музикантів.

<https://www.facebook.com/integrum.pratum/videos/n-vicentino-madonna-il-poco-dolce-johannes-keller-arciorgano/2160657753959542/>

**N. Vicentino - Madonna il poco dolce - Johannes Keller, arciorgano**



Всесвітньо відомим представником венеційської школи, який вплинув на поширення цього стилю в Італії і Німеччині, був композитор-органіст **Андреа Габріелі** (1532-1585). Подробиці раннього періоду його життя мало відомі. Ймовірно, він був родом з Венеції і в дитинстві навчався у Адріана Вілларта. Певний час музикант перебував у Вероні, спілкуючись з композитором-реформістом Вінченцо Руффо і писав музику для Академії Веронезе. Він також подорожував до Франкфурту на Майні і Мюнхену, де познайомився з Орландо Лассо - одним з найвидатніших музикантів того часу, який писав світські пісні французькою, італійською, німецькою, а



також духовну музику латиною. Ці музичні стосунки виявилися надзвичайно плідними для обох музикантів. До Венеції Габріелі привіз нові ідеї, які допомогли йому за короткий час створити багато яскравої інструментальної музики.



**Андреа Габріелі**

Понад 20 років А. Габріелі служив півчим і органістом у знаменитому соборі Святого Марка. На посаді органіста він набув репутації одного з кращих композиторів Європи. Працюючи в унікальному акустичному просторі собору Святого Марка, А. Габріелі зміг розвинути той грандіозний урочистий polychoral-стиль concertato-ідіом, який став надзвичайно впливовим і певним чином визначив початок епохи Бароко в музиці.

Його обов'язки в соборі, окрім гри на органі і супроводу богослужінь, включали композицію. А. Габріелі писав великі церковні меси, псалми, мотети. Йому належать понад 100 мотетів і мадригалів, а також багато творів у галузі інструментальної музиці, зокрема канцонів, ричеркарів тощо. Він також писав багато музики для церемоній, урочистостей і значних історичних подій, зокрема для святкування перемоги над турками у битві при Лепанто (1571), для офіційного візиту князів з Японії (1585) та ін.

Один з останніх представників венеційської школи композитор-органіст, лютніст і клавесиніст **Джованні Піккі** (1571?-1643) значно вплинув на розвиток інструменталізму, зокрема на розподіл музичних творів за

різними формами. Він також був єдиним венеціанцем, який створював танцювальну музику для клавесину.



**Рисунок на титульному листі підручника танців «Nobilta di Dame» Фабріціо Карозо (бл. 1600 року)**

Про ранні етапи життя Піккі відомо мало, залишилось тільки одне незвичне документальне свідчення: титульний лист підручника танців "Nobilta di Dame", на якому він змальований з лютнею. Майже усе своє життя він працював органістом, спочатку венеціанського собору Санта Марія Глоріоза, а потім найпрестижнішого і багатшого венеційського братства Scuola di San Rosso.

З музичної спадщини Дж. Піккі збереглися лише інструментальні твори. Їх він створював у різних видах інструментального письма, що мало виняткову важливість для винайдення нових форм, зокрема таких як концерти і варіації. Необхідно зазначити, що терміни канцона і соната композитор часто взаємозамінював, називаючи одну і ту ж п'єсу в різних збірках по-різному, оскільки у ті часи термінологія ще не була усталеною, і автори називали свої твори, не дотримуючись суворих правил. Чітке розподілення форм у назвах почалося лише на початку XVII століття.

Але найбільшої популярності композитор набув завдяки опублікованим збіркам танцювальної музики для клавесину. Його клавесинні танці поділяються на 3 види: танці в тридольному розмірі, парні танці в тридольному розмірі saltarello і п'єси з basso ostinato, використовуючи при цьому малюнок танців romanesco.

Якщо у попередню епоху головним був орган (на святкових церемоніях, у церковних службах, навіть у побуті), то наприкінці XVI - початку XVII століття більше уваги композитори приділялося клавіру (чембало). Спочатку твори для нього не писали окремо: вони позначалися загалом "для клавіру" і могли виконуватися і на органі, і на чембало, але згодом клавірна література стала більш диференційованою. Починаючи від композитора Джироламо Дірути, навіть методики навчання закріплюють відмінності обох інструментів.



Італійський органіст, клавесиніст, композитор і музичний теоретик (1554?-після 1610) став відомим як педагог та методист завдяки своєму знаменитому трактату "Трансильванец, або Діалог про дійсний спосіб гри на органі і клавірних інструментах" (1593), написаному у 2-х частинах і

### **Джироламо Дірута**

присвяченому гри на клавірі, контрапункту і композиції.

Трактат був створений у формі діалогу з Іштваном де Йошка, дипломатом Трансильванії, з яким Дірута зустрічався під час його місії у Італії. Ця праця стала однією з перших практичних методик клавірної техніки, що відрізняла гру на органі від гри на інших клавірних інструментах, органну техніку від клавесинної. Раніше різницю в музикуванні на цих інструментах не проголошували: органіст і клавірист

завжди вважалася однією особою, яка, навчаючись грати на органі, вмiла грати i на клавiрi.



Праця Джироламо Дiрути стала однією з перших спроб встановити аплiкатурнi послiдовностi пальцiв на клавiатурi. Ця аплiкатура була досить традицiйною, оскiльки вона нiколи не включала великий палець i майже завжди застосовувала перехрещення середнього пальця над безiменним. До трактату "Трансильванець" Дiрута включив свої власнi композицiї, переважно навчальнi i дидактичнi,

якi показували контрапунктичнi можливостi, певнi засоби конфiгурацiї i технiчних прийомiв, представляючи рiзнi сторони iснуючих проблем виконання. Цi музичнi композицiї стали одними з раннiх прикладiв вправ та етюдiв, якi демонстрували технiчну виртуозностi i досконалiсть.

<https://www.youtube.com/watch?v=1H0CvDKtxY4>

[vDKtxY4](https://www.youtube.com/watch?v=1H0CvDKtxY4)

**Toccata del XI et XII Tono**



<https://www.youtube.com/watch?v=by1C9lVWkJQ>

[VWkJQ](https://www.youtube.com/watch?v=by1C9lVWkJQ)

**Ricercar**



Отже, з XVI століття починається період розквіту органно-клавірної музики, який продовжувався півтора століття. В цей час формуються основні ідеї та ідеали, жанри і форми, створюються національні композиторські школи, які згодом сильно вплинули на все європейське музичне мистецтво.

Особливістю цієї епохи було також те, що композитори у своїх музично-теоретичних трактатах викладали, роз'яснювали і розробляли ладове вчення. Значна заслуга у цих пошуках належить видатному композитору, органісту, педагогу і теоретику музики **Джозеффо Царліно** (1517-1590), який завершує епоху Ренесансу і відкриває шлях для подальшого руху теоретичного і творчого музичного мислення.



### **Джозеффо Царліно**

Широко освічена людина, власник кращої бібліотеки Венеції, Джозеффо Царліно зустрічався з найвидатнішими митцями свого часу. Він був членом Академії Слави разом з Тиціаном, дружив з Тінторетто. Сучасники цінували його як авторитетного музиканта, ученого і педагога. Слава композитора затьмарила скромнішу популярність попередників.

Видатний музикант народився у Венеції, вільним мистецтвом навчався у францисканців. У 20 років Царліно став працювати півчим, а згодом органістом і керівником хорової капели кафедрального собору Кьоджі. Переїхавши до Венеції, він навчався музики у Адріана Вілларта в Соборі Св.Марка, вивчав філософію, логіку і давньогрецьку мову., а у 1565 став maestro di capella С-Марко.

Свою музику (мотети на 4-6 голосів, мадригали на 5 голосів) Джозеффо Царліно писав у техніці імітаційної поліфонії, з обмеженим використанням хроматики і прийомів музичної риторики. До нас дійшло небагато його композицій; на жаль, рукописи багатьох творів композитора були викрадені разом з іншими архівами собору С-Марко. Але залишився трактат "Основи гармоніки" у 4-х книгах, який став найбільшим досягненням музичної науки XVI століття. Вчення Джозеффо Царліно зробило визначний вплив на західноєвропейську музичну науку пізнього Ренесансу і Бароко. У своїх теоретичних судженнях він спирався на слухове сприйняття, а не на абстрактні схоластичні виклади.

Першочергову роль музики Джозеффо Царліно вбачав у її можливостях впливати на душу людини, пробуджувати певні емоції. Він зазначав: "Той, хто не отримує задоволення від музики, створений без гармонії". Великого значення композитор приділяв слову, поетичному тексту, наполягаючи, що музика повинна відповідати його змісту, посилювати його виразність. Цікаво, що найприємнішим співом він вважав одноголосний спів під лютню, а найприроднішим складом багатоголосся – чотириголосний. Найдосконалішим хоровим викладом вважав одночасне вимовляння слів в усіх голосах.

Серед головних засобів виразності вокальної музики у відповідності до сенсу слова Джозеффо Царліно називав мелодію, гармонію і ритм. На думку Царліно, характер гармонії, її різноманітність і досконалість, відзначає відмінність у положенні терції тризвуку: якщо велика мажорна терція розміщена знизу, то гармонія стає "жвавою"; якщо ж знизу знаходиться мала мінорна терція, а велика зверху – гармонія стає "сумною". Визнання основних емоційних полюсів гармонії з характеристиками мажорного і мінорного звукорядів, складає у Царліно ядро вчення про лади. Обґрунтовуючи акустично мажорний тризвук як довершену гармонію, він посилається, всупереч традиції, не на квінтовий піфагорійський, а на терцо-квінтовий чистий лад і вводить велику терцію до ряду консонансів. Відтак

він надав естетичну характеристику мажору і мінору, визначив мажорний тризвук як радісний і світлий, а мінорний – як сумний і меланхолійний.

Хоча композитор і був обмежений у своїх філософськи-естетичних узагальненнях релігійно-етичними поглядами вченого-ченця, проте закликав музикантів наслідувати природі. Він визначив норми і теоретичні засади контрапункту строгого письма і, спираючись на античних авторів, спробував сформулювати нові закономірності гармонії. Він досліджував акустичну природу тризвуку, естетично узаконив мажорний і мінорний лади, звернув увагу на явище обернення інтервалів.

Як Леонардо да Вінчі звеличував живопис, так і Джозеффо Царліно вважав музику головною серед вільних мистецтв. Його християнські погляди перегукувалися з античною естетикою. Ідея єдності мікро- і макрокосмосу породжувала іншу ідею – пропорційності існуючої гармонії світу і гармонії людській душі. Виділяючи музику як головну з вільних мистецтв, Царліно говорив про єдність музики і поезії, мелодії і слова. У своїй знаменитій роботі «Встановлення гармонії» (1558, *Le istituzioni harmoniche*) він розкрив своє розуміння провідної ролі музики і всієї важливості досягнення цієї науки; науки про час і гармонію.



**Бароковий орган XVIII сторіччя у Монастирі Святого Хреста, Коїмбра, Португалія**

LE ISTITVTIONI  
HARMONICHE

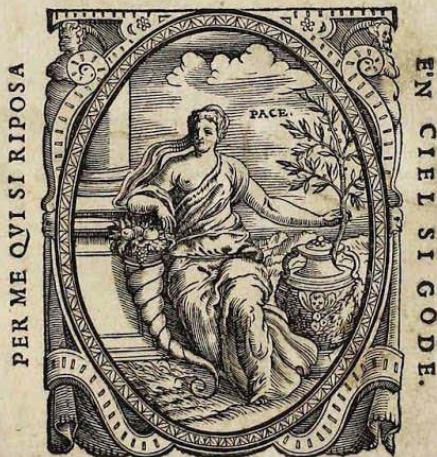
DEL REVERENDO M. GIOSEFFO ZARLINO,  
DA CHIOGGIA;

Nelle quali; oltre le materie appartenenti  
ALLA MVSICA;

Si trouano dichiarati molti luoghi  
di Poeti, d'Historici, & di Filosofi;

*Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere.*

¶ Θεῶν δίδοντας, οὐδὲν ἰσχύει εὐθόως.  
Καὶ μὴ δίδοντας, οὐδὲν ἰσχύει πάντως.



Con Priuilegio dell' Illustris. Signoria di Venetia,  
per anni X.

IN VENETIA,  
Appresso Francesco Senese, al segno della Pace.  
M D LXII.



Надзвичайно важливо також прослідкувати шляхи розвитку органно-клавірної культури Італії XVI-XVII століття, простежити, як почався перехід від ренесансного мислення до барокового і зрозуміти, яким чином, коли саме і конкретно у творчості яких музикантів стався цей перехід і де знаходяться витoki цієї емоційно насиченої манери клавірного письма, його сміливості і неординарності.

Мистецтво Бароко зароджувалося в усіх галузях художньої творчості – живопису, архітектурі, літературі, музиці – практично одночасно. Одним з найяскравіших проявів його стало виникнення опери. Барочні риси інструменталізму виявилися у багатохорних вокально-інструментальних поліфонічних творах венеційської школи на чолі з Джованні Габріелі. Клавірна творчість Джироламо Фрескобальді, безперечно, є також чи не найвидатнішим досягненням барочної інструментальної музики Італії.

Феномен інструментальної віртуозності формувався в процесі відокремлення виконавства як галузі самостійної музичної творчості і осмислення естетичної автономії продуктивної художньої діяльності. Сутність віртуозності визначає найвищий рівень виконавської майстерності, що розширює кордони можливого, має самостійну естетичну цінність, здатний перевтілювати об'єкт свого додатку. Поняття віртуозності має історичну мінливість, що віддзеркалює особливості відповідних епох.

Ренесансний сенсуалізм сприяв виникненню естетичного типу віртуозності, що прагнув гармонії художнього задуму, особистості виконавця і виразного потенціалу інструментарію. Епоха Бароко висунула новий тип віртуоза, заснований на комплексі знань і практичних вмінь, необхідних музиканту для втілення широкого кола обов'язків.

Епоху бароко відкриває видатний музикант, органіст-клавірист і композитор **Джироламо Фрескобальді** (1583-1643). Він з раннього дитинства мав чудовий голос і співав у церковному хорі, а також вчився грати на органі і клавесині.



**Джироламо Фрескобальді**  
**Гравюра Клода Меллана, 1619**

Коли Фрескобальді виповнився 21 рік, його запросили до Риму співаком і органістом Конгрегації, яка згодом отримала назву «Академія Святого Чечилія». Плідною для композитора стала подорож до Швейцарії, Люксембургу, Бельгії. В цей час в Антверпені було видано перший зошит його мадригалів на 5 голосів. Після повернення до Риму він отримав посаду органіста Собору Святого Петра і влаштується у Римі назавжди.

Фрескобальді користувався величезною популярністю як органіст і композитор і вже до 30 років досягнув вершин слави. До нього приїжджали вчитися музиканти з багатьох країн, а виконавське мистецтво органіста і чудовий дар імпровізатора створили йому небувалий авторитет. Легенда розповідає, що коли він вперше грав на органі в соборі Святого Петра, 30000 чоловік зібралися слухати органіста і були глибоко вражені та приголомшені його виконавською майстерністю.



### **Собор Св. Петра у Ватікані**

Композитор опублікував багато своїх творів, але найбільшою популярністю до сьогоднішнього дня користується збірка "Музикальні квіти/Fiori musicali", яка була видана у 1635 році. Найзнаменитіший музикант свого часу Джироламо Фрескобальді помер у 1643 році. Останнім притулком видатного композитора-виконавця став римський Храм StApostoli.

Фрескобальді був видатним композитором, передусім у створенні органної музики, хоча він писав багато музики і для клавесина, і для вокального співу. В його творах простежується перехід від строгої хорової поліфонії XVI століття до нових прогресивних форм, які зіграли велику роль у розвитку нових принципів інструментальної музики.

Твори Фрескобальді справляли особливо сильне враження в його власній інтерпретації: він був чудовим імпровізатором. Його вплив відчули багато сучасників – органістів і клавесиністів. Він не обмежувався органом, будучи з юності чудовим виконавцем на чембало (так в Італії називали клавесин), постійно писав музику для цього інструменту.

Вибір інструментальних жанрів у Фрескобальді був досить широким: від танців, варіацій на вокальні мелодії, партит для чембало – до чакон, пасакалій, канцон, ричеркарів і органних токат (інші твори призначалися для обох інструментів). Тобто від музики домашнього побуту і світського кола до

церковно-концертної, "вченої", поліфонічної, великих форм. Але головним в його творчості стало не розмежування жанрів, а їх взаємне збагачення, запліднення традиційно-поліфонічних композицій світськими засобами та методами формоутворення. Все, що було підготовлене його попередниками, він зміг сміливо реалізувати, знайшов ряд творчих рішень, об'єднавши досягнення різних італійських шкіл. П'єси, написані для органу і клавесину – фантазії, токати, капричіо, прелюдії, партити, ричеркари, гальярди та ін. – і зараз становлять великий інтерес і виконуються на роялі.

Великий інтерес викликають вимоги, які Фрескобальді пред'являв до виконання: у передмові до збірки токати і партит "Al Lettore" (1614) звучить справжній маніфест. В ньому стверджується манера виконання, яка через століття отримала назву *tempo rubato*! Свої теоретичні положення він детально виклав у вступі до збірки капричіо і частково їх повторив у найвідомішій збірці "Fiori musicali". Зокрема композитор зазначав: "Грати, не дотримуючи такту – так само, як виконуються мадригали, – згідно відчуттям або сенсу слів".

Коментуючи основні положення цього маніфесту, відомий музикознавець М.С. Друскін пише: «Фрескобальді стверджує, що його п'єси вимагають вільного ритмічного фразування, не регульованого межами такту. Він порівнює їх з виконанням мадригалу, де прискорення і уповільнення темпу залежить від змісту тексту. Фрескобальді рекомендує давати розширення руху на початку і в кінці великих періодів; ясно відмежовувати розділи форми, пам'ятаючи про художню єдність п'єси; виразно виголошувати орнаменти: останню ноту прикраси або пасажу затримати, перш, ніж іти далі. Вимагає артикульованого, а не механічного виконання пасажу: якщо в обох руках пасажі, то попередню ноту треба призупинити, щоб потім зіграти їх з великим блиском».

Безперечно, Джироламо Фрескобальді був одним з найвидатніших композиторів клавірної музики пізнього Ренесансу і раннього Бароко. Його музичні твори стали кульмінацією розвитку органної музики XVII століття,

вони вплинули на багатьох музикантів наступних поколінь, зокрема на Й. Фробергера, Г. Перселла, Й.С. Баха.

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

Frescobaldi Музикакльні квіти



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

[hAEFk](https://www.youtube.com/watch?v=RUxSRPhAEFk)

Frescobaldi.Bergamasca

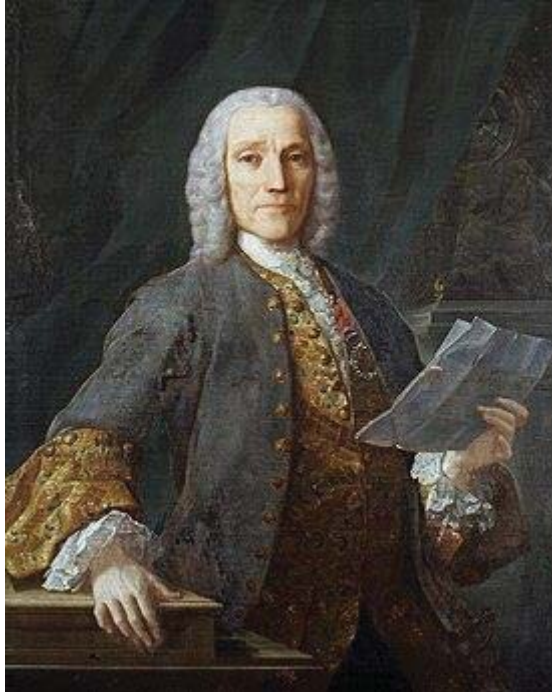


[https://www.youtube.com/watch?v=5D0w\\_](https://www.youtube.com/watch?v=5D0w_gxCyeU)

[gxCyeU](https://www.youtube.com/watch?v=5D0w_gxCyeU)

Frescobaldi. Fiori Musicali Luigi Ferdinando  
Tagliavini Brescia





**Джузеппе Доменіко Скарлатті**

До видатних італійських музикантів кінця XVII - першої половини XVIII століття належить композитор-клавірист **Джузеппе Доменіко Скарлатті** (1685-1757). Він творив у різних музичних жанрах і формах, хоча сьогодні найбільше відомий своїми клавірними сонатами. Доменіко народився у Неаполі, в той час, коли Неаполітанське королівство належало іспанській короні. Він був шостим з десяти дітей композитора і педагога Алессандро Скарлатті.

Його старший брат П'єтро Філіппо також був музикантом. Спочатку Доменіко навчався музики у свого батька. Музичний дар хлопчика розвивався з майже неймовірною швидкістю. У 6 років Доменіко був призначений композитором-органістом королівської капели в Неаполі, а через 2 роки син з батьком покинули Неаполь і оселилися в Римі, де Доменіко став учнем найвидатніших музикантів Італії. Незабаром він став відомим у своїй країні переважно як клавесиніст.

У Римі Скарлатті відвідував щотижневі засідання Accademie Poetico-Musicali, організовані невтомним меломаном і артистом кардиналом П'єтро Оттобоні. Там зустрічалися й грали камерну музику найкращі музиканти Риму. В академії Скарлатті зустрів Генделя, який був його однолітком. У 1708 році їм обом було по 23 роки і вони мали змагатися як клавіристи за ініціативою та під арбітражем Оттобоні. В результаті обидва музиканти були визнані рівними, але Гендель вважався переможцем на органі, оскільки імпровізував експромтом подвійні фуґи, а Скарлатті переміг на клавесині,

створивши фурор своєю віртуозною грою. Відтоді вони відносилися один одного із взаємною повагою, як найвірнішою основою дружби на все життя.

З Лондона Скарлатті подорожує до Лісабона. Як клавесиністу при королівському дворі йому було доручено музичну освіту принцес. Смерть батька викликала маестро до Неаполя в 1725 р., але він не залишився в рідному місті. Учениця композитора, португальська принцеса Марія Магдалена Барбара, яка вийшла заміж за інфанта Іспанії Фердинанда, запросила його до іспанського двору. Пізніше вона стала королевою Іспанії. Скарлатті погодився переїхати до Севільї, а згодом – до Мадрида. Композитор залишався в Іспанії протягом 25 років свого життя, а серед музичних композицій більшість склали клавірні сонати, які зробили його знаменитим музикантом.

Скарлатті помер у Мадриді, коли йому було 71 рік. Резиденція композитора на вулиці Леганітос позначена історичною табличкою, а його нащадки досі живуть у Мадриді. Там композитора поховали в монастирі, але його могили більше не існує. На честь Доменіко Скарлатті названа одна з малих планет нашої Галактики.

Завдяки глибокій музичній підготовці, яку він набув у Італії, та власній блискучій грі на клавесині, Скарлатті занурився у народні мелодії і танцювальні ритми Іспанії з їх характерними мавританськими і циганськими впливами. Він створив біля 600 сонат для клавесина, унікальних за своєю оригінальністю, Крім того, Скарлатті написав 17 симфоній і концерт для клавесина, але за життя було опубліковано лише невелику кількість його композицій. Здається, він сам керував публікацією своєї найвідомішої збірки –30 сонат, названих "Essercizi", які були добре сприйняті в Європі.

Багато сонат, не опублікованих за життя Скарлатті, час від часу з'являлися друком на протязі 250 років. Вони завжди привертали увагу видатних композиторів і піаністів: Й.С. Баха, М. Клементі, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, К. Черні, Ф. Ліста, Й. Брамса, Ф. Шопена, К. Дебюссі, Б. Бартока,

Е.Гілельса, А. Бенедетті- Мікельанджелі, Р.Казадезюса, Ф.Пуленка, А.Корто, О.Мессіана, Е.Гранадоса, М.А. Амлена, В.Горовиця, Г. Соколова.

Клавірні сонати Скарлатті – це окремі твори, створені переважно у двочастинній, а деякі й у ранній сонатній формі. Вони написані переважно для клавесина або найперших фортепіано. Деякі з них демонструють гармонічну сміливість у використанні дисонансів і нетрадиційних модуляцій у віддалені тональності. Музика Скарлатті характеризується такими рисами: впливом іберійської (португальської та іспанської) народної музики, наприклад, у використанні фрігійського ладу і тональних зворотів, застосуванням акціяккатури (одночасного морденту), а також ритмів і гармоній, особливо дисонансів, які у фігурах супроводу нагадують звучання гітари.

[https://www.youtube.com/watch?v=1BAk9Q](https://www.youtube.com/watch?v=1BAk9QuC14M)

[uC14M](https://www.youtube.com/watch?v=1BAk9QuC14M)

Доменіко Скарлатті Соната соль мінор «Котяча фуга»



<https://www.youtube.com/watch?v=dsIthLo89JM>

Domenico Scarlatti. Keyboard Sonata in D major





[https://m.youtube.com/watch?v=Gh9WX7TKfkI&list=PLIwpceSEw81j3HHfSsLdArb-M\\_BmoTGdy&index=11&pp=iAQB8AUB](https://m.youtube.com/watch?v=Gh9WX7TKfkI&list=PLIwpceSEw81j3HHfSsLdArb-M_BmoTGdy&index=11&pp=iAQB8AUB)  
Scarlatti, Sonate K.141 - Martha Argerich



<https://www.youtube.com/watch?v=5HZbWKyBLkQ>

**В. Горовець. Соната сі мінор**



До видатних італійських музикантів епохи Бароко відноситься й композитор та органіст-клавесиніст **Бальдассаре Галуппі** (1706-1785).



**Пам'ятник Галуппі**

Він досяг міжнародного успіху, створюючи свою кар'єру у Відні, Лондоні, Санкт-Петербурзі, але його основним місцем проживання залишалася Венеція, де він народився. Його першим учителем музики був батько, який добре володів скрипкою і грав у різних оркестрах.

Уже з 15 років Галуппі почав писати опери і ораторії, які йому замовляли різні театри. У 1740 Галуппі був призначений музичним керівником венеціанської консерваторії Ospedale dei Mendicanti. До його обов'язків входило викладання й складання літургійної музики та ораторій. В цей час він працював дуже плідно і вже за перший рік роботи написав понад 30 творів: 16 мотетів, 13 Salve Regina, два псалми, які були виконані. Згодом Галуппі отримав посаду maestro di capella в соборі Святого Марка – вищої музичної посади у Венеції. Він став всесвітньо відомим оперним композитором і продовжував писати духовну музику.

Галуппі багато подорожував Європою, працював в Лондоні, був придворним маестро і композитором Санкт-Петербургу під час правління Катерини II. Він став першим іноземцем, який написав музику на текст православного богослужіння, і запровадив до нього невідому тут раніше форму концерту. За часи служби в Росії композитор написав декілька кантат, духовних концертів і серенад. Він також запросив на навчання до Італії юного композитора Дмитра Бортнянського. У 1768 композитор повернувся до Венеції.

Останні роки свого життя Галуппі присвятив клавесинній музиці. Його майстерність як клавесиніста і органіста добре відома. Декілька сонат композитора були опубліковані за його життя, але багато збереглися у рукописах. Деякі з них написані в одночастинній формі, інші – у тричастинній, яку згодом розвинули Й. Гайдн, В. Моцарт, М. Клементі, Л. Бетховен та інші композитори. Галуппі дуже любив клавішні інструменти і писав багато клавірної музики високої якості. Деякі з творів композитора час від часу виконувались протягом 200 років після його смерті, і лише в останні роки XX століття його композиції були широко відроджені в живому виконанні та у записах

<https://www.youtube.com/watch?v=SeNINiQzn4>

Артуро Бенедетти Микеланджели.  
Galuppi: Sonata No. 5 in C Major - 2.  
Allegro



<https://www.youtube.com/watch?v=WPg2P6XDNdQ>

Артуро Бенедетти Микеланджели играет  
Галуппи Сонату до мажор



**Доменіко Альберті**

Не менш відомим у Венеції був композитор, органіст-клавесиніст і співак **Доменіко Альберті** (1710-1746?). З дитинства він навчався співу у контр-тенора, капельмейстера Антоніо Біффі і композиції у органіста-композитора Антоніо Лотті. Альберті писав опери, пісні й сонати для клавішних інструментів.

Саме своїми сонатами він найбільш відомий сьогодні. За життя Альберті не публікував своїх сонат, він тільки їх виконував.

У сонатах композитор винайшов новий тип супроводу мелодії, який став надзвичайно популярним і отримав назву "альбертієві бази".



Й. Бах. Прелюдія



В. Моцарт. Соната до маж.



Д. Бортнянський. Концерт для чембало D-dur

Приклади альбертієвих басів у творах Й. Баха, В. Моцарта і

Д. Бортнянського

Альберті був одним із перших композиторів, які використовували ці шаблони. Найвідоміший з них складається з регулярних ламаних акордів. При цьому спочатку звучить найнижча нота, потім найвища, потім середня, а потім знову найвища, з повторенням малюнка. Саме такий акомпанемент використовували Й. Гайдн, Моцарт у своїй знаменитій сонаті C dur і ще у багатьох інструментальних творах, Л. ван Бетховен у ранній період своєї творчості.

За життя Альберті був дуже відомий як співак і часто акомпанував сам собі на клавесині. У 1736 році Альберті служив у посла Венеції в Іспанії. Там, при іспанському дворі, його почув знаменитий кастрат, співак Фарінеїлі. Він був вражений майстерністю музиканта і залишив згадку про чудовий голос маестро і його гру на клавирі.

Закінчуючи огляд музичної творчої італійських композиторів епохи бароко, можемо зробити такі висновки. Музичний стиль Бароко, який панував приблизно з 1600 р. до 1750 р., відомий своїм грандіозним, драматичним та виразно енергійним духом, а також своєю стилістичною різноманітністю. Це один з найдраматичніших поворотних періодів історії музики, що прийшов на початку XVII століття з Італії. Послаблення політичного і соціального контролю церкви в Європі, яке почалося в епоху Ренесансу, дозволило розквітнути світській музиці. У епоху Бароко стався вибух нових музичних технологій і стилів: вокальну музику, яка переважала в епоху Ренесансу, поступово витісняла інструментальна музика; музичні інструменти почали об'єднуватися у певні групи, що призвело до виникнення перших оркестрів.

Одним з головних жанрів, який набув популярності в епоху Бароко, був концерт ("concertato" \узгоджено"). Спочатку він з'явився в церковній музиці ренесансної Італії, а за часів Бароко затвердив свої позиції і став важливим музичним жанром.

Разом з тим старий стиль/Stile antico, тобто імітаційно-поліфонічний стиль XVI століття ще використовувався переважно в духовній музиці, а

сучасні композитори намагалися створювати свої твори з акцентом на голоси-соло, майже полярну диференціацію мелодії і лінії басу, виявляли інтерес до виразної гармонії. Це надавало музиці світського характеру. Основним музичним інструментом Бароко стає клавесин – попередник фортепіано. Багато важливих форм майбутньої класичної музики мають витоки з цієї епохи – концерт, соната, опера. Музичні ідеї, закладені композиторами, знайшли свої форми, які не втратили актуальності до сьогоднішнього дня.

### **Запитання для самоперевірки**

1. Що сприяло розвитку музичної культури в епоху Ренесансу?
2. Коли відбувся перехід від ренесансних видів музики до форм Бароко?
3. Які музичні жанри розвивалися в цю епоху ?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Знайдіть фрагменти альбертієвих басів у сонатах Гайдна і Моцарта.
2. Порівняйте інтерпретації сонат Д. Скарлатті у виконанні М. Плетньова, Г. Соколова, В. Горовиця і зробіть їх виконавський аналіз.
3. Прослухайте оригінальні органні твори та їх обробки/транскрипції для фортепіано.

### Тема 3. ІСПАНСЬКА КЛАВІРНА ШКОЛА

Іспанія стала однією з найстаріших музичних країн Європи, в якій зароджувалася професійна музична творчість і поліфонічні техніки. Це була епоха, відзначена найважливішими історичними подіями. У 1492 році впала Гранада, останній оплот арабського панування. Шлюб "католицьких королів" Ізабелли і Фердинанда об'єднав Кастилію і Арагон, що практично завершило збирання іспанських земель під однією короною. Наступного року Колумб відкрив Новий Світ. Відтак бурхлива колонізація принесла колосальні багатства і перетворила Іспанію на одну з могутніх держав Європи. Войовничість, перетинаючись з релігійним фанатизмом, складала суворий життєвий уклад іспанського народу.

Під час правління Ізабелли і Фердинанда плідно розвивалася музична культура: Ізабелла сама була дуже прихильна до музики і цю любов прищепила своїм дітям. При дворі працювали знані музиканти, які привносили у музичне життя багато музичних інновацій, тому історики назвали цю епоху "золотою добою" іспанської музики.

Музична культура Іспанії того часу складалася з європейських, арабських і африканських елементів і була насичена народними піснями і танцями: фламенко і фанданго, а також хота, сегідилья, болеро і хабанер, які відрізнялися своєю емоційністю і танцювальністю й виконувалися під гітару і кастаньети.

У цей час також примітним стає розвиток професійного музичного мистецтва. Найбільшої популярності набуло мистецтво гри на віуели. Справа в тому, що в Іспанії правила хорошого тону і аристократичного виховання вимагали вміння співати під віуелу. Але роль віуели не зводилася до супроводу вокалу: часто віуеліст програвав спочатку всю п'єсу і це певною мірою сприяло розвитку сольного інструментального виконавства. Таким чином, мистецтво віуели впливало на збагачення клавірних жанрів – віуельні твори стали основою репертуару клавесина; спочатку це були лише

транскрипції віуельних п'єс, які перекладали, варіювали і ускладнювали під час гри на клавірі, потім почали створювати оригінальні твори для цього інструменту.



Орфей, який грає на віуелі .

Малюнок на обкладинці нотної збірки для віуели Луїса де Мілана

Ренесансне органне мистецтво Іспанії стало також одним з найяскравіших явищ європейської музики. Протягом 300 років тут складався унікальний тип інструменту, який відрізняється від органів інших країн. Відповідно утворювався органний репертуар, що мав жанрову специфіку і характерну стилістику. Іспанія – одна з перших країн, де почалося теоретичне осмислення виконавської практики: іспанська віртуозна школа гри на клавішних була сильна і відома. Все це робить іспанське клавірне мистецтво невід'ємною частиною історії органно-клавірної школи європейського музичного мистецтва.

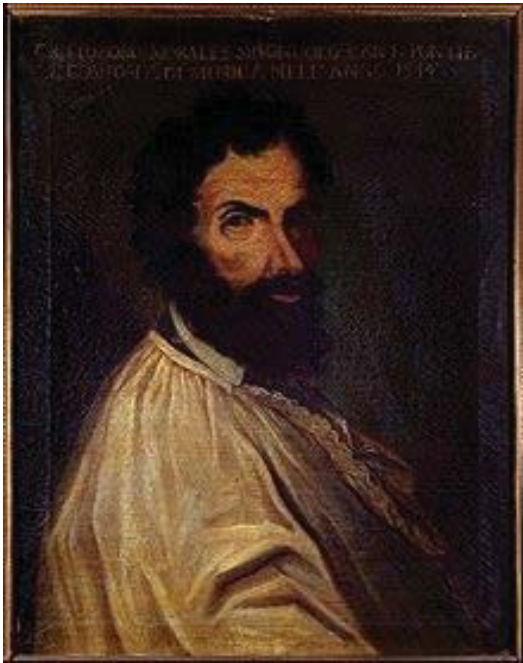
<https://www.youtube.com/watch?v=yZmPt8wrtjg>

Віуела. Ренесанський граунд





В цю епоху іспанська музика здійснює перехід від анонімності до пізнаваності, за межами країни стають відомими прізвища іспанських музикантів – капельмейстера Крістобалья де Моралеса і органіста Антоніо де Кабесона та ін.



**Крістобаль де Моралес**

Перший великий представник іспанського Відродження **Крістобаль де Моралес** (1500-1553) був органістом, співаком і композитором. Завдяки своєму чудовому голосу він під час подорожі до Риму був запрошений співаком до папського хору. Десять років він провів на службі у Ватикані. За цей час Моралес познайомився з найвідомішими італійськими музикантами цієї епохи.

Разом з ними він став видатним поліфоністом і опублікував безліч своїх творів у спільних виданнях. Повернувшись до Іспанії, Моралес отримав вакансію капельмейстера собору Толедо і продовжував писати чудові твори. Але маестро часто конфліктував з головою собору. Усвідомлюючи свій винятковий талант, він пред'являв серйозні вимоги до співаків, і це викликало постійне непорозуміння, тому професійне життя в Іспанії складалося для Моралеса важко. В кінці життя він писав у гомофонному стилі, але завжди був обережним, вважаючи виразність та зрозумілість тексту найвищою художньою метою.

Майже вся творчість композитора складається з мес і мадригалів, які найчастіше виконуються сьогодні. Він став не тільки нащадком і

попередником іспанських традицій, але й великим музикантом Європи з унікальним стилем і вражаючою винахідливістю ритмів. Його твори широко розповсюджувалися в Європі, багато копій було знайдено в Новому Світі, а слава композитора зберігається на протязі багатьох століть.

<https://mp3iq.net/m/5870064-kristobal-de-morales/>

інструментальні твори Крістобаль де Моралеса



Ще одним у плеяді видатних іспанських музикантів був композитор-органіст і арфіст **Антоніо де Кабесон** (1510-1566). Він народився в Кастрільо Мота де Джуді на півночі Іспанії і ще в ранньому дитинстві осліпнув, але це не завадило йому зробити блискучу музичну кар'єру.

**Антоніо де Кабесон**

Вже у 16 років він почав працювати органістом капели королеви Ізабелли і музикантом при дворі імператора Карла V. До його обов'язків входило гра на клавикорді та органі, щоденні заняття в капелі, навчання музики дітей короля.

Працюючи у Мадриді, Кабесон подорожував з королем та його дітьми по Європі, граючи на позитиві та клавесині. Творчий доробок музиканта складається з інструментальної та органної музики. Композитор писав

прелюдії, п'єси під назвою "фобурдон", ричеркари і диференсіаси (варіації). Завдяки неперевершеному мистецтву імпровізації музиканта жанр варіацій отримав неабияке поширення в Європі, особливо в Англії. Відтак варіації Кабесона вважаються однією з вершин цього жанру.

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

[3AJQoc](https://www.youtube.com/watch?v=ejWKo)

Антоніо де Кабесон Павана з глосами

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

K4hmk

Варіації на тему «Пісня про лицаря»



Композитор, теоретик музики, органіст, віуеліст **Хуан Бермудо** (?1510-?1560), народився в Андалусії у місті Есіха. Завдяки своїй творчості він прославив цю провінцію, вписавши своє ім'я на сторінках її історії. З біографії музиканта відомо, що він походив із заможної родини, а у 15 років вступив до ордену францисканців Севільї. Там він вивчав різні науки на факультеті вільних мистецтв університету Алькала де Енарес, слухав лекції з музики і математики, що стало надзвичайно корисним для нього у майбутньому. В юності музикант відвідував кафедральний собор Толедо і був у захваті від імпровізаційної поліфонії його півчих.

Через хворобу Бермудо присвятив себе написанню трактатів з теорії музики. Головним з них стала праця, яка складається з п'яти книг із загальною назвою "Декларація музичних інструментів".



Ця праця дає досить повне уявлення про музичну культуру Іспанії XVI століття, передусім інструментальну, а також містять відомості про сучасних йому музикантів і композиторів. Цікаво, що в ньому вперше згадується гітара з п'ятьма струнами, яка за квартовим ладом була названа "іспанською" і до початку XVII століття поступово витіснила з ужитку віуелу.

### Титульна сторінка трактату Бермудо "Роз'яснення музичних інструментів" (1555)

Герреро також майстерно грав на органі, клавірі, арфі, віуелі та інших музичних інструментах. Молодий музикант публікує збірки своїх п'єс за кордоном – в Севільї, Парижі, Венеції, Лувені, латинський Америці. Світські пісні та інструментальні п'єси Герреро охоплюють дивне розмаїття настроїв: від захвату до відчаю, від туги до радості, – лишаються популярними сотні років.

Вони стали набагато відомішими, ніж будь-які твори його сучасників.



**Франсіско Герреро**

Згодом композитор вирішив поїхати до Святої Землі. Ця пригода включала відвідування Яффи, Дамаска, Віфлеєм і Єрусалим. На зворотному шляху корабель

був двічі атакований піратами, які відібрали гроші і захопили Герреро у полон для викупу.

Мабуть, викуп виплатили, бо він повернувся додому, пережив ряд нещасть, навіть сидів у тюрмі боржником, але його роботодавець – собор Севільї – вивільнив його і Герреро відновив свою працю у соборі. У Севільї він і закінчив своє життя під час епідемії чуми.

Свої авантурні пригоди композитор описав у книзі "Подорож до Єрусалиму, зроблена Франсіско Герреро, маестро св. церкви Севільї", яка мала великий успіх. Ім'я Франсіско Герреро носить Севільська консерваторія.

<https://www.youtube.com/watch?v=rCk5Cc7gIuM>

*Франсіско Герреро. Мотет "Ave regina caelorum", Вільянсіко "O, celestial medicine!" "Propinan de Melyor"*



Сучасника Франсіско Герреро, видатного композитора і органіста **Томаса Луїса де Вікторія** (1548-1611) називали "іспанським Палестриною". У дитинстві він співав у хорі собору Авілі і там отримав свої перші музичні знання. В юнацькому віці Томаса Луїса послали у римську єзуїтську колегію, де він вивчав богослов'я і поглиблював свої музичні знання у Палестрини. Ще під час навчання у колегії Вікторія Томас Луїс працює органістом церкви С-Марія де Монтсеррат. Тоді ж він публікував у Венеції першу книгу мотетів. У 23 роки Вікторія за рекомендацією Палестрини зайняв посаду керівника капели. Залишивши колегіум, Вікторія жив у Римі, служив у церкві Santiago de los Españoles і писав музику до релігійних свят.



**Томас Луїс де Вікторія**

Але у 1583 році він вирішив повернутися до Іспанії. Король Філіп II призначив його капеланом імператриці Марії та органістом монастиря у Мадриді. Від запропонованих почесних посад у Севільї і Сарагосі Луїс де Вікторія відмовлявся, що стало свідченням його містичних прагнень відчуженості від світу. У монастирі він і був похований.

Вікторія писав тільки церковні твори, він першим з композиторів застосував до них акомпанемент (орган, струнні і духові інструменти). Твори цього митця були відроджені у XX столітті і сьогодні їх записують найпрестижніші фірми. Наші сучасники почули в них містичну екстатичність та емоційну привабливість, чого не вистачало музиці інших композиторів епохи Ренесансу. Іменем Томаса Луїса де Вікторія названа консерваторія в рідному місті Авілі.

<http://surl.li/satej>





**Хуан Баутиста Хосе Кабанільєс**

Видатним іспанським композитором і головою іспанської органної школи цієї доби був **Хуан Баутиста Хосе Кабанільєс** (1644-1712). Згодом його стали називати "іспанським Бахом". Композитор розпочав музичну кар'єру співаком хору місцевої церкви і навчався в школі рідного міста, вже у юнацькому віці він став органістом Собору Валенсії і зберігав цей пост на протязі 45 років.

Кабанільєс писав переважно органні п'єси: токати, пасакальї, гальярди, тьєнти та ін. Вони стали родзинкою великого органного мистецтва Піренейської традиції XVI-XVII століть. Композитор заклав також основи національної іспанської клавірної техніки, а його твори стали прикладом і зразком для композиторів-клавіристів наступних поколінь. Твори Кабанільєса, особливо органні та клавірні, набагато випередили свій час, пророкуючи майбутню музику XVIII століття.



**Себастьян Дурон**

До видатних іспанських композиторів XVII століття відноситься також **Себастьян Дурон** (1660-1716). Він був автором багатьох духовних творів і кількох сарсуел, які мали величезний успіх.

Про дитячі роки композитора відомостей майже не зберіглося, але він, очевидно, був дуже обдарованим юнаком, адже вже з 20 років його призначали на різні відповідальні музичні посади.

Відомо, що композитор розпочав церковну кар'єру як видатний органіст і композитор, служив у соборах Сарагоси, Севільї, Ель Бурго де Осма, Паленсії, а згодом став органістом і капельмейстером у королівській капелі Карла II. Йому доручали організовувати всі придворні музичні та театральні розваги, що допомогло йому налагодити контакти з іноземними митцями.

У цей період Дюрон зарекомендував себе як один з найважливіших музикантів Іспанії і залишався на цій посаді понад десять років, поки його не відсторонили за підтримку ерцгерцога Карла Австрійського у війні за іспанську спадщину, яка завершилася перемогою короля Філіпа Бурбона.

Багато років Дюрон провів у вигнанні у Франції, тільки зрідка повертаючись в Іспанію для служби органістом у герцогів Осуна. У Франції він служив капельмейстером капели королеви Маріани Нойбург, продовжуючи створювати свої прекрасні твори.

Творчість Себастьяна Дюрона може бути прикладом тих змін, яких зазнала музика іспанського Бароко на межі XVIII століття. Вихований у глибоко вкорінених і чітко помітних національних традиціях, він прийняв і адаптував нові форми музики, створюючи оригінальні власні твори. Багато в чому вона пов'язана з розвитком фольклорних елементів, які тоді активно проникали в професійну музику. В Іспанії цей процес проходив значно інтенсивніше, ніж у багатьох інших країнах. У Дюрона така тенденція виступає особливо яскраво; він вводив у свої твори химерні ритми і гармонії, які дивували музикантів, тому його музика здавалася сучасникам занадто химерною.



[https://www.naxos.com/person/Sebastian\\_Duron/28873.](https://www.naxos.com/person/Sebastian_Duron/28873)

htm

Дюрон. Інструментальні твори.



Інший композитор цієї доби **Себастьян Рамон де Альберо і Аньяньос** (1722- 1756) був органістом Королівської капели Мадрида і камерним музикантом короля Фернандо VI. На службі короля його основне завдання полягало у забезпеченні музикою усіх свят і придворних розваг. Тоді він познайомився з визначними музикантами – Хосе де Небра, Хоакіном Ексінага і Доменіко Скарлатті. Себастьян де Альберо помер рано, у 33 роки, залишивши чудові клавірні твори, які стали однією з вершин іспанської клавірної школи XVIII століття. Зберіглося тільки 30 клавесинних сонат, які були опубліковані у Мадриді в 1978 році, поряд з іншими творами (ричеркарами, фугами) для клавіру. Музикознавці вважають, що в сонатах композитора лірика печалі і туги передбачає твори Шопена і це характеризує Альберо як попередника меланхолійного сентиментального стилю. Сьогодні Себастьян де Альберо вважається одним з найвидатніших клавірних композиторів Іспанії XVIII століття, його ставлять в один ряд з Антоніо Солером і Доменіко Скарлатті, а клавірна творчість Себастьяна Альберо досить часто входить до програм юних піаністів.

<http://surl.li/satle>



Отже, в епоху розквіту європейської поліфонії іспанські майстри сказали своє слово, пов'язане не лише з індивідуальними особливостями кожного музиканта, але і з загальними рисами мистецтва і культури країни. Найбільші досягнення в історії іспанської музики дістали назву "золотого століття" і пов'язані з іменами Моралеса, Герреро (андалузька школа) і Вікторії (мадрридська школа). Ці композитори рівною мірою виступили майстрами іспанського мистецтва і зробили великий внесок у загальноєвропейську інструментальну музику.

У XVIII столітті продовжує розвиватися іспанська інструментальна музика. Вже на початку століття зросла роль інструментів у церковній практиці, збагатився склад театральних оркестрів, розвинулися традиційні для Іспанії виконавські школи гри на органі і гітарі, а в салонах панували клавесин і арфа.

Серед талановитих органістів найбільшої популярності досягли Франсіско Вісенте, Гервера і Хоакін Тадео Мурсія, які славилися своїми імпровізаціями і виконавською майстерністю. Однак ніхто з сучасників не зміг перевершити творчих досягнень Антоніо де Кабесона, а головний акцент інструменталізму остаточно перейшов у світську сферу, де найкращі результати були досягнуті клавесиністами.

Розквіт клавесинної музики цієї доби був підготовлений діяльністю Д. Скарлатті, який у ті роки працював в Іспанії. Він став одним з іноземних музикантів, які допомогли відкрити перспективи національного мистецтва. Натомість композитор і сам багато отримав від знайомства з творчістю іспанських органістів, життям і музикою Іспанії, про що свідчать його сонати з відгомонам танцювальних інтонацій, передусім. Також видатний маестро вплинув на діяльність іспанських музикантів-клавесиністів, і це найяскравіше: можна простежити на творчості його учня – Антоніо Солера.

Композитор-клавірист **Антоніо Франсіско Хав'єр Хосе Солер** (1729-1783) прославився своїми сонатами для органу, клавесину, фортепіано, які утворюють знану частину репертуару для цих інструментів. Творчість

композитора охоплює період – від пізнього барокового до початку класичного.

Вже у 6 років Солера був прийнятим до школи монастиря Монсеррат у Каталонії, де він займався грою на органі і навчався у відомих на той час органістів. Талановитого музиканта запросили на роботу капелмейстером в Леріді і при королівському дворі Ескоріалу. У 23 роки Солер прийняв чернецтво і жив 31 рік ченцем біля Ескоріалу. 20 годин на день він заповнював молитвами, роздумами і сільськогосподарськими роботами, наповнюючи свої дні простим, нічим не примітним життям.



**Королівський палац Ескоріал**

Але за цей період композитор створив понад 500 музичних творів, з них – 200 клавірних сонат, імовірно написаних для його учня – інфанта Дон Габріеля, сина Карла III. Інші роботи маестро включають вільянсіко і церковну музику, зокрема меси. Солер помер у монастирі С. Лоренсо Ескоріалу.

Найвідомішими з його творів є сонати для клавірних інструментів. У цьому жанрі його вважають головним суперником Доменіко Скарлатті. Часто навіть важко зрозуміти, для якого інструменту спочатку була написана п'єса, оскільки Солер грав на органі, клавесині, фортепіано, і для цих інструментів писав свої твори.

Кращі твори композитора зберегли своє значення дотепер. За формою сонати Солера нагадують аналогічні п'єси Скарлатті: більшість з них написані у двочастинній формі, побудованій за схемою T-D-D-T. Так само як і Скарлатті, Солер умів знаходити безліч варіантів цієї схематичної будови,

тому його не можна дорікати за одноманітність фактури, адже вона завжди поживалена несподіваними поворотами.

Іноді форма в сонатах Солера змінюється, існують сонати, які складаються з трьох і навіть чотирьох частин. Його музика залишається класичною в повному розумінні цього слова, часом нагадуючи твори Й. Гайдна і В. Моцарта. На відміну від видатних клавесиністів свого часу Куперена і Рамо, Солер не прагнув надавати творам програмності: лише для однієї сонати існує характерна назва, але ця музика відрізняється образністю, мальовничістю і жанровою виразністю.

<https://www.last.fm/ru/music/Antonio+Soler/Sonata+in+D+Minor,+R.+117:+I.+Molto+moderato>

### **Солер. соната D moll**



Падре Солер завоював визнання своєю музичною творчістю не тільки на батьківщині, але і за її межами. Він опублікував в Лондоні 27 сонат, які відразу привернули увагу яскравою оригінальністю письма. В них європейські музиканти побачили багато інновацій, пов'язаних з ритміко-інтонаціями фольклорних пісень і танців. Його сонати приваблювали гармонічною своєрідністю, багатством і новизною модуляцій, немов передбачаючи завоювання романтизму. Аж до початку ХХ століття Солер залишався єдиним іспанським клавесиністом, твори якого були опубліковані за його життя.

Розвиток клавесинної музики в Іспанії XVIII завдячує, що видатні музиканти сприяли прогресивній еволюції клавірного мистецтва і накреслили шляхи його майбутнього своїми чудовими творами. Одне з найяскравіших мистецьких явищ Ренесансу і Бароко – іспанська клавірна музика до кінця XVIII століття занепадала і надовго зникла з передових позицій виконавців і

теоретиків. У тіні залишалася одна з найвиразніших її частин, вагомих для подальшого розвитку європейської органної, клавесинної і фортепіанної музики.

### **Запитання для самоперевірки**

1. З яких національних напрямків складалася іспанська клавірна школа?
2. В чому різниця між віуелою та іспанською гітарою?
3. В чому полягає значення трактату Хуана Бермудо "Роз'яснення музичних інструментів" для історії музичного мистецтва?
4. Чому композитора Хуан Баутиста Хосе Кабанільєс називали іспанським Бахом?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. В чому проявилася своєрідність іспанської клавірної школи?
2. Чим збагатив іспанську клавірну музику Доменіко Скарлатті та учні його школи?
3. Які іспанські танці використовуються європейськими музикантами ?



**«Цветіння англійського бароко», бронзова скульптура Гленна Уильямса у маленькому парку на вулиці Вікторія у Вестмінстері**

## Тема 4. ФРАНЦУЗЬКА КЛАВІРНА ШКОЛА

Французька органна школа утворилася у першій половині XVII століття. Вона пройшла шлях від строгої поліфонічної музики Жана Тітлуза з її унікальними орнаментами до пишного стилю французького класичного органу. У межах цього стилю композитори експериментували з мелодикою і регістрами, розширювали поліфонічні форми, розвивали жанри і власні стилі, які стали традицією французького органного мистецтва на багато років.

Засновником французької органної школи вважається органіст-композитор і поет **Жан Тітлуз** (1562?-1633). Його стиль міцно вкоренився у вокальну традицію Ренесансу і був ще далеким від суто французького стилю органної музики XVII століття. Гімни та хоральні обробки цього композитора стали першими опублікованими творами французької органної музики,

Жан Тітлуз народився у м. Сент Омері. Після закінчення навчання він прийняв священство і служив органістом в соборі цього міста. Згодом Тітлуз переїхав до Руану і був призначений каноніком руанського собору. Там він набув визначної репутації композитора, фахівця органу, педагога і музичного теоретика. Намагаючись удосконалити звучання соборного органу, Тітлуз запросив до Руану фламандського будівельника органів Карльє. У результаті цієї співпраці було зроблено орган, який сьогодні сучасні музиканти вважають кращим у Франції. На посаді каноніка собору він опублікував два зошити органних обробок літургійних гімнів і магніфікатів. В цей же час за свої вірші Тітлуз отримав перший приз від літературного товариства Руану в Академії *Palinods*. Однак поліфонія строгого стилю, яку використовував Жан Тітлуз у своїй творчості, незабаром зникла з французької органної музики, хоча вплив її відчувався й після його смерті.

Ще один представник поліфонічної традиції, композитор-органіст, професор **Шарль Раке** (1598-1664) народився в сім'ї паризьких органістів.

Він навчався музики у свого батька і на протязі усієї кар'єри жив у Парижі. Ще дуже молодим Раке став органістом собору Паризької Богоматері, замінивши на посаді іншого члена сім'ї Раке. Тут він пропрацював аж 41 рік.

Наслідуючи свого батька, Шарль Раке працював також придворним органістом королев Марії Медичі та Анни Австрійської. Композитор був високо оцінений сучасниками. З творів Раке зберіглася лише органна Фантазія, яка стала одним з найвідоміших творів французької органної школи. Вона надихнула видатного органіста Я. П. Свелінка на створення органних п'єс, де одна тема проходить через кілька частин, переважно імітаційних, утворюючи монотематизм. Цілий ряд імпровізацій на тему фантазії Раке створили композитори вже у ХХ столітті.



Один з останніх представників французької поліфонічної традиції органіст-композитор **Франсуа Роберде** (1624-1680) працював капельмейстером у різних церквах Париж, а також був знаним учителем.

Найвідоміша робота Роберде як композитора - це збірка п'єс

Перші нотозосці з «Фантазії для органу» "Фуги та каприси" у 4-х частинах.

**Шарля Раке (біля 1636 р.).**

Завдяки їй він став відомим і популярним музикантом. Збірка включає 12 органних чотириголосних фуг, половина з яких йдуть у парі з каприсами, швидкими п'єсами, створених на теми відповідних фуг. Ознайомлення з цією збіркою дозволило сучасному диригенту, скрипалю і композитору Жорді

Саваль вважати "Фуги та каприси" важливим попередником "Мистецтва фуги" Й. С. Баха.

[https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-71618\\_fuga\\_no\\_4\\_do\\_mazhor.html](https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-71618_fuga_no_4_do_mazhor.html)

**Франсуа Роберде Фуга №4**



Отже, французька органна школа пройшла шлях від строгої поліфонічної музики Жана Тітлуза з її унікальними орнаментами до багатого стилю класичного органу. У межах цього стилю Луї Куперен (1626-1661) експериментує з мелодикою і регістрами, а Гійом Габріель Нівер (1632-1714) розширює поліфонічні форми, встановлює жанри і стилі, які стануть традицією французького органного мистецтва на багато років. Їх творчими зусиллями формується сюїта, яка, однак, ще не набуває стійких форм. Початковими частинами сюїти стають алеманда і куранта, далі в ній можуть слідувати будь-які танці, а завершують сюїту або нові модні танці – гавот і менует, або традиційні старовинні танці – гальярда і пасакалья, які йдуть після жиги.

З середини XVII століття міцніє значення школи французьких клавесиністів, яка згодом виступає на перший план у цій галузі музичного мистецтва. Майже 100 років охоплює її історія, завершуючись творами Ж.- Ф. Рамо і його молодших колег. На протязі довгого часу вона залишається найбільш яскравою творчою школою: цілісність її стилістики, витонченість письма, послідовність еволюції, "французький смак" – спричиняють величезний вплив на європейське клавірне мистецтво композиції, виконавство, музичну педагогіку.

Нагадаємо, що загальною назвою струнних клавірних музичних інструментів у XVII-XVIII столітті був клавір. Основні типи клавіру були



відомі вже у XVI столітті, зокрема клавесин (для удару по клавіші струну зачіпало перо) і клавікорд (для удару струну зачіпав металевий тангент).



**Клавесин**



**Клавікорд**

Особливості звуковидобування (щипок або удар) на цих інструментах визначалися відмінностями у тембрі, силі і тривалості звуку. Клавесин мав більш сильний, але уривчастий звук, частіше він застосовувався для соло в

концертах або для акомпанементу в оркестрі. У побуті зазвичай користувалися клавикордом – невеликим інструментом зі слабким, але більш тривалим звуком.

Клавесин мав форму довгастого трикутника, а його струни розташовувалися горизонтально, паралельно клавішам. Для реєстрування, тобто, зміни сили і тембру звуку, використовувалися ручні і ножні перемикачі. Плавне збільшення і зменшення гучності (*crescendo* і *diminuendo*) на клавесині не можливе. Спочатку діапазон клавесина становив 3 октави, а згодом розширився до 5 октав. У якості сольного інструменту клавесин зберігався до кінця XVIII століття, а потім вийшов з ужитку. Відродження культури гри на клавесині почалося на межі XIX-XX століття.

На перших етапах розвитку французька клавесинна музика ще була тісно пов'язана з традиціями лютністів, які тоді досягали у своїх творах великої досконалості і навіть певної вишуканості стилю. Відомі композитори-лютністи виступали при дворі і в аристократичних салонах, відчували вплив придворного балету. Вони надавали своїм танцювальним п'єсам вже не побутового, а стилізованого характеру, виявляли їх емоційну виразність.

Образний зміст нової клавірної музики спонукав до пошуків нового тематизму, до єдності його розгортання у межах частини циклу і нарешті до створення циклу з контрастних частин. Розвиток, вірніше розгортання тематичного ядра могло відбуватися за принципом танцю, і в імітаційній формі, і варіаційним шляхом, але мета такого розвитку була одна – єдність образу.

Розквіт французької клавесинної музики збігається з часами посилення королівської влади у Франції, а її стиль відображає блиск придворного життя "короля-сонця" та його наступників. Фундатором музичного репертуару для клавесину став Ж. Шамбоньєр, вершиною його розвитку – Ф. Куперен, а останнім виразником на піку еволюції – Ж.Ф. Рамо.

На розвиток інструментальної музики з її вибором жанрів від початку і до кінця XVII століття виразно позначалися умови її концертного існування.

Виконавське призначення кожного твору тоді було реальним і конкретним, його створювали для визначених подій з необхідною перспективою звукового втілення. З величезного ряду музичних композицій – від найпростіших танців до розвинених поліфонічних форм та концертів *grosso* і старовинних циклічних сонат – утворювався реальний репертуар епохи, задовольняючи смаки і художні потреби усіх прошарків суспільства. У цьому ряду клавирна музика в процесі розвитку утворила широку амплітуду образів: від нескладних жанрово-побутових до контрастних, ліричних, патетичних, скорботних, динамічних.

Образний зміст нової клавирної музики спонукав до пошуків нового тематизму, до єдності його розгортання у межах частини циклу і нарешті до створення циклу з контрастних частин. Розвиток, вірніше розгортання тематичного ядра у цих творах відбувалося за принципом танцю, або в імітаційній формі, або варіаційним шляхом, але мета такого розвитку завжди була одна – єдність образу.



### **Жак Шампйон де Шамбоньєр**

Жак Шампйон де Шамбоньєр став головою школи, з якої вийшли Лебег, д'Англебер і три покоління Куперенів. Всі вони виховувалися на лютнеподібних п'єсах цього композитора. Для прийомів виконання цієї школи характерне застосування всіляких "agreements", тобто оздоблень,

Новий тип французької клавесинної сюїти обґрунтував **Жак Шампйон де Шамбоньєр** (1602?-1672), перший маестро, від якого до нас дійшли дві книги "Pieces de clavecin". Саме з них починається становлення французької клавирної школи.

запозичених з ужитку лютневої музики. Ці прикраси були результатом летючості клавесинного звуку, який таким чином затримувався і яскравіше виділявся. В історичному розвитку ці оздоблення стали неминучим елементом художнього вираження, а застосування орнаментики надавало музиці елегантності і граційності. Твори учнів Шамбоньєра підкреслювали ці риси клавесинної музики і кожен з них збагачував сюїтний жанр новими досягненнями.



**П'єси для клавесина. Париж, 1670.  
(повна партитура)**

Наприклад, старший учень Шамбоньєра Луї Куперен зробив передумовою сюїти щось на зразок увертюри, яку назвав "прелюдією"; Нікола Лебег вплітав у мінорні сюїти окремі мажорні частини; д'Англебер вставляв у неї танці з опер Люллі, а Луї Маршан надавав танцям завдяки орнаменту більш манірного, помпезного, й, разом з тим, елегантного характеру.

<http://surl.li/satol>



**Шамбоньєр. Пьєсы в тоне ре из Первой книги пьєс для клавесина (1670), Аллеманда la Loureuse, Куранта La toute belle, Куранта**

Після музикантів, які наслідували Шамбоньєру і Луї Куперену, в новому поколінні клавесиністів найбільше проявив себе **Франсуа Куперен** (1668-1733), видатний і найвідоміший композитор клавесинної школи. Його творча спадщина стала вершиною клавірного мистецтва Бароко у Франції.

Творча діяльність Франсуа Куперена розгорталася в істотно інших історичних умовах, ніж коли виникла клавесинна школа і потім запанувала героїчна опера Ф. Люлі. В епоху Регентства "героїчний період" Франції був вже позаду, змінилися звичаї і смаки вищих верств суспільства, від яких залежали долі оперного театру і музикантів, які служили при французькому дворі.

Героїчна патетика навіть на оперній сцені поступилася місцем гедоністичному смаку, легкій розважальності, ліриці, арлекінаді. Не лірична трагедія, а опера-балет з ланцюгом сюжетів, легкою зміною ситуацій, низкою персонажів і уособлень: безглуздя, легковажність, карнавал стали знаменням часу. В цій атмосфері "малі" музичні жанри отримали нові імпульси розвитку. Від них чекали легкої, необтяжливої емоційності, витонченої вишуканості, пікантності, дотепності, ніжних фарб. Природно, що музика для клавесина з її камерними, відточеними формами і витонченим нюансованим письмом, з її специфікою опинилася "на часі" і переживала справжній підйом у першій третині XVIII століття.

Таким було художнє підґрунтя Франції, на якому розквітало мистецтво Франсуа Куперена. Його музичний стиль склався в традиціях французької клавесинної школи, як підтверджує його трактат "Мистецтво гри на клавесині" (буквально "Мистецтво торкатися клавесина". Він став улюбленою книгою для Й.С. Баха, а пізніше для Ріхарда Штрауса і Моріса Равеля, який увічнив його у своєму творі "Гробниця Куперена".

Франсуа Куперен народився в 1668 році у Парижі в родині органіста Шарля Куперена. Здібності хлопчика проявилися дуже рано і вірогідно першим його учителем був батько. У подальшому хлопчик навчався у придворного органіста Жака Дені Томлена, який став йому другим батьком.



**François Couperin**

У 17 років Франсуа зайняв пост органіста церкви Св. Жерве, де раніше працювали його дід Луї і батько Шарль. Крім того, Куперен працював при королівському дворі як педагог, органіст придворної капели і камерний музикант – клавесиніст. Його обов'язки на цих посадах були різноманітними. Він виступав як клавесиніст і органіст, складав твори для концертів і для церкви, акомпанував співакам і давав уроки членам королівської сім'ї.

Невдовзі Куперен отримав від короля двадцятирічний привілей на видання своїх творів і відразу його використав, щоб видати перший том своїх клавесинних п'єс. У передмові збірки композитор зазначив: "Ось уже 20 років я маю честь перебувати при королі і навчати майже одночасно його високість дофіна, герцога Бургундського, та шістьох принців і принцес королівського дому..." Однак Куперен не залишав приватних уроків та зберігав пост органіста у церкві Св. Жерве. Помер Франсуа Куперен у Парижі, а будинок, в якому з 1724 року жили композитор і його сім'я, досі стоїть на розі вулиць Радзивілл і Пті Шан.

Франсуа Куперен написав понад 250 п'єс для клавесина. Усі вони відрізняються дивною єдністю і цілісністю стилю. Усе своє життя він пише алеманди, сарабанди, менуети, гавоти, не кажучи вже про танцювальні рухи програмних п'єс без позначень танцю. У збірках його п'єс немає головних або другорядних частин, немає обов'язкових контрастних зіставлень; у них виникає низка мініатюр, яка немов гірлянда, може бути розгорнута у залежності від задуму. Ніщо не має відволікати слухача в цій легкій череді

блискучих, веселих, дотепних, характерних, колоритних, витончених, навіть портретних і жанрових образів.

Самі п'єси мають витриману характерність одного образу: це або визначальна риса обличчя (частіше жіночого), портретний нарис ("іменні" п'єси), вираження певної емоції, або поетичне явище природи, міфологічний персонаж, сценка театру. Їх музика завжди витончена і рясніє орнаментикою: то ритмічно примхливою, мінливою, швидше танцювальною; п'єси відрізняються стрункістю форми, виразністю без афектації; їх образи характеризуються величністю без патетики; ніжністю без чутливості; динамічністю поза стихії; скорботністю з шляхетною стриманістю. Для своїх п'єс композитор найчастіше використовував форму рондо.

У передмові до своєї першої збірки Франсуа Куперен писав: "Під час складання всіх цих п'єс я завжди мав на увазі певний сюжет, який мені підказували обставини, так що назви п'єс відповідають моїм намірам... Я вважаю за потрібне попередити, що п'єси з такими назвами є свого роду портретами, які в моєму виконанні знаходили досить схожими, і ці похвальні назви належать скоріше чарівним оригіналам, ніж їх зображенням" [Куперен Ф. Мистецтво гри на клавесині, с. 64.]. Тим самим автор підтверджував, що завжди мислив музику образно, навіть портретно.

Згідно з естетичними нормами того часу його портрети-образи по-різному поєднували реальну влучність з умовною. Наприклад, у п'єсах, що малюють знатних осіб, мимоволі проступає щось від придворного етикету, Це твори: "Принцеса Марі" (Марі Лещинська, наречена Луї XV), "Незрівнянні грації, або Конті" (позашлюбна дочка Луї XIV), "Принцеса Шабей, або Муза Монако" (донька принца Монако), "Чудова, або Форкре" (дружина композитора Антуана Форкре). Інші п'єси були створені під враженнями театру: "Діана", "Терпсихора", "Юні роки. Народження музи", "Переможна муза" та ін.

Інші твори, хоча й передають незалежні від театру образи природи, але споріднені йому за духом ідилічності. Це такі твори: "Народжуються лілеї",

"Закоханий соловей", "Щебетання", "Жалібні малинівки", "Налякана коноплянка", "Метелики", "Бджоли", "Маки", "Очерети". У збірках композитора також зустрічаються жанрові замальовки, що передають емоції або душевні стани, зокрема п'єси "Ніжні томління", "Співчуття". Інколи є й побутові жанри – "Тамбурина", "Мюзет з Шуазі" і "Мюзет з Таверні".

Разом з тим у багатьох п'єсах переважають не "іменні портрети", а безіменні замальовки, тобто це не характеристики, а враження. Сам музичний образ виникає на основі однієї визначальної риси, наприклад: «Чарівниця», «Працьовита», «Недоторка», «Похмура», «Пустунка», «Ніжна», «Вродлива», «Жвава», «Зворушлива», «Люб'язна» та багато інших. Отже, п'єси Куперена в більшості є моно-образними, але їх цілісність і характерність засновані не на типових образах, а на нюансуванні певних штрихів. Внутрішня єдність цих п'єс та витриманий єдиний рух (принцип танцю), утворюють їх характерний інтонаційний лад. Порівняно зі своїми попередниками Куперен набагато ширше використовував можливості клавесина, розпоряджувався звучанням всього його діапазону,

Отже, композитор, згідно естетичних вимог своєї епохи, знаходить різноманітні можливості бути виразним на клавесині. У тій же передмові до власної збірки він писав: "Клавесин сам собою інструмент блискучий, ідеальний своїм діапазоном, але тому що на клавесині не можна ні збільшити, ні зменшити силу звуку, я завжди буду вдячний тим, хто, дякуючи своєму нескінченно досконалому мистецтву і смаку, зуміє зробити його виразним. До цього прагнули мої попередники, не кажучи вже про прекрасні композиції їхніх п'єс. Я спробував удосконалити їх відкриття".



<https://www.youtube.com/watch?v=0sV0Pnz92CY>

[z92CY](https://www.youtube.com/watch?v=0sV0Pnz92CY)

Франсуа Куперен - "Жнецы" и "Маленькие ветряные мельницы"



<https://www.youtube.com/watch?v=rKqf750HeeY>

[0HeeY](https://www.youtube.com/watch?v=rKqf750HeeY)

Франсуа Куперен. Будильник.



<http://surl.li/satpt>

Франсуа Куперен. Альбом творів для клавесину





**Луї Маршан**

Сучасником Ф. Куперена був композитор, органіст, клавесиніст і педагог **Луї Маршан (1669-1732)**.

Він служив соборним органістом у різних містах Франції і вважався єдиним конкурентом Франсуа Куперену у виконавстві на клавесині та органі. Багато років він грав на органі в королівській капелі Версаля. Маршана вважали найвидатнішим віртуозом свого часу і блискучим імпровізатором, гра якого відрізнялась сміливістю виконавського задуму. Крім того, він здобув величезну популярність у якості музичного педагога.

Луї Маршан походив з музичної сім'ї: його дідусь П'єр був шкільним вчителем музики, а троє його синів, Жан (батько Маршана), Луї і П'єр були органістами. В дитинстві Маршан був вундеркіндом і швидко зарекомендував себе як один з найвідоміших віртуозів у грі на клавирі. Вже у 14 років йому запропонували пост органіста собору м. Невера, потім м. Овера і врешті він отримав пост церковного органіста короля.

Паралельно Луї Маршан здійснив велике концертне турне Німеччиною, де виступав для різних курфюрстів та імператора. Повернувшись до Франції, він працював органістом до кінця своїх днів, паралельно продовжуючи викладати. Його найбільш відомими учнями стали блискучі майстри клавесинного і органного виконавства Луї Клод Дакен і П'єр Дюмаж.

Незважаючи на популярність музиканта, його власних творів зберіглося мало, зокрема до творів для клавесину відносяться три сюїти і п'єса "Венеціанка". Ці композиції деякі музиканти відносили до несуттєвих, але дехто висловлював й протилежну думку, вважаючи їх гідними зразками французького клавесинного стилю. Наприклад, відомий музикознавець й засновник Інституту старовинної музики і танцю, який є центром вивчення музики Бароко, Філіп Боссан так характеризує твори Маршана: "...Хоча його композиції майстерно написані, їх майстерність на перший погляд не вражає. Спочатку їх треба уважно вивчені, перш ніж зрозуміти, що це є дуже прекрасна і чудова музика".

<https://www.youtube.com/watch?v=rHQ01q>

XSH\_A

Louis Marchand. Pieces d'Orgue



Жан-Пилип Рамо зі скрипкою,  
портрет роботи [Жака Аведа](#)

Не меншу славу здобув й композитор, органіст та клавесиніст **Жан Пилип Рамо** (1683-1764).

Цей видатний музикант народився в місті Діжон. Він був сьомим з одинадцяти дітей в сім'ї відомого органіста, тому знав ноти раніше, ніж навчився читати.

Ще у дитинстві Рамо отримав освіту в єзуїтській школі і готувався до юридичної кар'єри, але музика перемогла і у 18 років батько відправив юнака до Італії у місто Мілан удосконалювати свою музичну освіту. Невдовзі повернувшись додому, Рамо почав працювати скрипалем у оркестрах, служив церковним органістом у різних містах Франції. Тоді ж Рамо необачливо підписав контракт на 29 років із собором міста Клермонта на посаду органіста. В цей час він вже був автором своєї першої збірки клавесинних, яка вразила сучасників дивовижною красою.

Історія звільнення композитора від цієї кабали розкриває його наполегливість у вирішенні власної долі. На вечірній службі в соборі він продемонстрував своє невдоволення церковною владою. Для цього музикант під час гри на органі почав робити неприємні зупинки і розбіжності у нотному тексті, аби «знавці визнали, що тільки Рамо може грати так неприємно». Але, звільнившись від контракту, він зіграв на органі із "такою делікатністю, блиском та силою гармонії, що пробудив у душах прихожан найкращі почуття, загострив їх жаль, якої вони зазнали, втративши такого музиканта".

Разом з тим Рамо вирішив досконало та надзвичайно оригінально дослідити основи музичної гармонії. Засновуючись на природних обертонових рядах, він дійшов до сучасної системи гармонізації, яка стала основою для створення майбутніх підручників. Ці ідеї втілились у теоретичних працях "Трактат про гармонію" і "Нова система теорії музики", завдяки яким він також отримав заслужену славу.

Друга збірка клавесинних п'єс композитора має передмову, в якій він виклав знамениті "Методи пальцевої механіки" з обґрунтуванням наукового підходу до занять на клавирі. В ній автор стисло і лаконічно зазначав: "Досконалість гри на клавесині залежить від правильного руху пальців, яким можна оволодіти за допомогою простої механіки, треба лише знати, як її

застосовувати. Ця механіка – не що інше, як постійне вправлення правильних рухів, а здатність здійснювати рухи закладена в кожній людині від природи, як і здатність ходити або бігати. Часті і розумні вправи є найкращим засобом для досягнення досконалого виконання на клавесині. Ця метода є ніби вступом до повної системи "механіки" пальців на клавесині... Я не хочу обтяжувати пам'ять учнів нескінченними правилами, які є марними, поки не перейдуть з голови до кінчиків пальців". Після публікації цієї збірки він в столиці став модним учителем гри на клавірі.

У 1732 році композитор познайомився з фінансистом й меценатом Олександром де Ла Пуплінієра, який став покровителем, великим шанувальником і учнем Рамо. Композитор диригував його приватним оркестром, який складався з чудових музикантів. Цю посаду він обіймав 22 роки, а також давав уроки музики дружині фінансиста. Найбагатші сім'ї французької аристократії змагалися між собою за право навчати у нього своїх дітей, а клавесинні п'єси Рамо розігрували всі віртуози Європи,

У салоні Ла Пуплінієра Рамо зустрів багатьох діячів культури, зокрема видатного поета, філософа і драматурга Вольтера. Це знайомство перетворилося у співпрацю двох видатних митців. Саме Вольтеру Рамо був зобов'язаний своєю славою як найвидатнішого музичного діяча XVIII століття. Спілкування з Вольтером для Рамо стало визначальним, сприяло формуванню його естетичних поглядів.

Там, у палаці Ла Пуплінієра Рамо знайшов й свого першого лібретиста, поета і драматурга, абата Пеллегрена для своєї першої популярної опери "Іпполіт та Арісія", прем'єра якої у Королівській Академії музики була визнана найвидатнішим оперним явищем Франції після смерті Ж. Люллі. Композитор створив новий оперний стиль, шедевром якого стали ліричні трагедії "Іпполіт і Арісія", "Кастор і Поллукс", "Зороастро". Вершиною музично-сценічної творчості Рамо також була визнана опера-балет "Галантні Індії", яка й сьогодні ставиться в оперних театрах і користується успіхом у виконавців і

публіки. Сучасний німецький композитор, диригент і викладач Вальтергаузен стверджує: "Рамо є найбільшим композитором балету всіх часів. Геній його проявляється, з одного боку, в досконалому художньому проникненні у танцювальні форми, з іншого, – в збереженні постійного контакту з вимогами балетної сцени, які перешкоджали відчуженню між експресією тіла і духом абсолютної музики". Стихією Рамо був танець, куди він, зберігаючи риси галантності, вніс темперамент, гостроту, фольклорні ритмоінтонації, почуті на ярмарках».

Завдяки своїй популярності Рамо став придворним композитором. Незадовго до смерті король зводить його у лицарі ордена Сен Мішель з гербом. Рамо помер від лихоманки і був похований у церкві Св. Євстафія в Парижі.

Значну галузь творчості Рамо представляє клавесинна музика, адже сам композитор був видатним виконавцем-імпрровізатором. У трьох збірках його творів для клавесина танцювальні п'єси (алеманда, куранта, менует, сарабанда, жига) чергуються з характерними п'єсами, які отримали виразні назви: "Ніжні скарги", "Бесіда муз", "Тамбурін", "Дикуни", "Вихори" та ін. Вони відрізняються високою натхненністю, наприклад: "Перегукування птахів", "Селянка"; схвильованою палкістю – "Циганка", "Циклопи", "Принцеса"; тонким поєднанням гумору і меланхолії – "Курка", "Хромуша", "Молоточки".

Шедевром Рамо став Гавот з варіаціями, в якому вишукана танцювальна тема поступово розвивається й набуває розмаху. У цій п'єсі відбився духовний рух епохи: від витонченої поезії галантних святкувань з картин А. Ватто до революційного класицизму картин Ж. Давіда. Некваплива тема гавоту викладена акордовою мелодією з необхідними прикрасами, але вже з перших варіацій вона починає інтенсивно розроблятися, включаючи практично всі види техніки (гами, арпеджіо, репетиції, скачки). Ускладнення віртуозної фактури відбувається від однієї варіації до іншої, мелодична лінія проводиться поперемінно в правій і лівій руці, а у кульмінації – в обох

руках. Вона захоплює увесь діапазон клавіатури і приводить до неперевершеного апофеозу фінальної варіації, що створює ефект наскрізного розвитку. Саме через цю властивість "Гавот з варіаціями" користується популярністю і входить у концертних програм піаністів усього світу. Клавіринні п'єси стали творчою лабораторією композитора, місцем проведення експериментів в галузі гармонії, ритму, фактури.

2

## GAVOTTE UND VARIATIONEN

VON  
J. PH. RAMEAU.

(1693 — 1764)

*Andantino.*

*Andantino.*

**VAR. I.** *poco marcato*

*cresc.*

*p*

*p*

*p*

*p*

Wohl und Breit für Steinpfeife, Clavier u. Orgel.

V. A. 115.

<https://www.youtube.com/watch?v=h756qv2kDeA>



[https://www.youtube.com/watch?v=-v8d\\_6nFVVk](https://www.youtube.com/watch?v=-v8d_6nFVVk)

**Жан-Філіпп Рамо - Перекличка птахів**



<http://surl.li/satsd>

**Жан-Філіпп Рамо. Твори для  
клавесину**







Ще один композитор органіст і клавесиніст цієї епохи **Луї Клод Дакен** (1694-1772) народився в Парижі у сім'ї вихідців з Італії. Батьками музиканта були художники Клод Дакен і Анн Тірсант, один з дідусів - професором івриту в Колеж де Франс, другий – лікарем Людовика XIV, а хрещеною мамою – видатна клавесиністка Елізабет Жаке де ля Герр.

### **Louis-Claude Daquin**

Музичні здібності Луї Клод Дакена проявилися дуже рано. Вже у 6 років він грав на клавесині перед королем, у 12 років став органістом собору Сент Шапель, а у 13 років – органістом монастиря Св. Антонія. Поступово слава Дакена як органіста зростала і його запросили одним з 4-х органістів Собору Паризької Богоматері. У ці роки він також багато грав на органі у палаці Тюїльрі на "французьких концертах".

Будучи блискучим віртуозом та імпровізатором, Дакен мав репутацію приголомшливого, вражаючого, неймовірного виконавця, відомого своєю "акуратністю, непохитною точністю, рівністю органної і клавесинної гри, якою захоплювалися завдяки ніжному шарму". Його виступи в концертах збирали натовпи слухачів, бажаючих почути цього видатного музиканта.

Луї Клод Дакен писав багато для клавесину. Його творча спадщина для цього інструменту включає 4 сюїти, в яких поєднуються танцювальні мелодії, програмні, імітаційні та характерні п'єси, наприклад "Насолоди полювання", "Зозуля", "Вітри в гніві". У цих творах зустрічаються чималі

труднощі виконання, які йдуть ще від великої традиції Куперена та стилістики Рамо.

Твори Дакена написані переважно в стилі рококо, їм притаманні витонченість, галантність й сентиментальність. У своїх кращих творах композитор передбачив жанрову зображальність і ліричний психологізм класиків XVIII століття.

<http://surl.li/sattc>

Луї Дакен. Зозуля.



Підсумовуючи огляд творчості французьких композиторів-клавесиністів зазначимо, що клавесинну школу цих митців відрізняє витонченість письма, цілісність стилю і послідовність еволюції. В їх клавірних п'єсах сучасники цінували перш за все витонченість, легкість, дотепність, вишуканість, невеликі масштаби.

Музика клавесиністів виникла в аристократичному середовищі і призначалася для нього. Вона гармонічно перегукується з духом аристократичної культури: вишуканість оформлення, розвиток тематичного матеріалу і багатство орнаментики є найхарактернішими елементами її стилістики.

Характерною ознакою творів французьких композиторів-клавесиністів є програмність. Назвам своїх п'єс вони приділяли особливу увагу. Найпоширенішими темами були: жанрово-побутові сцени ("В'язальники", "Женці" та ін.); картини природи ("Лілії розпускаються", "Очерети", "Зозуля", "Курка" та ін.); жіночі портрети ("Циганка", "Принцеса" та інші); психологічні стани ("Страждаюча", "Ніжні скарги" і ін.). Але ці теми втілені

в творчості кожного композитора по-різному, тому для ясного автентичного виконання бажано достеменно вивчати індивідуальну манеру кожного автора-клавесиніста.

Такі риси клавесинного мистецтва, як вишуканість, витонченість, тяжіння до мініатюри, згладжування "гострих кутів", клавірні мініатюра-рондо, готували майбутню контрастність, динамічність і монументальність класичної сонати. Поза цієї суперечливості важко зрозуміти, чому найкраще з доробку клавесиністів продовжує нас захоплювати і тепер – виконавців, педагогів, слухачів, які живуть зовсім іншими естетичними ідеалами.

Розквіт французького клавесинізму проявився не лише у сфері створення музики, але й у виконавському мистецтві та педагогіці. Важливими джерелами вивчення педагогічної та виконавської галузей стали клавірні посібники і керівництва. Найзначніший серед них – трактат Ф. Куперена "Мистецтво гри на клавесині", в якому систематизовані виконавські принципи клавесиністів і надані цікаві методичні поради. Деякі з них частково не втратили свого значення і до нашого часу.

Інший педагогічний посібник – "Метод пальцевої механіки" Ж.-Ф. Рамо – був присвячений проблемі технічного розвитку учнів. На основі цих трактатів та інших доступних джерел виявилися найважливіші риси французького клавесинного мистецтва, а також визначилися проблеми, що виникають у процесі гри. Насамперед, педагоги привертали увагу до зовнішнього вигляду клавіриста за інструментом: адже слухачі мали уявляти, що гра на клавесині не є серйозним заняттям, оскільки за поняттями світської людини працювати повинен тільки простий народ або слуги.

Наприклад, Ф. Куперен зазначав, що: «за клавесином треба сидіти невимушено; погляд не має бути ні пильно зосередженим, ні розсіяним; треба дивитися так, начебто ти нічим не зайнятий" Автор також застерігав від підкреслення такту під час гри рухом голови, корпусу або ногою. На його думку, це згубна звичка, яка заважає виконавцю і слухачу. Аби "позбутися

гримас" під час гри, він рекомендував під час вивчення вправ поглядати на себе у дзеркало, яке пропонував ставити на пюпітр.

Ще одним з найважливіших завдань клавесиніста вважалося вміння тонко, "зі смаком" виконувати орнаментику. У XVIII столітті оздоблення й розфарбовування творів робив передусім сам виконавець. У виборі прикрас йому надавалася повна свобода. Вважалося, що прикраси можна грати навіть в тих місцях, де вони не вказані композитором, або замінювати іншими за своїм вибором.

Клавесиністи також прагнули компенсувати одноманітність динаміки та обмежені особливості інструменту різноманітністю тембрів. Для цього вони змінювали фарби у рефренах рондо або посилювали контрасти між епізодами, використовуючи наявні тембри різних регістрів: лютневого, фаготового, волторневого та інших музичних інструментів, що надавало клавесинним творам яскраву характеристичність і певну барвистість

До кінця XVIII століття твори французьких клавесиністів були надзвичайно популярними, але згодом перестали займати значне місце у виконавському та педагогічному репертуарі. Відродження цієї музики почалося майже через сто років у Франції і продовжується до сьогоднішнього дня. Воно пояснювалося розвитком естетичних і стилізаторських тенденцій, але багато в чому прагненням французьких музикантів до розвитку національних традицій.

Сучасні піаністи постійно виконують на концертній естраді твори багатьох французьких клавесиністів, а педагоги включають їх до репертуару своїх учнів та студентів.

### **Запитання для самоперевірки**

1. У яких музичних жанрах творили французькі композитори-клавесиністи?
2. Які особливості проявилися в їх музиці?
3. Визначить характерні ознаки творів французьких композиторів-клавесиністів.

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Пригадайте теоретичні праці французьких клавесиністів, які не втратили свого значення до нашого часу.
2. Поясніть, чому композитори надавали великого значення музичній імпровізації.
3. Складіть репертуарний список творів французьких композиторів-клавесиністів.

## ТЕМА 5. АНГЛІЙСЬКА КЛАВІРНА ШКОЛА

Історія музичної культури Англії відрізняється особливою своєрідністю. Ця країна однією з перших в Європі прославилася багатоголосним співом. Про це свідчать зразки народної поліфонії, що дійшли до нас. Старовинні жанри англійського фольклору включають епічні і героїчні гімни-балади, які створювали барди.

Якщо новий музичний дух пробивав собі шлях у країнах, скутих догматизмом католицизму, то тим легше йому було проникнути в церковну музику країни, де багатоголосний спів з інструментальним супроводом існував у музичному фольклорі, тобто в Англії. Ще у XIV столітті король Генріх V зробив сміливий крок: він увів до богослужіння бардів з їх інструментами. Поява цих музикантів у церковній службі стала можливою саме на англійському підґрунті, де музикантів шанували, а на континенті їх всіляко принижували, тому застосовувати музичні інструменти у церкві з таким статусом виконавців вважалося чистим безглуздом.

Коли англійський двір відвідали король Сигізмунд і герцог Бургундії Філіп, вони були у захваті від "нової церемонії" англійського богослужіння. Перед від'їздом на батьківщину Сигізмунд роздав лондонцям листочки, в яких віршами оспівував красу британської "ангельської" музики і урочисто обіцяв розповсюдити її у себе вдома. Своєї обіцянки король дотримався: через прогресивних діячів на Констанському соборі він домігся скасування булли папи Іоанна XXII і визнання нового мистецтва фактором церковної служби. Англійські музиканти, запрошені до бургундського двору і папської капели, розійшлися Європою. З тих пір до музичної культури входив музикант, який поєднав у собі вокаліста та інструменталіста, і це мало найкращі наслідки для розвитку контрапункту нової багатоголосної музики.

Музична реформа Генріха V мала повний успіх в Англії. Поширенню нового церковного стилю сприяло завоювання англійцями північної Франції,

тому що король, захоплюючи нові міста у Нормандії, насамперед відправляв туди музикантів, аби ознайомити народ з "новою церемонією".

В Англії також досить сильно проявив себе вплив гуманістичних ідей, що позначився підйомом інтересу до творчості як найшляхетнішого прояву художньої натури. Якщо у Німеччині заняття музикою вважалося негідним дворянина або заможного містянина, освічені англійці, подібно італійцям, віддавали все своє дозвілля музиці, а композитори стали виразниками англійського гуманізму в цій сфері творчості. Ця традиція народила англійський контрапунктичний стиль, який був зрозумілим кожному аматору музики.



На початку XV століття одним з найвідоміших англійських поліфоністів був **Джон Данстейбл** John Dunstable, талановитий композитор-теоретик, творчість якого стала сполучною ланкою між музикою Середньовіччя і поліфонією Відродження.

### **Джон Данстейбл**

Деякий час музикознавці дотримувалися думки, що Данстейбл є "винахідником" поліфонії, хоча поліфонічні принципи лежали вже у народному музикуванні і перенесення їх на професійну музику почалося ще в середні віки і зайняло декілька століть. Але саме Данстейбл надав хоровому звучанню природність, силу і блиск, які стали характерними для нідерландських шкіл.

На відміну від багатьох музикантів того часу Данстейбл не був кліриком. Він працював композитором, астрономом, астрологом і математиком. Його твори характеризуються мелодійним багатством імпровізаційністю викладу.

Для своїх мес композитор використовував традиційні піснеспіви, варіюючи мелодію в різних голосах. Він надав хоровому звучанню природність, силу і блиск. У власних творах композитор застосовував невеликі імітації, змінював кількість голосів. Маючи дар винахідника мелодій, він, як ніхто з інших композиторів, обробляв їх з величезною майстерністю і досконалістю, що найбільш яскраво проявлялося у вставних інструментальних ригурнелях. Більшість його композицій – гімни, антифони, духовні піснеспіви *cantica* були створені в такій простій структурі, що стали парафразами на церковні співи. Цей стиль викликав захоплення у музикантів і швидко поширювався на континенті. Досконалість контрапунктів з ясними гармоніями основної мелодії було на той час суттєвою інновацією, тому ім'я Данстейбла стало важливою віхою у музичному мистецтві Європи.

Композитора поховали у Лондоні в церкві StStephen Walbrook. На надгробку він був названий славою і світилом музики, а з його епітафії ми дізнаємося, що музикант ще й "вивчав закони небесних сузір'їв".

Особливо плідним для творчості церковних музикантів стало місто Камбре. Мистецтво співаків тут досягло такої віртуозності, що вони могли голосом виконували інструментальні частини композицій. Тоді ж перестали розмежовуватися інструментальні і вокальні партії: більшість творів можна було виконувати як на інструментах, так і голосом. У духовних п'єсах композиторів інструментальна частина почала виконувати значну роль: інструменти супроводжували голос, вони грали вступну і заключну ригурнелі. Музиканти створювали церковну музику дивовижної краси, сповнену гармонії, віри і благоговіння. Усі вони були майстрами контрапункту, схильними до модних європейських інновацій, передусім італійських.

Гуманістичні основи сприяли у XVI столітті першому високому розквіту світського музичного мистецтва як у вокальних, так і в інструментальних формах. Музику цього періоду називають першим "золотим" століттям клавійної музики. Нові покоління англійських



композиторів створили школу мадригалістів і заклали основи новій галузі музики – п'есам для вірджинала, які отримали широке розповсюдження по всій Європі.



**Верджинал**



**Вірджинал**

Англійська клавірна школа зародилася раніше інших європейських клавесинних шкіл Європи, її розквіт викликаний інтенсивним економічним та культурним розвитком Англії у XVI столітті, але передусім політично-релігійними змінами у суспільному житті Великої Британії часів Тюдорів – короля Генриха VIII та його доньки – великої королеви Єлизавети I. З переходом країни від римо-католицького до англіканського обряду церква спростила проведення ритуальної служби, відкинувши зайву розкіш оздоблення, до якої на початку віднесли і соборні органи.

Клавірна музика в англіканській країні почала широко розвивати вірджинал як британський різновид клавесину. Твори для вірджиналу засновувалися на мелосі фольклору та пісенних інтонаціях побуту. Цей музичний інструмент був дуже популярним у домашньому музикуванні завдяки своєму вишукано приглушеному ніжному тембру. Його поширення було настільки сильним, що клавесини стояли навіть у перукарнях, аби відвідувачі могли граючи проводити час в очікуванні черги. Певною мірою це сприяло демократизації суспільства.

Англійські вірджиналісти накопичили великий репертуар – кілька сотень рукописних п'єс, які стали гордістю англійської музики. Композиторів приваблювали життєві образи, і для свого часу вони втілили їх в музиці сюїт і варіаційних циклів, які поєднували чудову свіжість народних наспівів з блискучою клавесинною фактурою концертного плану. Зокрема у світських шансонах між частинами тексту використовували різноманітні ритурнелі (швидкі інструментальні фігурації).

Вірджинальну школу в Англії розвивали Томас Талліс, Вільям Бьорд, Джон Булл, Джайлз Фарнебі, Орландо Гіббонс, Генрі Перселл. Ці композитори зробили вагомий внесок у розвиток клавірного мистецтва Європи. Їх творчість представлена ранньою клавірною музикою, починаючи від найпростіших узагальнень-обробок пісень до віртуозних п'єс концертного плану.

Треба зазначити, що клавірист у ті часи уособлював музиканта, який однаково досконало володів органом, клавикордом і клавесином. Органісти-клавесиністи, як правило, мали проводити заняття з хором, церковні служби і концертні програми, бути регентами-наставниками, маестро хорових капел.



**Томас Талліс**

Одним з найвидатніших музикантів цієї епохи вважається композитор і органіст **Томас Талліс** (Thomas Tallis (1505-1585).

Він був майстром контрапункту і гармонії, схильним до застосування модних європейських стилів.

Віртуозна імпровізація – характерна особливість його музики – стала зразком для музикантів наступного століття. Композитор грав і писав свої твори для коронованих осіб. Разом зі своїм учнем В. Бьордом він навіть отримав від королеви

Єлізавети "виняткову" монополію – ліцензію на друк і продаж нот, якою в Англії ще ніхто не володів. Найвідомішу роботу композитора – *Sper in alium* – мотет для 40 голосів на слова біблійної Книги Юдифі, вважають шедевром контрапункту. Томас Талліс не мав рівних у тогочасній музиці, тому займає провідне місце в антології церковної музики і виконується кращими музикантами донині.

Не втратила свого значення й клавірна музика Талліса. Його клавірні п'єси яскраві і віртуозні, у них багато творчих знахідок. Наприклад, мелодії твору "Third Mode Melody" надихнули одного з фундаторів нової школи Англії – "англійського музичного ренесансу" Ралфа Воган Вільямса (Ralph Vaughan Williams, на початку XX століття створити фантазію на його теми.

Ім'я Талліса носить вокальний ансамбль, який виконує ренесансну музику. Існує багато відомих груп (співачи короля, Hilliard Ensemble, хор коледжу СвІоанна Кембриджу), які записали твори цього композитора. Цікавим є також проєкт Chapelle du Roi, групи лондонських співаків, які зробили запис усіх відомих творів Талліса на 9 компакт-дисках. Віртуозні клавірні п'єси композитора грає на клавесині Ларс Ульрік Мортенсен. Сьогодні музика Талліса залишається вкрай популярною: його твори знаходять відгук у сучасного слухача і постійно звучить у концертних залах.



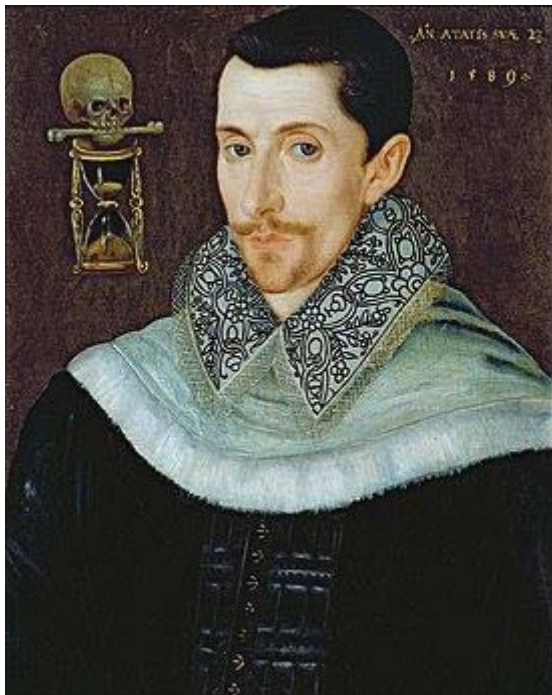
### **Вільям Бьорд**

Усе життя Бьорда відзначене суперечностями як справжньої ренесансної людини. Хоча більшу частину життя він номінально був англіканським придворним композитором, але в останні роки писав музику для римської літургії. Після 1605 року, в період боротьби з католицизмом, деякі твори Бьорда були заборонені для виконання в Англії під страхом в'язниці. Однак репутація композитора і заступництво королеви допомогли йому подолати життєві проблеми.

Другий фундатор школи мадригалу і вірджиналістів **Вільям Бьорд** (William Byrd (1540?-1623) був органістом, клавесиністом, композитором й нотним видавцем. Його світська музика виявляє типові риси мистецтва Ренесансу – культ краси і насолоди, відмови від аскетизму. Це втілюється у багатстві мелодики і гармонії, різноманітності ритміки та поліфонічної насиченості.

П'єси Бьорда утворюють мікроцикли з паван і гальярд, а також різних варіацій (граундів). Вони показують неабияку винахідливість автора у створенні мелодики, ритміки, фактури (наприклад, варіації на елегію "Плач за Волсінгемом"). Важливе місце у творчості займають також розважальні й характерні п'єси з програмними назвами та елементами звуконаслідування. Одну з найпопулярніших п'єс композитора – варіації на пісеньку "Насвист візника" Антон Рубінштейн виконував у своїх Історичних концертах як типовий зразок староанглійського вірджинального мистецтва.

Бьорд не писав творів у новому стилі Бароко, але прекрасні духовні та світські п'єси композитора стали його початком. Вже понад чотири століття вони виконуються в англійських соборах під час служби і на концертних естрадах.



**Джон Булл (Оксфорд, 1589) у 27 років.**

Ще один видатний музикант цієї епохи **Джон Булл** (John Bull (1562?-1628) був композитором, клавіристом, будівельником органів. Його вважали віртуозом вірджиналу. Більшість своєї музики композитор створив саме для цього інструменту. Джон Булл навчався у дитячій королівській капелі. Там він опановував гру на органі і був призначений органістом собору Херефорда. У 1586 році Булл отримав в Оксфорді вчений ступінь Бакалавра музики, а у 1592 році ступінь Доктора музики.

В ознаменування цієї події було написано портрет Булла для бібліотеки факультету музики Оксфорду. Він став джентльменом Chapel Royal, а у 1591 році зайняв в ній посаду органіста.



### Вірджинальна книга Фітцвільяма

Він залишив багато композицій для органу і вірджиналу, зібраних у "Вірджинальній книзі Фітцвільяма". Твори цієї збірки є доволі легкими за характером. Деякі з них мають смішні назви: "A Battle and No Battle\Битва і Немає Битви", "The king's Hunt\Королівське полювання", "Bull's Good Night". Композитору приписують й твір "God Save the King\Боже, бережи короля", який став національним гімном Британії.

**Вірджинальна книга Фітцвільяма\Fitzwilliam Virginal Book** – збірка клавірної (переважно вірджинальної) англійської музики епохи Єлизавети I та

За рекомендацією королеви Єлизавети, яка захоплювалася творчістю композитора, Джон Булл у 1596 році стає першим професором музики Грешем-коледжу\Gresham College. Лекції двічі на тиждень він мав читати латиною, але оскільки його знання латини були недостатніми, королева дозволила композитору викладати свої лекції англійською мовою.

За довгі роки на придворній службі Джон Булл заслужив репутацію досвідченого композитора, заробив славу віртуозного виконавця і клавірного імпровізатора.

Джейкоба, стала одним з головних джерел інструментальної англійської музики пізнього Ренесансу та раннього Бароко. Назва збірки йде від імені віконта Фітцвільяма, який у 1816 році заповів цю колекцію рукописів Кембриджському університету. Зараз вона зберігається в музеї Фітцвільяма в Кембриджі. Fitzwilliam Virginal Book увібрала більшість колекцій клавірної музики, що були зібрані виконавцями та педагогами-музикантами того часу. Рукопис збірки добре зберігся. У ній містяться твори усіх відомих на той час композиторів. Як і в багатьох старовинних клавірних рукописах, п'єси написані не для конкретного інструмента, більшість із них виразно звучать на всіх тогочасних клавірних інструментах, включаючи вірджинал, клавесин, клавикорд і камерний орган.

Декілька разів збірка перевидавалася, було також зроблено мікрофільмове факсиміле рукопису, що дозволило Ріхарду Штраусу використати окремі добірки із збірки і цитувати їх у своїй опері "Мовчазна жінка\Die schweigsame Frau".

Апогей розвитку клавірної музики англійського Ренесансу представлений також у збірці "Parthenia\ Maydenhead of the First Musicke That Ever Was for the Printed Virginalls" ("Парфенія, або Дівочі роки першої музики для вірджиналів") . Ця назва була символічною і в дусі того часу, в ній відображено реальне відчуття молодості у мистецтві англійських вірджиналістів, адже вони могли пишатися першими перемогами в галузі клавірної музики. У творчості вірджиналістів зародився клавірний стиль письма і було закладено творчі і виконавські засади репертуару для клавішних струнних інструментів. Це була перша в світі клавірна школа!

Збірка включає музику "трьох видатних майстрів Gentilmens Chappell: Вільяма Бьорда, доктора Джона Булла і Орландо Гіббонса". Вона складається з 3-х розділів, кожен з яких присвячений одному автору. Ця збірка неодноразово перевидавалася, а потім її забули до ХІХ століття, коли завзяте Музичне Античне Товариство здійснило нове видання. З того часу ця збірка повторно публікувалася як факсиміле, в наукових виданнях, у аранжуваннях

для інших інструментів тощо. Вже понад 400 років музика цієї збірки залишається живою і цікавою як для виконавців, так і для слухачів.



**Орландо Гіббонс**

Композитор, органіст і клавесиніст **Орландо Гіббонс** (Orlando Gibbons (1583-1625) був провідним музикантом і універсальним композитором в Англії свого часу. Його родина на протязі XVI-XVII століть дала декілька поколінь музикантів. Батько Вільям Гіббонс працював у Кембриджі, старший брат Едвард, став вікарієм Собору Ексетера, в якому його музика зберіглася до сьогодні; інший брат Елліс опублікував два мадригали у збірці Томаса Морлі "Тріумфи Оріани".

Але усіх братів перевершив Орландо. Він поступив у 1598 році до університету Кембриджу, де першим з англійських музикантів отримав вчений ступінь бакалавра. Після призначення першим органістом Chapel Royal у 1605 році музикант досяг піку своєї музичної кар'єри. Цю посаду він зберігав усе життя. Композитор також служив придворним вірджиналістом-клавесиністом і у 1622 році був удостоєний звання доктора музики Оксфордського університету, а у 1623 році – органістом Вестмінстер-абатства. Орландо Гіббонс помер, коли йому виповнилося 41 рік і був похований у соборі Кентербері.

Орландо Гіббонс став найвидатнішим органістом-вірджиналістом свого часу. Він писав переважно церковну музику без супроводу (a cappella),



і в супроводі інструментів (консорта або органу). Хоча за життя Гіббонс вважався церковним композитором, нині частіше виконується його світська музика. В інструментальній галузі він писав твори для клавесина (вірджинала) – фантазії, танцювальні п'єси, варіації.

Близько 45 клавірних творів дійшли до нас, з них 6 п'єс увійшли до збірки Parthenia, в якій композитор був наймолодшим учасником. Його поліфонічні фантазії і танці демонструють повне володіння 3-4 голосним контрапунктом, вони утворюються з багатьох частин і відрізняються складністю форм. До найбільш відомих його творів відносяться Пavana d moll, Пavana і Гальярда лорда Солсбері.

У ХХ столітті знаний канадський піаніст Гленн Гулд (1932-1982), відстоюючи музику Гіббонса, назвав його своїм улюбленим композитором. Він писав про твори Гіббонса: "з тих моїх підліткових років ця музика... переїхала мене глибше, ніж будь-який інший звуковий досвід, про який я можу згадати". В інтерв'ю Гулд порівнює Гіббонса з Бетховеном і Веберном: "...Як Бетховен в останніх квартетах, або Веберн майже в будь-який час, Гіббонс є художником надзвичайно упертого зобов'язання. Його клавірні твори працюють краще в уявленні і пам'яті, або на папері, ніж тоді, коли їх виконуєш". Жоден з виконавців не задовольняв Гулда, оскільки не був у змозі передати внутрішнє враження від музики Гіббонса; він вважав, що їм не вистачало засобів для відтворення ідеальних уявлень композитора.

<https://www.youtube.com/watch?v=xрес-Rc4XjE>

Орландо Гіббонс. Хоральні твори.





### **Йоганн Крістоф Пепуш**

Композитор Йоганн Крістоф Пепуш\Johann Christoph Pepusch (1667-1752) провів значну частину життя в Англії. Він народився в сім'ї лютеранського пастора в Берліні, де здобув першу музичну освіту, згодом почав навчатися грі на органі і вивчати теорію музики.

З 14 років Пепуш служив при дворі пруського короля, де навчав майбутнього Фрідріха Вільгельма Прусського грі на музичних інструментах. Одного разу Пепуш став свідком трагічних подій (один офіцер був страчений без суду за звинуваченням у непокорі). Тоді юнак вирішив для себе, що краще жити під "урядом, заснованим на інших принципах". У 1700 році Пепуш відправився до Голландії, у Амстердам, а потім, у 1704 році переїхав до Лондону, де залишався до кінця свого життя.

Спочатку він працював альтистом, згодом клавесиністом театру Друрі Лейн. Його робота в театрі була спрямована на адаптацію музики для театру, додаючи виставам речитативи та оригінальні пісні. Відтак він став композитором, органістом, театральним режисером і музикознавцем.

Йоганн Крістоф Пепуш мав великий інтерес до музики минулого, яку на той час майже повністю ігнорували, і у 1710 році став одним із засновників Академії вокальної музики, згодом Академії старовинної музики, "мадригал-товариства" для виконання музики елізаветинської епохи. За 20 років Пепуш створив науково-дослідний центр для вивчення і виконання старовинної музики до XVI століття включно, і це було в той час, коли на

континенті грали майже виключно сучасну музику, тобто музику XVII-XVIII століття.

Академічні дослідження Пепуша були визнані Оксфордським університетом, який присудив йому у 1713 році ступінь доктора музики. Через два роки Пепуш став керівником театру Лінколн Інн Філдс, почав писати музику до комедії масок, які ставили в театрі. Наступні роки композитор працював разом з Генделем у Джеймса Бріджеса (герцога Чандоса), був його музик-директором. Тоді він написав *Magnificat* і кілька гімнів, в яких чергуються сольні і хорові розділи з багатим використанням інструментальних супроводів, а також твори для голосу-соло і клавіру-*continuo*.

Найкраща вокальна музика Пепуша – світські кантати в італійському стилі з чергуванням речитативів та ансамблів. Однак, мелодії цих творів, як правило, англійські, вони стали досить популярними в його час. Основна частина його творів інструментальна, яка нараховує понад 100 сонат.

Останні 20 років життя Пепуш присвятив старовинній музиці. Англійські музиканти називали Пепуша видатним вчителем, який цікавився музичною освітою і викладанням та підтримав план єпископа Берклі у створенні коледжу в Британській Вест Індії.

У 1737 році Пепуш, методи викладання якого були високо оцінені, став органістом знаменитої школи Чартерхаус, де серед його учнів були відомі музиканти, композитори і педагоги.

Славу у нащадків Пепушу забезпечила опера "Жебраки". Ця опера була написана у 1728 році на лібрето Джона Гея доступною народною мовою. У ній діяли не герої минулого або пастухи та німфи, а звичайні люди з вулиці. Створюючи оперу, композитор користувався простими музичними засобами: увертюра має лише 4 частини, замість арій – відомі народні пісні з інструментальним супроводом.



**Опера "Жебраки" акт III, сцена**

**V. Уильям Хогарт, 1728, музей Тейт**

### **Британия**

В музиці опери композитор використав шотландські та англійські балади, які гармонізував і сам супроводжував на клавирі continuo. Опера залишалася популярною майже сто років. Вона вийшла на сцену знову у другій половині ХХ століття. Її модернізував Бенджамін Бріттен, який включив у супровід генерал-бас Пепуша.

За 200 років потому, у 1928 році Бертольд Брехт написав "Тригрошову оперу" на текст Дж. Гея і музикою Курта Вайля, який взяв гімн Morgenchoral з "Опери Жебраків" Пепуша. Оригінальні й популярні теми, номери з цієї опери стали джазовим стандартом.

Хоча Пепуш більше відомий своєю "Оперою Жебраків" – він писав багато інших творів: церковну музику, клавирні концерти і сонати. В камерній музиці композитор часто застосовує популярний стиль, особливо в Gígues, які завершують його сонатні форми.

Близько 1730 року герцог Чандос, звільнив Пепуша з посади придворного музиканта, але композитор був досить багатим, щоб протистояти цій втраті. Він скоротив свою творчість, хоча продовжував працювати як органіст і педагог, користувався великим попитом, публікував теоретичні трактати. У 1735 році він створив Академію старовинної музики

Ця робота композитора мала безпрецедентну популярність. Вона стала жорсткою сатирою соціальних стосунків і умов, які публіка добре знала. На сцені діяли убогі, жебраки, злодії, завсідники таверн, повії і п'яниці, а її головним героєм був негідник на ім'я Мачіт.

на базі семінарії музичного навчання хлопчиків, а у 1746 році був обраний членом Королівського товариства.



**Генрі Перселл**

Найвідоміший англійський композитор епохи Бароко **Генрі Перселл** (Henry Purcell (1659-1695) створював музику, яка охоплює широке коло: церковну, сценічну, інструментальну, придворну. Він народився у лондонському Вестмінстері в родині музикантів.

Батько композитора, Перселл-старший, як і старший брат батька Томас, були членами Королівської капели. Після смерті батька у 1664 році хлопчиком опікувався дядько Томас, який допоміг Генрі поступити до капели хористом.

Спочатку Генрі навчався у декана капели Генрі Кука, а згодом у його спадкоємця Пелхама Хамфрі. Хлопчик був хористом капели до мутації голосу, а потім став помічником органіста на посту королівського охоронця інструментів.

Згідно біографічних даних Перселл почав створювати п'єси у 9 років, але назви його творів точно не відомі. Імовірно, що англійська пісня "Солодка тиранія, тепер...у відставку" була написана у дитинстві. Відомо також, що були твори, створені спеціально для видатного баса Джона Гостлінга, члена королівської капели, відомого своїм діапазоном і могутністю. Найпомітнішим зразком цього жанру став твір "Ті, що спускаються в море на кораблях" на честь чудового позбавлення короля Карла II від аварії. Ця найскладніша для виконання п'єса починається з пасажу, що покриває весь діапазон голосу Гостлінга – від верхнього ре на дві октави вниз (!).

У 1679 році Генрі Перселл став органістом Вестмінстерського абатства. З цього моменту він писав здебільшого церковну музику, однак створював й

музичні твори для сцени. Серед них виділяється камерна опера "Дідона і Еней", яка стала важливою віхою в історії англійської театральної музики. Сюжет опери заснований на "Енеїді" Вергілія і це дало змогу Перселлу створити музику, яка виражала почуття героїв усієї драми. За життя композитора "Дідона і Еней" не потрапила на театральну сцену, але вона багато разів копіювалася. Твір на довгі роки залишався в рукопису, поки у 1840 році був опублікований товариством старовинної англійської музики під редакцією відомого композитора і теоретика сера Дж. А. Макфаррена.

У 1682 році Перселл був призначений органістом Королівської капели. Цю посаду він отримав, не залишаючи колишнього місця в абатстві. На протязі усіх років композитор створював церковну музику, оди для короля та його сім'ї, а також інші подібні твори.

За останні роки свого короткого життя Перселл написав музику до 42 клавесинних сюїт і органних п'єс. Серед них привертають увагу поширений на той час своєрідний тип англійських варіацій – граунди. Як у чаконах і пасакаліях, у граундах повторювалася протягом усієї п'єси одна незмінна фігура - остинатний бас. Звідти й походить назва жанру "граунд, яка англійською означає "основа", "грунт". Чудовим зразком цього жанру стала лірична п'єса "Новий Граунд". Вона представляє вже не побутовий танець, а поетичну картинку. До цієї п'єси цілком слухними можуть бути слова Романа Роллана, який порівнював музику Перселла з тонкими мінливими нюансами весняного сонця крізь туман.



**Королівська капела у Лондоні**

Перселл помер у 1695 році в своєму будинку в zenіті власної кар'єри і був похований у Вестмінстерському абатстві. Музика, яку він написав для похорон королеви Марії, прозвучала під час його поховання. Усі його оплакували як "найбільшого майстра музики", а у епітафії було написано: "Тут лежить Пёрселл, який покинув цей світ і пішов у блаженне місце, єдине, де тільки його гармонія може бути перевершена".

У 1836 році в Лондоні був заснований Клуб Перселла для сприяння виконанню музики композитора, а товариство імені Персела опублікувало нові редакції його робіт. У 1994 році у Вестмінстері композитору був встановлений бронзовий пам'ятник.

Значення творчості Перселла було високо оцінено сучасниками. Його друг Джон Блоу написав "Оду на смерть Генрі Пёрселла" на слова давнього співавтора композитора Джона Драйдена. Музичний супровід заупокійної служби у стилі "великого Майстра" створив й Вільям Крофт, який зберіг супровід Перселла до траурної музики для похорону королеви Марії "Thou knowest, lord". З того часу цей твір звучить на всіх офіційних похоронах країни. Згодом поет і священник Джерард Менлі Хопкинс написав відомий сонет "Генрі Перселл".

Творчість Перселла вплинула на композиторів англійського музичного Ренесансу початку ХХ століття, особливо на Б. Бріттена, який поставив

оперу "Дідону і Енея". Теми з деяких творів Перселла композитор використав і для своїх творів та опери "Сон у літню ніч". Мистецтво композитора продовжує надихати й сучасних музикантів різних стилевих напрямків, які використовують його теми для створення власних аранжувань.

<https://mp3iq.net/m/539759-genri-persell/187253232-syuita-1-klavesin/>

Сюїта № 1 для клавесину



Одним з найвідоміших музикантів в історії музичного мистецтва був **Георг Фрідріх Гендель/ Georg Friederich Händel (1685-1759)** – видатний композитор, органіст, клавесиніст і диригент, творчість якого поширювалася на всі музичні жанри його часу.

### **Георг Фрідріх Гендель**

Композитор народився в один рік з Й. С. Бахом і Д.Скарлатті. Батько Георга був придворним цирульником-хірургом при дворі Бранденбурга і Саксонії і мав звання почесного громадянина м. Галле. Коли народився Георг Фрідріх, йому вже було 63 роки. Він прагнув для сина юридичної кар'єри і вкрай вороже ставився до його музичних інтересів. Мати композитора



Доротія присвятила себе вихованню та навчанню дітей, приділяючи багато уваги музиці. Незважаючи на опір чоловіка, вона сприяла розвитку музичного таланту сина Георга, який у 4 роки самостійно навчився грати на клавесині. Інструмент стояв на горіщі і маленький хлопчик приходив туди ночами, коли усі спали.

У 1692 році батько з сином поїхали у Вайсенфельс до кузена Георга Крістіана. Під час подорожі юний Гендель сів у церкві на табурет біля органу і здивував усіх своєю грою. Почувши гру маленького Георгія, герцог Саксен-Вейсенфельс оцінив його талант і порадив батькові не перешкоджати розвитку дитини та продовжувати музичне навчання. Цей виступ допоміг хлопчику переконати батька у необхідності брати уроки гри на клавирі та музичної композиції у Фрідріха Вільгельма Цахау, органіста-композитора і музичного керівника Marktkirche Unser Lieben Frauen. Саме від нього Гендель дізнався про гармонію і контрапункт, навчився грати на гобої, скрипці, клавесині та органі. Він вивчав різні стилі, різноманітні методи запису та способи оформлювати музичні ідеї у досконалу фактурну форму. Під час навчання у Цахау Гендель сформувався як композитор і виконавець. У цього видатного педагога юний Гендель отримав базову композиторську і виконавську підготовку на все життя.

Закінчивши навчання у Цахау, Гендель у 1696 році поїхав з батьком до Берліну, де вперше виступив як клавесиніст і акомпаніатор у придворних концертах курфюрста Бранденбургу. Одинадцятирічний клавесиніст мав шалений успіх і курфюрст запросив його до себе на службу. Він запропонував батькові відправити хлопчика до Італії для закінчення навчання, але батько відмовився від цієї пропозиції, не бажаючи бачити сина на придворній службі. Гендель повернувся до Галле, а невдовзі його батько помер.

Усього два роки Георг Фрідріх навчався в гімназії Галле, і невдовзі почав замінювати органіста у міському соборі. В цей час він познайомився з Г.Ф. Телеманом. Молоді музиканти мали багато спільного і подружилися на

довгі роки. У 1702 Гендель вступив на юридичний факультет Університету Галле, де вивчав право і богослов'я. Паралельно з навчанням він викладав теорію та спів у протестантській гімназії, був музичним керівником та органістом собору Галле. Мабуть, це було єдиною традиційною музичною посадою в його житті. Як свідчив англійський музикознавець Чарлз Барні, Гендель пізніше так сказав про цей період: «Тоді я страшенно багато писав, в основному для гобою, який був моїм улюбленим інструментом».

Влітку 1703 року Гендель приїхав у Гамбург. Оперний театр цього міста дуже приваблював молодих музикантів. Під керівництвом знаного Райнхарда Кайзера в оперному оркестрі Гендель грав на скрипці, а потім на клавесині. Там він потоваришував із молодим Й.Маттезоном. Разом з ним влітку 1703 року Георг відвідав Любек, щоб послухати гру видатного органіста Дітріха Букстехуде. Музикант з приємністю зустрів юнаків і запропонував кожному з них замінити його на посаді органіста, але для цього потрібно було одружитися з дочкою маестро. Обидва юнака від цієї пропозиції відмовилися.

Дружні стосунки з Маттезоном продовжувалися недовго. Під час виконання опери Маттезона «Клеопатра» хлопці стикнулися між собою, тому що Гендель відмовився надати автору місце диригента біля клавесину. Потім Маттезон пригадував: сварка привела до дуелі на шпагах, «яка могла б закінчитися дуже нещасливо для нас обох, якби Боже керівництво не було таким милостивим; мій клинок зламався, коли я вдарив супротивника, потрапивши по широкому металевому гудзику пальто». Після цієї події між юнаками встановилися напружені й стримані відносини, але через декілька років вони помирилися і переписувались все життя.

У Гамбурзі Гендель написав свої перші опери «Альміра» і «Кохання, придбане кров'ю, або Нерон», які були поставлені в оперному театрі Гамбургу за сприяння Р. Кайзера. Зустріч з цим яскравим музикантом мала вирішальне значення у розвитку Генделя як композитора. Натхненний уроками контрапункту Цахау та мелодичною винахідливістю Кайзера,

композитор вирішив поїхати до Італії. Він відвідав Рим і Венецію, де познайомився з Алессандро і Доменіко Скарлатті, А.Кореллі, Б. Марчелло і Б.Паскуїні. У Венеції була поставлена опера Генделя «Агрипіна», яка мала шалений успіх і великий розголос. Вона вважається кращою «італійською» оперою композитора.

Навчальна подорож Генделя до Італії тривала 4 роки. Про ті часи зберіглося декілька анекдотів. Справа в тому, що Генделя в Італії прозвали "Саксонцем" і коли Д. Скарлатті почув, як хтось грає на клавесині у масці на Венеційському карнавалі, він вигукнув: «Це грає знаменитий саксонець або диявол!». Також розповідали, що Гендель одного разу вихопив скрипку з рук Кореллі, демонструючи, як потрібно заграги його увертюру. Але Кореллі був вихованою людиною і сказав Георгу: "Мій любий Саксонцю, ця твоя музика аранжована у французькому стилі, якого я зовсім не розумію " і Генделю прийшлося створити нову увертюру в італійському стилі, щоб догодити Кореллі.

У відповідь на гучну прем'єру «Агрипіни» Гендель отримав запрошення двору курфюрста Ганновера і весною 1710 року повернувся на батьківщину, але невдовзі вирушив у столицю Великобританії. Англійська музика була тоді в занепаді, а опера взагалі користувалася популярністю лише в дворянських колах. Гендель, представлений королеві Анні, удостоївся її прихильності. Він взявся створити нову оперу спеціально для англійської сцени. Так була написана і поставлена опера «Рінальдо», яка мала величезний успіх і принесла Генделю заслужену славу.

На короткий час він повернувся до Ганноверу, де створив біля 20 камерних дуетів, концерт для гобою, сонати для флейти. Однак у Ганновері не було оперного театру і Гендель повернувся до Лондона. Там він провів усі наступні роки життя і став найвідомішим і найвпливовішим композитором країни.

Після смерті королеви Анни на престол зійшов Георг I Ганноверський, коронований королем Великобританії та Ірландії. Гендель опинився у

скрутному становищі, адже його бувший патрон, до якого він мав повернутися, тепер був в Англії й композитору потрібно було знову заслужити милість короля.

Але Георг I дуже любив музику: почувши оперу «Амадіс» Генделя, він знову прийняв його до свого двору. Пізніше Гендель написав для короля сюїту «Музика на воді», яка вперше прозвучала у фестивалі на Темзі і стала одним з найпопулярніших творів композитора.

З 1720 року Гендель перебував на посаді директора Королівської академії музики і оперного театру. Здобувши цей пост, він набрав у свою трупу співаків з Ганноверу, Дрездена, Дюссельдорфа. Невдовзі відбулася її прем'єра опери «Радаміст», яка також мала величезний успіх.

Однак, скоро до Лондона приїхав італієць Дж. Бонончіні і поставив свою оперу «Астарта», яка затьмарила «Радаміста». Між Генделем і Бонончіні почалася конкуренція. Громадськість розділилася на партії, які підтримували Генделя або Бонончіні. Спочатку вистави Бонончіні були більш успішними, але перевага Генделя виявилася вже у третьому сезоні, коли в театрі поставили опери «Юлій Цезарь», «Тамерлан», «Роделінда». Саме вони стали найважливішими і найпопулярнішими в його творчості.

Оперна академія з самого початку недостатньо фінансувалася. Її керівництво намагалося досягти успіху, купуючи зіркових співаків. Натомість смаки відвідувачів опери все більше схилилися до легких жанрів, що особливо яскраво проявилось у приголомшливому успіху вистави «Опера жебраків» Йоганна Крістофа Пепуша. Родзинкою її була пародія на Марш хрестоносців з опери «Рінальдо» Генделя у виконанні «жебраків», «злодіїв» та «шахраїв».

Оперна академія була розпущена, однак особисто Гендель від цього не постраждав. На той час у нього вже було добре фінансове становище. Він навіть купив будинок на Лоуер Брук стріт, де проживав до самої смерті.

Після 1740 року головне місце в творчості композитора зайняли ораторії. Найвідомішою з них стала ораторія "Месія" на лібрето Ч.

Дженненса. Доходи від усіх вистав «Месії» Гендель залишав бідним і безправним. Він займався благодійністю, організуючи допомогу бідним музикантам та їх сім'ям. Раз на рік він ставив «Месію» для Лондонської лікарні, в якій він був почесним співдиректором разом з Вільямом Хогартом, художником, графіком, автором серії картин «Аналіз краси». Тоді ж Гендель познайомився з Джонатаном Свіфтом – автором роману «Мандрі Гуллівера». У 1745 році Лейпцизьке товариство музичних наук присвоїло Генделю почесне членство. Членами цього товариства також були Г.Ф. Телеманн та Й.С. Бах.

Невдовзі з'явилися перші симптоми сліпоти і композитор переніс декілька невдалих операцій на очах. Вже у 1752 році він практично нічого не бачив, однак продовжував брати участь у виконанні своїх ораторій та грав органі концерти між актами, деякі з яких сам імпровізував. За тиждень до смерті Гендель ще грав на органі під час постановки ораторії «Месія». Помер композитор у своєму будинку і був похований у Вестмінстерському абатстві.

За своє довге життя Гендель написав приблизно 40 опер, 32 ораторії, безліч церковних хоралів, органних концертів, багато камерної, вокальної та інструментальної музики. Його музична спадщина представляє цілісну єдність німецького, італійського, французького та англійського стилів першої половини XVIII століття і включає твори практично у всіх жанрах. Найбільш популярними творами композитора стали: «Музика на воді», «Музика королівських феєрверків» і *Concerti a due cori*. Цікаво, що сторіччя смерті композитора у 1859 році було відзначено виконанням «Месії» у «Кришталевому палаці». У концерті взяли участь 2765 співаків і 460 інструменталістів, які грали перед аудиторією приблизно в 10 000 осіб.

В історії музики Георг Фридріх Гендель став першим композитором, який створював музику на задоволення смаків і потреб публіки, а не на потреби знаті та меценатів, як це було зазвичай. Він також був першим творцем музики, заснованої на техніці гомофонії і найбільшим у жанрі італійської серйозної опери. Композитору належать 186 творів для

клавесину, а саме: 30 сюїт і увертюр і 156 вільних частин сюїт, 73 з яких стали вершинами клавірного Бароко. В сюїтах найяскравіше проявляється оригінальність маестро.

Після Генделя багато композиторів писали твори, засновані на його музиці або натхненні нею. Наприклад, у першій частині Симфонії №6 Луї Шпора дві теми близькі до тем ораторії "Месія". Бетховен створив 12 варіацій для віолончелі та фортепіано на тему «Побачте, як приходить герой-переможець» з ораторії Генделя «Іуда Маккавей». Гітарист-віртуоз Мауро склав свої Варіації для гітари на основі сюїти Генделя № 5 для клавесина. Й. Брамс використав тему з клавесинної сюїти і написав Варіації та фугу на тему Генделя – твір, який став одним з найуспішнішим в його творчості. Французький композитор-флейтист Філіп Гобер написав «Маленький марш для флейти і фортепіано» на теми тріо-сонати Генделя, ор.5, No2. У ХХ столітті композитори різних країн також використовували теми Генделя для створення своїх музичних творів.

У 1942 році життя і творчість Генделя стали основою для сюжету британського біографічного фільму «Великий містер Гендель» режисера Нормана Вокера. Він також став центральним персонажем телевізійних фільмів God Rot Tunbridge Wells! (1985), «Останній шанс» Генделя (1996), вистава «Всі ангели\All the Angels» (2015).

<https://www.youtube.com/watch?v=x7aCCRtqVYU>

Гендель. Музика на воді



<https://www.youtube.com/watch?v=MYAbGy4PIKI>

Музика для королівського фейєрверку



[https://www.youtube.com/watch?v=t6\\_4ci\\_Ojh0](https://www.youtube.com/watch?v=t6_4ci_Ojh0)

Гендель. Сюїта соль мінор. Пасаколія.



### **Запитання для самоперевірки**

1. В чому проявилася своєрідність англійської клавірної школи?
2. Як називався музичний інструмент, поширений в англійському суспільстві ?
3. Що нового вніс Йоганн Крістоф Пепуш у оперне мистецтво?
4. Розкрийте особливості жанру «граунди»

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Поясніть, чому творчість вірджиналістів вважається першою клавірною школою.
2. Пригадайте найвідоміші твори Георг Фридріха Генделя. В чому, на Вашу думку, криється їх популярність до нашого часу?

## ТЕМА 6. НІМЕЦЬКА КЛАВІРНА ШКОЛА

У музичній культурі Німеччини ознаки і тенденції Відродження найбільш чітко виявилися у зв'язку з рухом Реформації, з боротьбою проти традицій церковного мистецтва і прагненням наблизити його до широких кіл. Майже всі композитори, що жили до XVII століття, були за своєю професією органістами, працювали при церквах і могли віддавати створенню клавірної музики лише невелику частину свого часу та уваги. Та згодом німецька клавірна школа перебирає на себе провідний творчий наголос попередньої епохи.



**Конрад Пауман**

Прабатьком німецької клавірної музики вважається один з найстаріших органістів **Конрад Пауман** (Conrad Paumann (1410-1473), який поєднував виконавство на клавірі з методико-теоретичною працею. Хоча музикант дотримується дуже скромних форм, його стиль відрізняється дивовижною цільністю, а мистецтво приваблює свіжістю. Воно не могло виникнути раптово з нічого. В ньому закарбувалося усе те, що підготовлювалося попередніми десятиліттями.

Конрад Пауман народився в Нюрнбергу. Хлопчик від народження був сліпим, але видатне музичне обдарування і феноменальна музична пам'ять допомогли йому стати професійним музикантом. У юні роки він навчився



грати на скрипці, арфі, лютні, флейті та інших інструментах. Завдяки своїм успіхам Конрад Пауман отримав посаду органіста в церкві Нюрнберга, а згодом був прийнятий на службу при дворі ерцгерцога у Мюнхені. Подорожі у різні міста Німеччини принесли Пауману широку популярність: у 37 років він став на батьківщині видатною особистістю. На визнання заслуг йому навіть присвоїли лицарське звання.

Тоді ж були створені його головні теоретичні роботи, серед яких найбільшої популярності набули органі табулатури і "Fundamentum organisandi\Основи гри на органі" (1452). Вже уславленим музикантом Конрад Пауман у супроводі сина відвідав Італію. Там він грав при дворі Гонзага в Мантуї, Фердинанда Арагонського в Неаполі, Сфорца в Мілані. В Італії його називали "дивовижним сліпим", адже незрячий виконавець-віртуоз перевершив зрячих музикантів!

Історичне значення має капітальна праця Паумана "Fundamentum organisandi" – перший посібник органної гри і техніки інструментальних обробок, в якому наведено багато перекладів для органу світських і духовних пісень, прикладів інструментального викладу вокальних творів із застосуванням так званого "кольорування", мелодичного розмальовування головного наспіву.

Лише деякі з творів і обробок Паумана увійшли в його теоретичну працю. З багатьох п'єс та імпровізацій збереглися не всі, адже сам він нічого записати не міг. Однак 20 творів з "Fundamentum" – обробки духовних співів, пісень, танців, прелюдій є досить показовими. Вони поєднують стильові риси органної і клавірної музики.

Творчі здобутки Конрада Паумана належать до перших досягнень європейського органно-клавірного мистецтва, вони надали стимулу для подальшому розвитку інструментальних творів, що згодом набули визначального значення для німецької музики.



## MIT GANCZEM WILLEN

З XV століття репутацію визначного музиканта поступово набув Жоскен Депре\Josquin des Prez (1440?-1521).



**Жоскен Депре**

Майстерністю і талантом цього музиканта захоплювалися у різних країнах. Він був одним з найвідоміших майстрів європейського музичного мистецтва, головною фігурою франко-фламандської школи, єдиним музикантом, якого називали лише на ім'я, так само як Рафаеля і Мікельанджело.

Наприклад, італійський гуманіст Козімо Бартолі\ Cosimo Bartoli писав у 1567 році про Жоскена і Мікеланджело як про митців, які "відкрили очі всім, хто цінує мистецтво".

Музикознавці різних поколінь вважають Жоскена першим майстром поліфонії високого стилю, яка виникла за його життя. Вони звертають увагу на його популярність, описують його стиль як той, що найкраще передає досконалість, відмічають вражаючу якість його композицій – силу висловлювання і безпосередність. Австрійський композитор, критик і піаніст А. Амброс\August Wilhelm Ambros навіть об'явив у 1868 році Жоскена першим генієм європейської музики.

<https://www.youtube.com/watch?v=xGkb5K>

[Fwx1I](#)

*Ave Maria...virgo serena*



Важливу роль у підготовці цілого покоління німецьких органістів зіграв видатний австрійський музикант **Пауль Гофгаймер**\Paulus Hofhaimer (1459-1537).

Він був композитором, виконавцем та будівником органів. Пауль Гофгаймер – нащадок шанованої родини, яка протягом поколінь випускала органістів на Зальцбурзькій землі. Спочатку він навчався у батька, згодом – у придворного органіста Зальцбурга Якоба Граца. З 1480 року Гофгаймер служив у ерцгерцога Зигмунда Тірольського камер-органістом, потім

органістом при дворі імператора Максиміліана I. Він писав канони, п'єси для лютні, музику на оди Горація та інших поетів.



**Пауль Гофгаймер**

У 1490 році Максиміліан затвердив для Гофгаймера "довічну" роботу при дворі. Імператор вимагав, щоб "головний органіст" супроводжував його у всіх подорожах. Для музиканта це означало виснажливе життя в дорозі, під час якого, йому "доводилося блукати країною, як циган". Але позитивними моментами цих подорожей були зустрічі з відомими майстрами: Арнольтом Шліком, Генріхом Ізаком, Людвігом Зенфлем. В результаті Гофгаймер отримав від імператора лицарське і дворянське звання, а також отримав власний герб. Після смерті імператора Максиміліана придворний оркестр було розпущено і Гофгаймера призначили органістом собору Зальцбурга з додатковою довічною пенсією.

Пауль Гофгаймер відомий перш за все як видатний органіст-клавірист. Особливо він прославився у якості талановитого імпровізатора, який вмів

грати декілька годин, ніколи не повторюючи себе. Крім того, Гофгаймер був учителем цілого покоління німецьких органістів, і знаменита школа клавіристів епохи Бароко бере свій початок від нього. Надзвичайна репутація Пауля Гофхаймера як найвидатнішого органіста епохи після його смерті була заснована на високій пошані з боку його учнів.



**Ганс Лео Гасслер**

Серед перших клавіристів треба назвати композитора пізнього Ренесансу і раннього Бароко **Ганса Лео Гасслера** (Hans Leo Hassler лат. Haslerus (1564-1612) – одного з визначних музикантів, які розвивали на початку XVII століття в Німеччині італійський стиль.

Гасслер став провісником німецької вокальної музики з інструментальним акомпанементом, він відкрив "італійський період" у німецькій пісні, що сприяв еволюції солоспіву з розвинутим супроводом.

Але успадкувавши традиції пізнього венеційського Ренесансу, він запроваджував нові елементи, які у майбутньому стали стилістикою Бароко.

Ганс Лео Гасслер народився в сім'ї музикантів Нюрнберга і отримав першу музичну освіту у свого батька. Вільне місто Нюрнберг мало тісні комерційні і мистецькі (музичні) стосунки з Венецією, тому мабуть за рахунок сенату Нюрнберга Ганса у 1584 році відправили до Венеції для подальшого навчання. Він фактично став першим помітним композитором з багатьох німецьких музикантів, які їздили до Італії і вивчали органне

мистецтво у видатного Андреа Габріелі, першого органіста капели Собору СвМарка\SMarco Венеції.

Гасслер прибув до Венеції на піку активності венеційської школи. Він вивчав мистецтво гри на органі у різноманітних методиках, переймаючи майстерність виконавства, вміння настроювати і будувати орган, стилі імпровізацій. Проживання Гасслера у Венеції було коротким, однак музикант повністю увібрав новаторські принципи венеційської школи, і перш за все "тепло і ввічливість гармонії" у виконавській манері, імпровізаціях і композиціях. Після смерті Андреа Габріелі Гасслер повернувся до Німеччини і став приватним органістом графа Октавіана Фуггера, великого князя і мецената Аугсбургу. В цей час він вже був відомим композитором, органістом і майстром органної механіки, активним консультантом будови органів.

Найбільший успіх мали його пісні, в яких поєдналися німецькі та італійські композиційні стилі. Вони були створені у комбінованих вокально-інструментальних жанрах: інструмент використовувався не тільки як супровід голосу, а й як самостійна структура. Особливо це проявилось в духовній музиці. В ній композитор використовував polychoral-стиль, який згодом мав великий вплив на багатьох музикантів Бароко. Завдяки своїм творам "на манер іноземних мадригалів та канцонетів" Гасслер привіз до Німеччини вілanelли, канцонети і танцювальні пісні. Такі новації дозволили сучасникам вважати композитора засновником німецької інструментальної музики.

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Canzon\\_a\\_4vo\\_Haessler.ogg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Canzon_a_4vo_Haessler.ogg)

Канцона 4 воки





Ще однією яскравою постаттю в галузі клавірної та органної музики XVII століття був **Йоганн Якоб Фробергер** (Johann Jakob Froberger (1616-1667), клавірний віртуоз, який працював у Відні. Він народився у сім'ї, яка налічувала декілька поколінь музикантів.

### **Йоганн Якоб Фробергер**

Їх філософським гаслом було прагнення бути кращими в музиці, служіння якій має йти на добро громади, а потім церкви і держави. Батько Йоганна Якоба був придворним капельмейстером, а четверо з 11 дітей – музикантами, тому ймовірно, що перші уроки музики він отримав у батька.

Велику роль в освіті братів Фробергерів відіграла домашня музична бібліотека, яка містила понад 100 томів музичних творів багатьох композиторів з різних країн. Можливо Фробергер співав у придворній капелі. Так, у книзі "Основи тріумфальної арки" (Grundlage eteg Ehrenpforte", надрукованої у 1740 році Маттесон у пише, що посол Швеції, вражений талантом Фробергера, взяв 18-річного музиканта у Відень і рекомендував його імператору. Фробергер переїхав до Відня і став асистентом придворного органіста В. Ебнера. Тоді ж він одержав грошову допомогу для подорожі до Риму, щоб вчитися наступні три роки у Дж. Фрескобальді.

Після повернення до Відня Фробергер служив органістом та камерним музикантом. Через декілька років він вдруге поїхав до Італії. У Фрескобальді Фробергер продовжував удосконалювати форми органного письма, а у Кірхера – віртуозну поліфонію вокалу.

Повернувся Фробергер до Відня зі своєю збіркою "Libra Secunda" (Libra Prima була втрачена), яку подарував імператору. Тоді ж Фробергер грав англійському політику і дипломату В. Свону, через якого потоваришував з

поетом, композитором і науковцем "золотого століття Нідерландів", К. Гюйгенсом. Вони стали друзями на все життя.

Працюючи у Відні, Фробергер здійснював дипломатичні поїздки у різні міста: Брюссель, Антверпен, Дрезден, Лондон, Париж, де мав можливість вивчати різні клавесинні стилі. Так, у Парижі він познайомився з видатними музикантами – Л. Купереном, Ж. Шамбоньєром, Д. Готьє, Ф. Дюфо, які вплинули на творчість музиканта.

У свою чергу Л. Куперен був глибоко вражений стилем Фробергера. Одна з його прелюдій навіть має підзаголовок "à l'imitation de Mr. Froberger\ імітація за паном Фробергером". Після повернення до Відня стосунки з новим імператором Леопольдом у композитора стали напруженими і він, як член імператорської капели, пішов на пенсію.

Завдяки своїм подорожам і здатності створювати музику в різних національних стилях Фробергер значно сприяв обміну музичними традиціями Європи. Так, він першим створив програмні частини циклу і сформував жанр 4-частинної сюїти для клавіру. До нас дійшло близько 35 таких сюїт композитора.

Про останні роки Фробергера відомостей залишилося мало. Існують тільки спогади, що він давав уроки музики і жив в Ерікурі до кінця життя. Не зважаючи на те, що за його життя було надруковано всього 2 твори, Фробергер став одним з найвідоміших композиторів епохи: багато його робіт зберігаються в автентичних рукописах і розповсюджені в Європі рукописними копіями.

Фробергер так або інакше впливав на кожного музиканта століття, його творчість шанувалася і багато цитувалася, він став одним з небагатьох композиторів XVII століття, які ніколи не були забуті. Роботи Фробергеа ретельно вивчалися у наступні часи і вплинули на творчість Генделя, Баха, Моцарта і Бетховена. Він був одним з провідних клавірних композиторів в історії і перший, хто однаково зосередився на клавесинній і органній творчості.



<https://www.youtube.com/watch?v=RzBNw-0fWq0>

**Фробергер. Токата № 3**



**Дітрих Букстехуде**

Органно-клавірне мистецтво продовжило свій розвиток у творчості нідерландського музиканта **Дітрих Букстехуде** \ Dieterich Buxtehude (1637?-1707). У данському місті Гельсінгборгу (сучасна Швеція) в сім'ї Йоганнеса Букстехуде, органіста, що емігрував з Німеччини, народився син Дітрих, якому було призначено стати однією з найяскравіших зірок на музичному небосхилі високого Бароко.

За традицією Дітриха Букстехуде називають німецьким органістом, хоча з його некрологу видно, що сам він "вважав Данію своєю рідною країною". Перші 30 років його життя пройшли там. Цікаво, що місцем служби Букстехуде-органіста завжди була церква СвМарії: у Гельсінгборгу, потім в місті Гамлета – Ельсинорі на іншій стороні протоки Орезунда і нарешті в соборі Любека, великого портового міста на півночі Німеччини.

З Любеком пов'язаний творчий розквіт Букстехуде як музик-директора головної церкви міста і як органіст-імпровізатора. За 11 днів після прийняття любекського громадянства Букстехуде одружився з Анною Маргаретою Тундер, дочкою знаменитого Франца Тундера і його попередника на посту органіста СМарії. Припускають, що цей брак з'явився в результаті виконання обіцянки, даної Букстехуде міському магістрату. За цеховим звичаєм новий органіст забов'язувався брати в дружини удову або дочку попередника. Це був своєрідний засіб соціального захисту.

На схилі свого віку Букстехуде також клопотав перед Магістратом, щоб майбутній наступник на посаді одружився з його дочкою. Це клопотання було задоволене і поставлена умова виконана. Дочку Букстехуде і Анни Маргрете взяв за дружину його учень, клавесиніст-органіст театру Гамбургу, після смерті вчителя призначений музик-директором собору СМарії Любека.

Працюючи в Любеку, Букстехуде відродив міську традицію проведення Музичних вечорів\Abendmusiken, великих музичних вистав за церковними святами, для яких писав музику. Abendmusik стали славнозвісною пам'яткою Любека, і заїжджі гості, дипломати, купці вважали неодмінним обов'язком відвідати вистави і підносити подарунки їх ушанованому організатору.

У 1703 році Букстехуде в Любеку відвідали юний Гендель зі своїм другом Маттезоном, майбутнім видатним музичним теоретиком, а у 1705 році до Любеку прибув двадцятирічний Й.С. Бах "з тим, щоб там дізнатися дещо з приводу свого мистецтва". Не підлягає сумніву, що Бах вчився у Букстехуде "своєму мистецтву", крім того Букстехуде залучив його до концертів Abendmusiken з приводу кончини імператора і коронації нового, оскільки не вистачало виконавців для урочистої музики.

Бах на той час працював органістом у Новій церкві Арнштадту. У свого начальства він отримав дозвіл на подорож, зобов'язаний виклопотати в начальства дозвіл на подорож з умовою повернення не пізніше, ніж через 4 тижні. Проте Бах проігнорував наказ і прожив у Любеку майже 4 місяці. Після повернення він "був викликаний на допит" до консисторії свого міста і

осуджений за перевищення дозволеного терміну відсутності. Крім того Баху зробили зауваження, що він "робив у своїх хоралах багато дивних варіацій, домішуючи до них чужі звуки, які бентежать общину". Така манера була запозичена у Букстехуде і виглядала доволі екстравагантно для консервативного Арнштадта.

Майже 30 років Букстехуде займав пост органіста в церкві СМарії Любека, стати наступником якого вважали за честь багато великих музикантів Німеччини. Невід'ємною ознакою його музики стає інновація, постійний винахід нового, незвичайного, химерного, сміливі експерименти з елементами музичної мови під потужним імпровізаційним керівництвом.

Букстехуде прожив скромне життя, схоже на життя Баха із щоденними обов'язками органіста і музичного керівника церковних концертів – Вечірня музика *Abendmusiken*, які проводилися в Любеку за традицією у 2 останні тижні Трійці і в II-IV Адвенти Різдва. Для них він створював окрему музику, імпровізував на запропоновані теми під час концертів у церкві.

За життя музиканта було опубліковано лише 7 тріо-сонат. Твори, що залишилися в рукописах, побачили світ вже після смерті композитора. Мистецтво Букстехуде – його натхненні і віртуозні органні імпровізації, композиції, повні полум'я і величі, скорботи і романтики, в яскравій художній формі відобразили ідеї, образи і думки німецького Бароко. Великі органні фантазії у піднесеному, пафосно-ораторському стилі зберегли ту складну суперечливу картину світу, якою вона являлася митцям. Більшість п'єс написані у "фантастичному стилі *stylus phantasticus*", якому властивий дух імпровізації, несподівані повороти, типові швидкі зміни ритмів, чергування суворих *fugal*-епізодів з фантазійними інтермедіями, контрастами зіставлення одноголосної фактури з канонічною поліфонією. Імпровізаційні розділи вільно модулюють і чергуються з стрункими і строгими фугами.

Твори композитора для органу складають суттєву частину традиційного органного репертуару і досі виконуються в концертах і церковних службах. Творчість Букстехуде мала величезний вплив на всю

подальшу європейську музику. Сучасні дослідники вважають саме його найвеличнішою постаттю в німецькому музичному мистецтві добахівської епохи. Сьогодні музика Букстехуде все частіше і частіше звучить у концертних залах і записах !

На вшанування пам'яті видатного музиканта в Німеччині (Любеку) у 2004 році було створено Міжнародне товариство його імені – International Dieterich Buxtehude Society.

<https://www.youtube.com/watch?v=fDx5tLNG9ZY>

**Букстехуде. Токата ре мінор**



До стовпів німецької клавірної школи відноситься органіст, клавесиніст, композитор і музикознавець **Йоганн Кунау** \Johann Kuhnau (1660-1722).

Він став прикладом різнобічної обдарованості і певною мірою ідеалом епохи, коли музична освіта була невіддільною від загальної освіченості, а фахівець, що претендував на високу посаду і загальну пошану, мав володіти широкими знаннями в різних галузях. На початку ХХ Ромен Роллан у своїй книзі "Музичні подорожі в країну минулого" перший розділ "Комічний роман одного музиканта XVII століття" повністю присвятив Йоганну Кунау та його роману "Музичний шарлатан". Письменник так говорив про нього: "У торжествуючій безтурботності такого музиканта як Кунау, своє місце займала ідея про майбутнє призначення німецького мистецтва і немов передчуття його великого наступника – Йоганна Себастьяна Баха".



**Йоганн Кунау**

Йоганн Кунау був багатогранно обдарованою людиною з численними талантами: вчений інтелектуал, лінгвіст, філософ, музичний письменник, успішний юрист і автор сатиричного роману. Але сьогодні його пам'ятають передусім за клавірні композиції. Він є важливим і впливовим голосом німецького Бароко, особливо в Лейпцигу, де він був безпосереднім попередником Баха на посаді Кантора Томасшуле. Цю посаду він займав 21 рік. Значна частина його музики, включаючи опери, меси та інші масштабні твори, була втрачена.

Народився Йоганн Кунау в містечку Гайзінг (Саксонія), його батьки були ремісниками. Спочатку сім'я носила прізвище Кун\Kuhn, форма Kuhnau з'являється пізніше. Йоганн був не єдиним членом сім'ї, що присвятив себе музиці: музикантами стали його брати – Іоанн, Андреас і Готфрід. Всі вони згодом взяли прізвище Кунау. У хлопчика рано виявилися здібності до наук і мистецтв, він мав прекрасний голос і у 9 років завдяки опіки свого родича переїхав у Дрезден.

На той час там вже мешкав його старший брат Андреас, який служив півчим у Дрезденській Kreuzkirche і вчився у церковній школі. Йоганн був приставлений міською радою до органіста Герінга, який займався його навчанням і вихованням. Дрезденська Kreuzschule була однією з найвідоміших шкіл того часу: батьки з аристократичних і бюргерських сімей

віддавали до неї своїх дітей з віддалених областей. Школа функціонувала при Kreuzkirche – міській церкві, яка тоді мала назву СМиколи.

Kreuzschule була міською школою, яка надавала загальну середню освіту і основи лютеранського вчення. Однією з головних вимог до вчителів була музична (!) освіта: згідно шкільних правил ректор сам керував хором, а конректор (помічник) мав хорошу музичну освіту, щоб диригувати хором за відсутності кантора. У вказівках для кантора було зазначено, що недостатньо просто навчати хлопчиків співу, потрібно "у них майстерно формувати приємний голос". Окрім співу в Kreuzkirche, учні співали в інших церквах, брали участь у різних церемоніях. Наука і музика в школі були у тісному зв'язку. Головною рисою атмосфери Kreuzschule залишався культ освіти, шана ученості, властивість духу лютеранства; позначився й вплив гуманізму, віддзеркалений у статуті школи. Старшокласники знали латину не лише як мову освіти, а і як розмовну.

У роки навчання найбільше виявляється схильність Кунау до музики. Цьому значною мірою сприяло спілкування з А. Герінком, який був органістом школи і вчителем дискантистів, а також з кантором Я. Бойтелем, який допомагав юному музиканту. Але справжнім вчителем для Кунау став придворний маестро Вінченцо Альбрічі. Він був капельмейстером у Дрездені і знаним композитором: багато музикантів спеціально приїжджали, щоб вчитися у нього. Кунау показав Альбрічі свої твори. Вони так сподобалися маестро, що він став запрошувати юного музиканта до свого будинка. Безумовно, італійський композитор мав вплив на свого учня, але він був лише загальним: у творах Кунау не знайдено характерних італійських мелодій. Проте, спілкування з Альбрічі зіграло величезну роль у формуванні творчої індивідуальності Кунау. У його будинку Кунау зустрічався з іноземцями, що складали коло освічених людей. Спілкуючись з цими людьми, юнак розширював свої знання і уявлення про ідеали епохи; активно вивчав італійську і французьку мови.

Перебування Кунау в Дрездені раптово перервалося через епідемією чуми, яка сталася у 1680 році. Батьки негайно забрали хлопчика додому, і він почав готуватися до вступу в університет міста Циттау.

Зі вступом Кунау до університету починається новий розділ його біографії. На той час Циттау був одним з найбільших музичних центрів Німеччини. Ще у 1585 році в ньому була заснована гімназія, яка згодом стала одним з найзначніших навчальних закладів Німеччини. Її ректор - К. Вайзе – зробив гімназію центром духовного життя, закладом, відомим за межами Циттау. З багатьох областей приїжджали молоді люди, щоб здобути освіту. Вайзе пропагував ідеал освіченого політика: молодь з аристократії і бюргерства мала здобути широку освіту, щоб сприяти суспільному підйому. Не обмежуючись чисто практичною діяльністю, Вайзе писав праці з методики виховання, трактати про ґрунтовну освіту, викладав свої думки щодо шкільного навчання, колективний характер якого здатний виховати людину суспільно корисною і придатною до державної служби. Основою такого навчання були теологія і політичне красномовство.

Школа брала активну участь в житті міста (церковні служби, паради, свята). Велике значення мали Actus oratoriae, які виконували на виборах бургомістра. Вайзе вважав, що виступи на публіці набагато корисніші, ніж вправи в класі, до того ж давали прекрасну нагоду для демонстрації результатів навчання.

У 1682 році Кунау покинув Циттау. Він досяг успіху як музикант, випробував сили на багатьох теренах, спілкувався з цікавими людьми. Юнак вирушає до Лейпціга і поступає на юридичний факультет університету. В перші роки навчання Кунау приділяє увагу філософським наукам, починає посилено займатися правом, публікує дисертацію "Законодавство стосовно церковних музикантів", отримує ступінь і можливість практикувати як адвокат. Кунау також керує Collegium Musikum, групою студентів, що зустрічалися двічі на тиждень і виконували нову музику. Про свою посаду Кунау писав: "Це досить схвальна діяльність, оскільки вони [студенти] усе

більше вдосконалюються в своїй прекрасній професії,...за допомогою приємної благозвучної гармонії, приходять до моральної згоди". Згодом учасники Collegium стали давати публічні концерти в університеті і на вулицях на честь почесних гостей і знатних персон міста, їх виступи часто перетворювалися на цілі вистави. У цій діяльності музиканта приваблювало те, що перебуваючи на посту органіста, він не міг диригувати творами, а ставши на чолі спільноти музикантів, дістав цю можливість. Авторитет Кунау зростав: він об'єднав найкращих музикантів і любителів.

У 1689 році Кунау одружився з Сабіне Елізабет Платтер, у них народилися шестеро дочок і двоє синів. За період служби органістом з'явилися всі його клавірні п'єси, а також літературні роботи і наукові трактати. На посту музик-директора Лейпціга і кантора Thomaskirche він майстерно інтегрував стилістику Італії, Франції, Англії в контекст німецької, передусім, клавірної музики.

Але канторство Кунау не було безхмарним. На той час ректором Thomaskirche був Й.А. Ернесті, людина високоосвічена, але не здатна підтримувати в школі порядок. Інша проблема стосувалася загального захоплення оперою, яка мала у молоді великий успіх, а інтерес до церковної музики згасав. Багато студентів залишили школу, щоб спробувати себе в оперні. У своїх петиціях до консула Кунау неодноразово з презирством відзивався про "оперистів"(оперних композиторів). Він вважав речитатив і арію da capo в церковній музиці світським впливом, проти якого має боротися дійсний слуга церкви.

До Лейпціга у 1701 році прибув Г. Телеман, який також вивчав право в університеті. В його особі Кунау отримав серйозного суперника: молодий музикант користувався популярністю у студентів, організував власну Collegium Musicum, а у 1704 році став музик-директором Нової церкви\Neukirche in Leipzig, і управління музикою перейшло до нього, що утискнуло права кантора.



Є відомості, що Кунау страждав від нападів кашлю, ймовірно, сухоти. Ще у 1703 році він захворів так важко, що здавалося, вже не видужає. Консул навіть зробив Телеману пропозицію стати його наступником у кантораті. Причиною смерті композитора у 1722 році, мабуть, і став туберкульоз.

Йоганн Кунау користувався заслуженою славою серед сучасників і авторитетом у багатьох музикантів та інтелектуально-наукових колах. Володіючи унікальною ерудицією, композитор не залишався осторонь від жодного "глобального питання" музичного життя. Його п'єси копіювали, використовували як зразки. Сам Телеман згодом висловлюється про Кунау з глибокою пошаною, кажучи, що вчився писати контрапункт і фугу, передусім, на прикладі його творів.

Композиторська діяльність Кунау припадає на перехідну епоху: старі форми поступово відходили в минуле, нові лише починали зароджуватися, і це знайшло віддзеркалення в його творчості. Найбільший інтерес у спадщині Кунау викликають клавірні твори, опубліковані у 4 збірках: "Нові клавірні вправи в 2-х частинах" (1689) по 7 – в мажорних і мінорних тональностях; "Свіжі клавірні фрукти або 7 сонат з добрими винаходами і манерами" (1696), "Музичні вистави деяких біблійних історій" (1700).

Кожна збірка має певну мету, обгрунтовану в масштабних передмовах. Автор виділяє з усіх інструментів саме клавішні, передбачаючи розквіт клавірного, а за ним і фортепіанного мистецтва. Він пророчо звертає увагу на жанр сонати, який у подальшому вважатиметься визначальним у фортепіанному мистецтві. Саме Кунау належить пріоритет у створенні сонатного циклу для клавіру. Соната як узагальнювальний жанр виявляє особливості музичного мислення епохи, – конфлікт в середині форми (раніше ніколи не було!) і контраст між частинами.

Сонати Кунау є ранніми зразками жанру, для них характерні пошуки стилістики, кількості частин, формальні уточнення. Біблійні сонати композитора зіграли велику роль у розвитку програмної музики: протягом XVIII століття з'являється ряд творів, що продовжують цю традицію. Але,

звертаючись до сюжетів Старого Завіту, Кунау робить ідею програмності не зображально-розважальною, а серйозною. Сонати відображають емоційні стани від читання окремих розділів Біблії.

Клавірні збірки Кунау стали енциклопедією прийомів, жанрів і форм XVII-початку XVIII століття. Старовинні танці, варіації, хоральні обробки, поліфонічні канони і досконалі фуги – все це в його творах акумулює музичну лексику епохи і створює підґрунтя для творчості геніальних послідовників – Й. Баха і Г. Генделя.

Цікавою залишається й літературна спадщина композитора, яку складають не лише музично-теоретичні трактати, в яких висвітлюються проблеми ладу, гармонії та композиції, а й художні твори, багаті дотепною сатирою і несподіваними зворотами. Виводячи питання музики на сторінки загальнодоступного роману "Музичний шарлатан", автор одним з перших у німецькій літературі разом з героями обговорює виконавство і жанри, дискутує про роль музики і "справжнього музиканта-віртуоза".

Постать Йоганна Кунау – композитора, літератора, музичного теоретика і виконавця є дуже важливою для дослідження культури Бароко. Увагу привертає і сама його особа, що відповідає ідеалу вченого-музиканта епохи, і естетичні переконання Кунау, які перегукуються з ідеями сучасників і теоретиків подальших поколінь – А. Кірхера, Й. Шайбе, Й. Маттезона. Як автор літературних творів Кунау став передвісником музичних письменників і музикантів-літераторів наступних епох: Е. Гофмана, Г. Берліоза, Р. Шумана, Ф. Ліста, Р. Вагнера, М. Римського-Корсакова, Ромен Роллана, Т. Манна, А. Корті, М. Лонг, С. Прокоф'єва, Артура Рубінштейна, В. Гізекінга та багатьох інших митців.

<https://mp3iq.net/m/2626831-gustav-leonhardt/173723858-iogann-kunau-biblejskie-sonaty-1-5-4/>

**Кунау. Біблійські сонати**



Яскравим музикантом і попередником Й.С. Баха був **Йоганн Пахельбель**/Johann Pachelbel (1653-1706), який очолював клавірну школу південної Німеччини.

Початкову освіту Йоганн отримав у школі СЛоренца\StLorenz Hauptschule і у Auditorio Aegediano в Нюрнбергу, а першу музичну освіту – у Г. Швеммера, кантора церкви СвСебальда і органіста церкви Г.К. Веккера.



**Йоганн Пахельбель**

У 1669 році він став студентом університету Альтдорфа і органістом церкви St Lorenz, але через нестачу коштів залишав університет. Щоб завершити освіту, Йоганн у 1670 році вступив до гімназії Регенсбургу. Дирекція гімназії, вражена його успіхами у навчанні, надала стипендію, яка перевищувала квоту школи, і дозволила йому вчитися на органі у В. Прінтца. Талановитий і працьовитий учень на подив швидко засвоїв уроки вчителів, і у 1673 році переїхав до Відня, де отримав посаду органіста собору ССтефан.

У ті часи Відень був центром величезної габсбурзької імперії. Він мав багате культурне значення, але в ньому переважали італійські музичні смаки. У Відні працювали відомі композитори, які сприяли обміну музичними традиціями Європи. В ці роки Пахельбель починає писати музику і його, вже знаного музиканта, запрошують органістом до Айзенаху до двору Йоганна Георга, герцога Сакс-Айзенах.

Пахельбель подружився з Йоганном Амброзіусом Бахом (батьком Йоганна Себастьяна) і навчав його сина Йоганна Крістофа. Після смерті герцога Пахельбель залишився без роботи і переїхав до Ерфурту, де отримав посаду органіста Predigerkirche. У Ерфурті він продовжував дружити з сім'єю Бахів і став хрещеним дочки Йоганна Амброзія, навчав одного з його синів, жив у будинку Йоганна Крістіана.

Маючи славу "досконалого органіста і композитора", Пахельбель став одним з найвідоміших німецьких композиторів. За посадою йому доводилося імпровізувати хоральні прелюдії, також контракт вимагав складати прелюдії для церковних служб. До обов'язків Пахельбеля входило обслуговувати органи, писати кожного року масштабні п'єси для демонстрації себе як композитора і органіста, оскільки кожна робота мала бути кращою, ніж та, що була написана роком раніше.

В Ерфурті Пахельбель двічі одружувався: дружина Барбара Габлер і син померли від чуми у 1683 році. Під впливом цієї трагедії Пахельбель створив збірку хоральних варіацій "Музичні думки про смерть \Musicalische Sterbens-gedancken", яка стала першою друкованою працею.

За рік він одружився вдруге. В сім'ї було п'ятеро синів і дві дочки. На запрошення герцогині Магдалени Сибілли Пахельбель поїхав до Штутгарта, де працював органістом при Вюртемберзькому дворі, але через загрозу французької навали переїхав до Готи на посаду міського органіста. Невдовзі помирає учитель Пахельбеля – Г. Веккер і міська влада Нюрнберга без конкурсу запросила його на посаду органіста. Офіційне запрошення

композитор прийняв і повернувся у Нюрнберг, де прожив решту свого життя.

Всього Пахельбель створив понад 200 духовних і світських творів майже у всіх музичних формах, що існували на той час. У Нюрнбергу він надрукував камерні твори "Музичне захоплення \Musicalische Ergötzung" і збірку для клавіру "Аполлонова Ліра\Hexachordum Apollinis", яка вважається шедевром. Збірка містить 6 тем з варіаціями у 6 тональностях, їх можна грати на клавесині і на органі. Арії не мають назв і пронумеровані (Aria prima – Aria sexta), останній твір має підзаголовок "Aria Sebaldina" на ім'я ССебальда, церкви, де Пахельбель працював і здобув першу музичну освіту.

Серед його камерних творів особливо виділяється славнозвісний Канон Ре мажор, який став загально визнаним культурним явищем. Цей твір є улюбленим в усьому світі й зараз досить часто звучить, як в оригінальному виконанні, так і в різних сучасних імпровізаціях

Композитор одним з перших з'єднав фугу з невеличким попереднім твором – прелюдією або токатою. Це нововведення швидко стало популярним серед музикантів, його використав Й. С. Бах у циклі ДТК, який складається саме з таких прелюдій і фуг. Ще однією загальною рисою фуг Пахельбеля є те, що в багатьох темах зустрічаються репетиції (ланцюжки нот, що повторюються). Цей прийом застосовували і до нього, але Пахельбель часто доводив репетиції до кількох тактів, створюючи ланцюг репетицій.

Пахельбель був останнім великим композитором органної традиції нюрнберзької школи. Його вплив йшов передусім через учнів і синів, побічно потрапивши навіть до американської церковної музики. Назавжди залишиться пам'ятником композитору його знаменитий Канон Ре мажор. У 2009 було оголошено і проведено Міжнародний органний конкурс "Чаконя ре мінор Пахельбеля".

<https://www.youtube.com/watch?v=DeQsIwZP7sg>

Пахельбель. Канон ре мажор



<https://m.youtube.com/watch?v=Y5PjcrB->

[YCs](#)

Пахельбель. 5 кращих творів



Видатним музикантом Бароко був композитор, органіст, капелмейстер **Георг Філіпп Телеман** (Georg Philipp Telemann (1681-1767)). Він народився у Магдебургу в сім'ї проповідника. Музику хлопчик опановував у латинській школі, грав на багатьох інструментах, але систематичної музичної освіти не здобув. Ще в шкільні роки майбутній композитор створив оперу "Sigismundus".

У 20 років Телеман поїхав до Целлерфельда вивчати право, але випадкова зустріч у Галле з юним Г. Генделем повернула його до музики. У 1701-1704 роках він почав вивчати право в Лейпцігському університеті і там створив студентське товариство Collegium Musicum. Паралельно Телеман служив органістом у Neue Kirche Лейпцігу, писав кантати для цієї церкви та Thomaskirche, швидко став знаменитістю.



**Георг Філіпп Телеман**

Він також писав опери для міського театру, сам виконував тенорові партії, і диригував спектаклями. У 1702 році Телеман став директором лейпцігської опери і часто використовував студентів у постановках.

У наступні роки активна діяльність Телемана продовжувалась. Він служив капельмейстером в Сорау\Sorau у Польщі при дворі графа Е. Промніца, потім переїхав до Айзенаха, де обіймав посаду концертмейстера, а згодом капельмейстера оркестру.

Для цього колективу він створював увертюри, концертні й камерні твори, а для Hofkapelle – церковні кантати і музику "на випадок". Саме там він зустрів Й.С. Баха і став йому другом на все життя і хрещеним батьком старшого сина.

Потім Телеман переїхав до міста Франкфурт на Майні, де працював капельмейстером, кантором і музик-директором міського оперного театру, а також керував товариством "Фрауэнштайн\Frauenstein". На тижневих концертах, які влаштовувало товариство, виконували його ораторії та інструментальні твори.

З 1721 року композитор жив у Гамбургу. Там він отримав бажану посаду кантора Johanneum, яка традиційно давала право на викладання, а також керівництво п'ятьма головними церквами Гамбургу. На цій посаді він мав складати 2 кантати на тиждень, щорік писати нову Passion і твори "на випадок" для офіційних церковних і цивільних церемоній. Це був престижний пост, який надавав необмежені можливості виконувати музику.

Телеман з готовністю зустрів ці обов'язки і у 1722 році ще додатково прийняв керівництво гамбурзькою Оперою, де працював до її закриття у 1738 році.

У Гамбургу Телеман заснував Collegium musicum і журнал «Вірний майстер музики», організовував концерти видатних музикантів (зокрема, Й.С. Баха). Життєздатність і творчий імпульс Телемана були такими, що, не дивлячись на важкі обов'язки, він жадібно шукав додаткові замовлення з Німеччини і з-за кордону, сприяв відкриттю спеціального концертного залу.

Хоча зазвичай ім'я Телемана пов'язане з Гамбургом, він багато подорожував: їздив до Берліна, де показував музику на польські і східні мотиви; до Парижа, де мав великий успіх й увібрав багато сучасних досягнень французької музики, передусім Ж.Б. Люллі.

Навіть у старші роки Телеман все ще був активним і виконував численні обов'язки, але став менш продуктивним. Він зайнявся теоретичними дослідженнями і вирощував екзотичні рослини. Помер композитор у Гамбургу, коли йому було 86 років. Його пост успадкував хрещеник, Карл Філіпп Еммануель Бах, видатний син Й.С. Баха.

Усе життя Телеман продовжував дружбу з Генделем. Вони листувалися, також відомо, що Гендель відправив Телеману з Лондона "ящик з квітами, які є дуже елітарними і чудово рідкими". Ім'я "пана Генделя, Docteur an Musique Londres" з'являється у списку підписувачів на публікації "Musique de Table" Телемана, а Гендель використав не менше 16 п'єс з "Musique de Table" у своїх творах.

Головними чинниками, які сприяли стрімкому злету Телемана до влади і багатства як найвідомішого музиканта Німеччини, були відчуття гумору і привабливість. Він мав щастя захоплювати, йому заздрили, але не обурювалися навіть його невпинним прагненням зайняти ключові позиції при дворах і головних церквах. Його впевненість у собі і творча продуктивність з раннього віку були надзвичайними за будь-яких стандартів. Він не лише мужньо кидав виклик начальству, коли воно втручалось в його плани, щоб отримати часті виступи і публікації творів. Він ніколи не



відмовлявся від замовлень на нові композиції – "завжди був готовим для виконання найскладнішого замовлення".

Саме тому дохід композитора у Гамбургу був майже втричі більший, ніж у Й.С. Баха в Лейпцігу. Крім того, він мав істотний прибуток від опублікованих робіт: одним з перших зосередився на публікації власних творів як бізнесі. Так, відомо щонайменше 40 видань, які він підготував і продавав. Ці друкарські видання, зокрема "Der Getreue Musik Meister\\Вірний майстер музики", "Musique de Table або Tafelmusik\\Застільна музика", 6 концертів і 6 сюїт –стали надзвичайно популярними і розповсюдили славу автора всією Європою,.

Уся творчість Телемана може служити своєрідною енциклопедією жанрів, стилів і національних шкіл епохи, за нею прослідковується перебіг великих і малих потоків, що зливаються в могутнє, повноводне русло класичного мистецтва кінця XVIII - початку XIX століття. Він вільно володів технікою поліфонії, але у прагненні більшої доступності своїх творів прийшов до нового, гармонічно-гомофонного письма. Гендель жартома казав, що Телеман "міг би написати п'єсу для церкви у 8 частинах з тією ж швидкістю, як писав листа другу". Його музика увібрала досягнення різних національних шкіл (німецької, французької, польської).

Перу Телемана належать 44 цикли Passions, з яких відомі 23, близько 30 річних циклів церковних кантат для Гамбурга (а усього приблизно 4000 творів!), 52 церковних служби і безліч ораторій. Він – автор 44 опер різних жанрів, зокрема комічних (збереглися лише 7), 700 арій, близько 600 оркестрових сюїт (увертюр), приблизно 170 концертів для різних соло-інструментів; concerti grossi, квартети, тріо-сонати та інші ансамблі, 36 клавірних фантазій, фуг для клавіру і органу, інші твори. До багатьох своїх опер і кантат Телеман сам писав тексти.

Твори для клавіру – 36 фантазій, сюїти, збірки менуетів, фуг, маршів – складають кількісно невелику, але надзвичайно цінну частину спадщини композитора. Вони призначені передусім для аматорського музикування

однак користувалися попитом і серед фахівців. Й.С.Бах і Л. Моцарт переписували ці п'єси у нотні зошити своїх синів.

В наш час заслуги Георга Телемана в галузі музичного мистецтва визнані повсюдно беззастережно. Композитор, теоретик і письменник своєю творчістю служив його прогресу і звав "іти далі і далі". Він розкривав своїй батьківщині вікна у свіжий музичний клімат інших країн – Франції, Італії, Польщі, був організатором і засновником першого в Німеччині музичного журналу, справжнім просвітителем, що боровся за демократичні форми концертного життя.

<https://z3.fm/artist/4122895>

Телеман.           Інструментальні  
твори



Неперевершений музикант, композитор, органіст і клавесиніст **Йоганн Себастьян Бах** (Johann Sebastian Bach (1685-1750) у своїх священних і світських творах для хору, оркестру та соло інструментів довів епоху Бароко до кульмінації. Він не запроваджував нові форми, але збагатив німецький стиль досконалою гармонічною організацією музичного матеріалу, віртуозною технікою контрапункту, ритмами і фактурою різних країн.

Талант Баха-органіста користувався великою повагою протягом життя, хоча він не був широко визнаний як композитор, поки не віродився інтерес до його творів у XIX столітті.



**Й.С. Бах**

Йоганн Себастьян народився у місті Айзенах. Він був наймолодшою дитиною в сім'ї Йоганна Амброзіуса Баха, голови міських музикантів, і Марії Елізавети Леммергірт. Його діди і дядьки також були професійними музикантами і займали посади від церковних органістів до придворних композиторів. Пізніше Бах, гордий музичними досягненнями своєї сім'ї, підготував генеалогію "Походження музичної родини Бахів".

Коли хлопчику було десять років, померли батьки і його забрав до себе старший брат Йоганн Крістоф, органіст Michaeliskirche Ордруфу в Саксен-Гота-Альтенбург. У брата він навчився грати на органі і клавикорді, виконував різну музику, копіював ноти і вивчав творчість великих німецьких, французьких та італійських композиторів. Допмагаючи брату у церковній службі, Йоганн Себастьян копіював ноти з його репертуару, але той заборонив йому це робити.

Тоді ж Бах почав відвідувати гімназію. У своїй музичній творчості він намагався наслідувати творам Пахельбеля, Фробергера, Керля та інших композиторів, але вже в його обробках хоралів спостерігається поєднання зразків минулого з дивовижною зрілістю музичної думки. У 14 років Бах разом зі старшим шкільним другом Георгом Ердманом був нагороджений хороваю стипендією для навчання в престижній школі Св. Михаеля\StMichael's Люнебургу. Там Бах, крім співу в хорі, грав на органі і клавесині. Він вивчив французьку та італійську мови, отримав основи латини, історії, богослов'я, географії та фізики. В школі хлопчик контактував

з майбутньою елітою країни: синами дворян, які готувалися до кар'єри в армії, дипломатії та уряді.

У Люнебургу Бах мав можливість грати на знаменитому органі церкви, який побудували німецький майстер Джаспер Йогансен і майстер трубних органів з Голландії Гендрік Нігофф. Цей інструмент називали "Бьом-орган", на ім'я видатного майстра-органіста Георга Бьома. Імовірно Бах спілкувався з музикантами Гамбурга, передусім з органістом Й.А. Райнкемом, який справив значний вплив на юного Баха. Існує легенда, що після прослуховування, на якому молодий Бах імпровізував на тему хоралу "На ріках Вавилону", Райнкем зауважив: "Я думав, це мистецтво вже померло, але зараз я бачу, що воно ще живе в Вас".

Розвиток молодого музиканта йшов швидкими темпами. Подорожі у Целле і Гамбург давали багато музичних вражень. Три роки напруженого самостійного навчання "музичному ремеслу", яке включало знайомство з французькою інструментальною музикою у придворній капелі герцога Брауншвейга, гамбурзькою оперою, грою ушавленого органіста Й.А. Райнкена на великому органі гамбурзької церкви St. Katharine, навіть тимчасова робота у придворній капелі Ваймару скрипалем і органістом – завершилися отриманням у 1703 році посадою "штатного" органіста в Арнштадті.

Репутація Баха в Арнштадті як органіста зросла. Він був запрошений на перевірку нового органу і перший концерт у церкві СБоніфация. Сім'я Бахів мала тісні зв'язки в цьому місті, і Бах отримав посаду органіста церкви, що було легким обов'язком з досить щедрою зарплатою і прекрасним новим органом. Тут Бах, маючи непоганий "власний" орган, пише перші прелюдії і фуґи під впливом Букстехуде і Свелінка. Паралельно створює клавірну музику, кантати і численні органні п'єси.

Але сімейні зв'язки і захоплене ставлення роботодавця не змогли запобігти напруженості між молодим органістом і владою після кількох років роботи. Бах був незадоволений рутинною стандартністю співаків хору.

Проблема загострилася тоді, коли Бах відпросився поїхати до Любека для того, щоб слухати великого Дітріха Букстехуде на його Музичних вечора, але прострочив на кілька місяців заплановане повернення до Арнштадту припускаючи, що спілкування з великим майстром має для нього величезне значення і є більш важливим, ніж відсутність в Арнштадті кілька місяців. Ця подорож утвердила Баха в тому, що стиль Букстехуде має бути основою для його робіт. Він дуже хотів стати секретарем, помічником і наступником Букстехуде, але не захотів одружитися з його дочкою (що було умовою цього призначення).

З 1708 року Бах працював придворним і камерним органістом у капелі ваймарського герцога. Велика зарплатня, яку дав йому герцог Йоганн Ернст і перспектива роботи з професійними музикантами спонукали поміняти місце проживання. Бах з родиною переїхав у житло біля палацу герцога. Становище Баха у Ваймарі було початком тривалого періоду створення клавірних і оркестрових творів, в яких він досяг технічного рівня і впевненості у великих масштабних структурах через синтез іноземних впливів.

Бах вивчає їх стилістику, перекладаючи для клавесина і органу концерти італійських композиторів для різних комбінацій струнних і духових. Баха приваблює італійський стиль, в якому один або декілька сольних інструментів протиставлені всьому оркестру: solo – tutti. У Ваймарі він продовжував грати і писати для органу, виконувати концерти з ансамблем герцога. Починається насичений період творчості композитора: у Ваймарі пише багато органних і клавірних творів, кантати. Саме в ці роки виникли шедеври: токати і фуга d moll, токати, адажіо і фуга C dur. Тут він почав створювати прелюдії і фуги, які згодом об'єдналися у монументальну працю: "Добре темперований клавір" у всіх можливих тональностях.

Князь Леопольд Ангальт-Кьотен призначив Баха капельмейстером. Сам гарний музикант, Леопольд цінував талант Баха, добре платив і дав йому значну свободу в композиції та виконанні. Князь був кальвіністом і не

використовував музику в церковних службах, тому більшість робіт Баха була світською: сюїти для оркестру, 6 сюїт для віолончелі-соло, сонати і партити для скрипки-соло; відомі Бранденбурзькі концерти і світські придворні кантати.

У 1720 році, коли Бах перебував за кордоном з князем Леопольдом, його дружина, мати його сімох дітей, раптово померла. Наступного року Бах зустрівся з Анною Магдаленою Вільке, яка мала гарний голос і на 17 років була молодшою за нього. Вони одружилися і народили ще 13 дітей. Серед них двоє – Йоганн Крістоф Фрідріх і Йоганн Крістіан стали музикантами. Цікаво, що з усіма своїми дітьми Йоганн Себастьян сам займався музикою. Для них він писав інвенції, французькі сюїти, прелюдії і фуги, які зібрані у два томи "ДТК".

У 1723 році Бах був призначений кантором Thomasschule у Thomaskirche Лейпцигу, музик-директором Nikolaikirche, головної церкви міста, а також Paulinerkirche, церкви Лейпцигського університету. Це були престижні посади, які він займав протягом 27 років, аж до своєї смерті.

Від Баха очікували, щоб він доручив учням Thomasschule спів церковної музики в головних соборах Лейпцигу. Кантати для богослужіння по неділях і додаткові твори під час літургійного року склалися, головним чином, з його власних композицій. Більшість з цих творів були написані в перші 3 роки.

Композитор хотів розширити склад учасників для виконання музики поза літургією, тому у 1729 році він із задоволенням прийняв пост директора Collegium Musicum, ансамблю, створеного Телеманом. Це було одне з багатьох приватних товариств німецькомовних міст, гуртків музики, заснованих студентами університетів. Такі гуртки відігравали важливу роль у суспільному житті міст, ними керували, здебільшого, найвідоміші музиканти країни. Безумовно, таке керівництво міцно консолідувало Баха з головними музичними установами Лейпцига.

Протягом року учасники Collegium Musicum виступали двічі на тиждень по дві години у Кав'ярні біля ринкової площі. Керуючи Collegium Musicum, Бах там виконав багато своїх світських кантат та інструментальних композицій, зокрема клавірні твори, які увійшли до збірки ДТК, концерти для скрипки і клавесина. Композитор також робив транскрипції, копіював і розширював старовинні поліфонічні твори. Власний стиль Баха змінився, демонструючи інтеграцію поліфонічних структур і канонів строгого письма.

У 1746 році Бах готувався вступити до Товариства музичних наук. Для прийняття у Товариство він мав подати п'єсу – свої канонічні варіації "Я приходжу з неба там, нагорі. Відомий портрет композитора, створений художником з Лейпцигу Е.Г. Хауссманом як раз показує Баха і цей його канон на 6 голосів.

У 1747 році Бах відвідав двір пруського короля в Потсдамі. Король заграв йому тему і попросив створити імпровізацію на цю тему. Бах імпровізував і створив три нові частини фуґи, а пізніше подарував королю записаний твір – "Музичне приношення" – фуґа, канон, тріо – на "королівські теми".

Здоров'я композитора погіршилося: у 1749 році саксонський прем'єр-міністр Г. Брюль, колекціонер мистецтва, писав бургомістру Лейпцига прохання, щоб музичний керівник Й.Г. Гаррер заповнив посаду Thomascantor і мюзік-директора "за можливої ...кончини пана Баха".

Бах сліпнув і британський офтальмолог-хірург Джон Тейлор оперував його у Лейпцигу, а 28 липня 1750 року композитор помер. Тогочасна газета повідомила, що причиною смерті були "нешасні наслідки невдалої операції ока". Некролог написали його син Карл Філіп Емануель і учень Йоганн Фрідріх Аґрікола, опублікований у "Musikalische Bibliothek".

Спочатку Баха поховали на цвинтарі Сіюанна Лейпцига, але його могила не мала розпізнавальних знаків майже 150 років. У 1894 році труну композитора виявили і перепоховали у сховищі церкви Сіюанна. Ця будівля

була зруйнована бомбардуваннями під час II Світової війни, і 1950 році останки Й.С. Баха доставили в їх нинішнє місце упокоєння до Thomaskirche.

За життя Бах був відомий як органіст, консультант органів і композитор, що працював у традиційних вільних жанрах (прелюдії, фантазії і токати) і у строгих формах (хоральні прелюдії і фуги). На початку XIX століття він отримав широке визнання завдяки своїм клавірним творам: Моцарт, Бетховен, Шопен, Ліст, Мендельсон і Шуман були його найвідомішими шанувальниками: "Urvater der Harmonie\Батько гармонії" назвав його Бетховен. Під впливом Баха їх твори набували більш поліфонічного звучання. Значний внесок у відродження Баха зробив Ф. Мендельсон, коли вперше виконав у Берліні, у 1829 році Matthäus-Passion. Відтак у 1850 році, через сто років після смерті композитора було створено Товариство Bach Gesellschaft, яке опублікувало всі відомі твори Баха.

Колись учень композитора Л.К.Міцлер зауважив, що внесок Й.С. Баха в "музичну науку" такий же як В. Шекспіра в англійську літературу і І. Ньютона у фізику. Пам'ять про композитора зберігається у віках. У Німеччині його ім'ям названі вулиці і встановлені пам'ятники. Три золотих записи Баха відправлені у космос на борту Voyager "представляти нашу надію, нашу рішучість, нашу добру волю". Іменем Баха названо кратер на Меркурії. Він є одним з головних композиторів Бароко і одним з найвидатніших композиторів усіх часів і народів.

<https://www.youtube.com/watch?v=RZ3o7WOVUsw>







-----

Музичний стиль Бароко панував приблизно з 1600 до 1750 років. Він відомий своїм грандіозним, драматичним, виразно енергійним духом, а також стилістичною різноманітністю. Це один з найдраматичніших поворотних періодів історії музики, що почався на початку XVII століття в Італії. Послаблення політичного і соціального контролю церкви в Європі, яке характеризує епоху Ренесансу, дозволило розквітнути світській музиці. В епоху Бароко стався вибух нових музичних технологій і стилів: складну вокальну поліфонію Ренесансу поступово витіснила інструментальна музика; інструменталісти почали об'єднуватися у групи, що призвело до виникнення оркестрів. Одним з головних барокових жанрів став концерт ("concertato\\узгоджено"). Спочатку він з'явився в церковній музиці ренесансної Італії, а за часів Бароко затвердив свої позиції, розповсюдився у вигляді яскравого музичного жанру і став важливим типом виконавства. Найбільші автори концертів, творчість яких розквітла у період пізнього Бароко, остаточно встановили і зміцнили жанр концерту і надали йому можливість продемонструвати особистий талант і віртуозну майстерність одного соліста у змаганні з колективом оркестру.

В той же час старий стиль, універсальний імітаційно-поліфонічний стиль ще продовжувався, але тепер він більше використовувався для духовної музики, а сучасний стиль з його акцентом на голоси-соло, майже полярну диференціацію мелодії і лінії басу, інтерес до виразної гармонії, призначався передусім для світського використання. Головним бароковим інструментом

став клавесин, безпосередній попередник рояля. Багато форм класичної музики мають витоки з цієї епохи – концерт, соната, опера. Музичні ідеї, закладені в епоху Бароко, знайшли свої форми, які не втратили актуальності до сьогоднішнього дня.

### **Запитання для самоперевірки**

1. Творчість яких німецьких композиторів XV століття ?  
надала стимулу для подальшому розвитку інструментальних творів?
2. Чому Жоскена Дебре порівнювали з Рафаелем і Микельанджело?
3. Чому органні твори Дітріха Букстехуде набули величезної популярності?
4. Який інструментальний жанр розробляв Йоганн Кунау?
5. Що нового вніс Йоганн Пахельбель у інструментальну музику?
6. В яких музичних жанрах працював Георг Філіпп Телеман?
7. Чому Й. Баха вважають найвидатнішим композитором усіх часів?

### **Завдання для самостійної роботи**

1. Створіть репертуарний список творів німецьких композиторів, які, на ваш погляд, є можна рекомендувати учням у фортепіанному класі.
2. Прослухайте інвенції Баха у виконанні Глена Гульда і проаналізуйте їх виконання.
3. Назвіть свої улюблені твори Баха і поясніть свою думку.

## Заключення

В історії кожного мистецтва є періоди великих творчих узагальнень, створення вищих культурних цінностей, у яких шукання багатьох митців набувають найяскравішого втілення. Такі періоди — своєрідні вершини на шляху еволюційного прогресу людства, з яких можна оглянуте пройдене та накреслити перспективи майбутнього. Творчість видатних художників цих етапних періодів виходить за межі їх країн та часових періодів їх життя. Відтак вона набуває значення світового мистецького розвитку.

З XVI століття у різних європейських країнах починається період всебічного розвитку клавірної музики. На основі ідеалів Ренесансу формуються нові жанри і форми, створюються національні композиторські школи, які згодом сильно вплинули на все музичне мистецтво.

Виконання клавірних творів тих часів пов'язано з певними специфічними труднощами, обумовленими особливостями композиційного запису. Композитори часто виписували музичну фактуру не повним обсягом, вимагаючи від виконавця власних доповнень. Нотний текст містив дуже мало вказівок на характер музики, нерідко позначення взагалі були відсутні. У наступних виданнях цих творів редактори прагнули уточнити композиторські наміри за рахунок відповідної «ретуші» нотного тексту та доповнень виконавськими ремарками, намагаючись наблизити музику минулого до сучасності. Протягом XIX-XX ст. тенденція конкретизації редакторських трактувань посилювалася, іноді навіть у неправомірно вільному ставленні до авторського письма.

У кінці XX століття поширилися тенденції більш об'єктивного характеру інтерпретації, підвищилася зацікавленість виконавців у ретельному відтворенні авторського тексту у напрямку його автентичності. Визнання отримують аутентичні видання з максимально вивіреном нотним текстом типу Urtext з невеликою кількістю лише необхідних редакторських ремарок, передусім ясно відокремлених від авторських. Їх цінність очевидна: не

спотворити нотний текст автора, а створити сприятливі умови для ініціативи сучасних музикантів-практиків у розшифровці й трактовці авторського тексту для створення власної виконавської інтерпретації.

Таким чином, після активного втручання редакторів в Urtext' клавірних композиторів (іноді навіть з ускладненням запису), спостерігається певне повернення до колишньої простоти. Але ця простота вже інша – вона виникла на вищому рівні існування музичного матеріалу і максимально зберігає цінне у спробах редакторів ХІХ-ХХ ст. виявляти виразність тієї епохи у співзвучності сучасності. Тому дуже важливо, щоб контекст традиції в інтерпретації клавірних творів продовжував життя у теперішньому сучасному виконавстві, щоб простота висловлювання у грі піаністів і клавесиністів була натхненною, побудованою на тонкому виявленні інтонаційної природи звучання клавіру. Однак, не можна забувати про небезпеку підміни художньої простоти інтонаційною безликістю, індиферентністю, неприродністю, сухістю, надуманістю виконання. На жаль, ці негативні явища спостерігаються навіть у гастролуючих артистів.

Сучасним піаністам майже не доводиться займатися коригуванням нотного тексту барокових композиторів і щось доповнювати на практиці: ця робота вже зроблена досвідченими редакторами в існуючих нотних виданнях. Однак є проблема, що пов'язана з необхідністю пильного читання піаністом Urtext'у старих майстрів, зокрема відтворенням численних мелізмів, оздоблень і прикрас – важливих елементів музичної фактури. Найчастіше найближча допомога у розшифруванні орнаментации зроблена редактором, але для результату і процесу виконавського відпрацювання твору краще, щоб піаніст особисто був достатньо обізнаним у характерній специфіці цих видів умовного нотного запису.

Працюючи над цими творами, музикант має уважно вивчити таблиці орнаментів Ф. Куперена, Ж.Ф. Рамо, Й.С. Баха та інших композиторів, познайомитися з теоретичними працями про мелізми. При виконанні орнаментаций необхідно враховувати існуючі правила та приписи щодо їх

розшифровки у виконанні голосом, на інструменті, в ансамблі, хорі. Але ці традиційні правила використовувати треба творчо, без догматичної прив'язки, пам'ятаючи, що вони є лише загальним орієнтиром для кожного конкретного випадку, де головне – це виразне звучання нотної інтонації та мелізму, що її прикрашає.

Для розуміння природи мелізмів сучасному піаністу важливо знати, що в процесі історичного розвитку прикраси майже втратили свою орнаментальну функцію і стали згустками мелодичної енергії, концентрацією багатьох виразних інтонацій мелосу та фактури, чому і виявився закономірний перехід композиторів до фіксації цих інтонацій нотними тривалостями. Установка на слухання мелізмів у фактурних проявах гомофонного і поліфонічного матеріалу в процесі виконання твору в інтонаційно-концентрованому контексті спрямовує виконавця на виразність інтерпретації, надання їй більш впливового характеру.

Історія інтерпретації клавірних барокових творів свідчить, що піаністи у пошуках стильного трактування прагнули відтворити атмосферу музикування на інструментах, для яких були написані, передусім – на клавесині. Деякі виконавці вважали за необхідне орієнтуватися на виразні можливості органу, який значною мірою визначав характер мислення музикантів у творчості для клавірних інструментів. Наслідком стала тенденція використання площинної (терасо-подібної) динаміки, чергування нюансів *forte* - *piano* (з ефектом луни) при повторенні мотиву, імітацій тембрів органних і клавесинних реєстрів.

Подібна виконавська практика була закономірною на певному історичному етапі, вона збагатила мистецтво інтерпретації, підняла його на вищий щабель. Але мала і певні негативні явища – спроби механічного перенесення прийомів клавесинного і органного реєстрування на фортепіано при нормативному дотриманні традицій тогочасного виконавства. Не враховувалася обставина, що самі ці традиції вже в епоху пізнього Бароко помітно оновлювалися: твори Ф. Куперена, Ж.Ф. Рамо, Г.Ф. Генделя, Й.С.

Баха, Д. Скарлатті вже виявляли проростання певних тенденцій і рис сентименталізму (галантної стилістики) та класицизму кінця XVIII – початку XIX ст. Багато що в їх клавірних творах сприймається як сміливі прозріння виразних властивостей нового інструменту, що розпочинав свій шлях, – фортепіано. Природно, що сучасний виконавець не повинен проходити повз ці новаторські тенденції в творах старих майстрів. Йому треба виходити не з нормативних запрограмованих уявлень, що утворилися через недостатньо творче ставлення до виконавської традиції, а з живого відчуття музичного звучання, аналізу його змістовного сенсу і свого власного відчуття твору у виразних засобах, використаних автором для його втілення. Високі зразки виконання цих творів В. Ландовською – на клавесині, Р. Казадезюсом, А. Бенедетті-Мікельанджелі, М. Аргеріх, Г. Гульдом, Г. Соколовим – на роялі можуть бути зразком для піаністів, допомагаючи у пошуках власних інтерпретацій творів барокових майстрів.

## Література

1. Алексеев А.Д.. Хрестоматия. К., 1974, с.33; 38-39.
2. Бурундуковская Е. Итальянское органное искусство до Фрескобальди // Искусство и образование, № 2, 2008. С. 4–11
3. Бурундуковская Е. Органное творчество венецианских композиторов 2-й пол. XVI- начала XVII века // Старинная музыка, №4 2008. С.12–20
4. Браудо Е.М. Всеобщая история музыки. Т. 1.. Пг., 1922.
5. Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века // Старинная музыка, №18 (45).С.82-83.
6. Кашкадамова Н. –Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах Т.; Астон 1998.-299 с.
7. Кривицкая Е.Д. Клавикорд. Клавесин. Фортепиано. // Музыкальные инструменты. № 11. 2006. С. 50–54.
8. Кривицкая Е.Д. Сцены из римской жизни // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 77–86.
9. Снитіна В. О. Духовна музика бароко: культурологічний аналіз Архівовано 26 квітень 2009 у Wayback Machine.
- 10.Юцевич, Юрій: Музыка: словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с. ISBN 966-7924-10-6.
- 11.Apel, Willi. 1972. The History of Keyboard Music to 1700. Translated by Hans Tischler. Indiana University Press, 1972. ISBN 0-253-21141-7. Originally published as Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700 by Bärenreiter-Verlag, Kassel.
- 12.Bautz, Friedrich Wilhelm: Guido von Arezzo. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon (BBKL). Band 2, Hamm 1990, Sp.391-392. ISBN 3-88309-032-8.
- 13.Hoppin, Richard H.: Medieval Music.New York, W.W.Norton & Co.1978.ISBN 0-393-09090-6
14. Parrish, Carl: The Notation of Medieval Music. London. Faber & Faber Limited, 1958.
15. Reese, Gustave: Music in the Middle Ages: With an Introduction on the Music of Ancient Times. Lanham, Maryland: W. W. Norton & Company. 1940. ISBN 978-0-393-09750-4.
- 16.Seay, Albert: Music in the Medieval World. Englewood Cliffs. Prentice-Hall, 1965.
- 17.Fiori A. Francesco Landini. Palermo: L'epos, 2004
- 18.Musica Nova Adriani Willaert . 1568
- 19.Diminutions // Jackson R. Performance practice. A dictionary-guide for musicians. New York: Routledge, 2005, p. 120-127.

Навчальне видання

**Н.І. Лисіна, О. П. Щолокова**

**РОЗВИТОК ЄВРОПЕЙСЬКИХ  
КЛАВІРНИХ ШКІЛ  
СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ, РЕНЕСАНСУ,  
БАРОКО**

**Навчальний посібник**

Художній редактор - О.В.Ізмоденова

Технічний редактор - О.В.Ізмоденова



Підписано до друку 29.10.2024 р. Формат 60x84/16.  
Папір офсетний. Гарнітура Times.  
Облік.видав.арк. 7,81. Зам. № 122  
Віддруковано з оригіналів.

---

Видавництво Українського державного університету  
імені Михайла Драгоманова.  
01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9  
Свідоцтво про реєстрацію ДК 7896 від 25.07.2023.  
(044) 239-30-26.



## Наталя Ігорівна Лисіна



Кандидат педагогічних наук, професор (кафедри фортепіанного виконавства і педагогіки мистецтва факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського УДУ імені Михайла Драгоманова.

Викладає курси: «Виконавсько-педагогічні школи Європи та світу», «Історія розвитку фортепіанної майстерності європейських та вітчизняних шкіл», «Теорія фортепіанного мистецтва», «Порівняльний аналіз виконавських клавірних стилів», «Музичне виховання учнівської молоді», «Психологічні аспекти музичного мислення».

Наукові інтереси: інтегративні напрями розвитку мистецької освіти; психолого-педагогічні проблеми виконавської діяльності піаністів; теорія і методика підготовки студентів; питання вдосконалення професійної підготовки майбутніх викладачів фортепіано; дослідження теорії, історії та практичного використання фортепіанної майстерності в її синкретичній узгодженості освітнього процесу майбутніх вчителів музики; проблеми диференціації стилістичних напрямків сучасних піаністичних шкіл Європи та світу та проєкція їх акропетальних досягнень на вітчизняну фортепіанну педагогіку. У надрукованому доробку понад 130 наукових та навчально-методичних праць.

## Ольга Пилипівна Щолокова



Доктор педагогічних наук, професор, завідувачка кафедри фортепіанного виконавства і педагогіки мистецтва факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського УДУ імені Михайла Драгоманова.

Викладає курси: «Методологія мистецької освіти», «Педагогіка мистецтва», «Наукові засади підготовки вчителя музики у вищій школі», «Основи художньої творчості». Проводить індивідуальні заняття зі студентами бакалаврату і магістратури стаціонарного та заочного відділень з дисципліни "Основний музичний інструмент - фортепіано". Основні наукові здобутки викладені у 200 наукових працях.

О. П. Щолокова є засновником наукового напрямку "Професійна підготовка вчителів мистецтва"; головний редактор наукового часопису "Теорія і методика мистецької освіти"; фундатор та організатор 14 Міжнародних конкурсів "Art-Klavier" серед студентів вищих музично-педагогічних навчальних закладів (з 2006); засновник та організатор щорічних дитячих фестивалів-конкурсів "Пролісок" серед учнів дитячих музичних закладів України (з 2008); голова і член журі національних та міжнародних дитячих і студентських фортепіанних конкурсів.

**Наукові інтереси:** сучасна методологія мистецької освіти, світоглядно-гуманістичні орієнтири особистості, проблема трансформації вищої мистецької освіти в Україні, культурологічна спрямованість мистецької освіти, естетичні засади музично-педагогічних досліджень.

