

**Ірина Цебрій, Марина Лебединська**



**ІСТОРІЯ МУЗИКИ ТРАДИЦІЙНОГО  
СУСПІЛЬСТВА ВІД НЕОЛІТУ  
ДО СЕРЕДИНИ ХVІІІ СТОЛІТТЯ  
(НАРИСИ)**

**Полтава – 2016**

ББК 85.301  
УДК "04/14""653"  
Ц 29

**Рецензенти:**

**Сташевська І.О.**, доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту культури і мистецтв ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”;

**Юрченко Г.Ю.**, народний артист України, завідувач кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка;

**Тронько Т.В.**, кандидат історичних наук, доцент кафедри всесвітньої історії та методики викладання історії Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка.

ISBN 978-966-25-38-47-2

**Науковий редактор:**

**Кулікова Л.Б.**, доктор педагогічних наук, професор, 1-й проректор Херсонської державної морської академії.

**Цебрій І.В.**

**Ц 29 Історія музики традиційного суспільства від неоліту до середини XVIII століття (нариси) : в 2 кн.;** Книга 1. Історія стародавньої та середньовічної музики. Книга 2. Музика епохи Відродження та Просвітництва. – І.В. Цебрій, М.О. Лебединська – Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2016. – 188 с.

*В “Історії музики традиційного суспільства від неоліту до середини XVIII століття” (нариси) для учнів загальноосвітніх шкіл і шкіл мистецького спрямування запропоновано огляд розвитку музичного мистецтва від первісних часів і до епохи Просвітництва включно (традиційне суспільство в поступальному розвитку людства). Вивчення “Історії музичного мистецтва” має сприяти загальному естетичному розвитку учнів, сформуванню уявлення про епохи і стилі, підготувати до сприйняття докласичного й класичного мистецтва.*

*В оформленні використані копії оригінальних ілюстрацій художників Середньовіччя та Нового часу, авторські нотні рукописи, титульні сторінки перших видань.*

**Рекомендовано до друку вченою радою Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка, протокол №9 від 26 травня 2016 р.**

ISBN 978-966-25-38-47-2

ББК 85.301  
УДК "04/14""653"

© Цебрій І.В., Лебединська М.О., 2016  
© ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2016

**Reviewers:**

**Inna Stashevsk**a, Doctor of Education, Professor, Luhansk, National Taras Shevchenko University, Director of Culture and Arts;

**German Yurchenko**, People's Artist of Ukraine, Head of choreography, Poltava, National Pedagogical University;

**Tatyana Tronko**, Ph.D., assistant professor of world history and history teaching methods, Poltava, National Pedagogical University.

ISBN 978-966-25-38-47-2

**Science Editor:**

**Lilia Kulikova** , *doctor of pedagogical sciences, professor, vice-rector of Kherson State Maritime Academy.*

**Iryna Tsebriy.**

**History traditional society music from the Neolithic to the middle of the eighteenth century (essays):** in two books; Book 1. History of ancient and medieval music. Book 2. The music of the Renaissance and Enlightenment. - Iryna Tsebriy, Marina Lebedynska. – Poltava: PNPU named VG Korolenko, 2016. – 188 p.

*In the "History of Music traditional society from the Neolithic to the middle of the eighteenth century" for students of secondary schools and schools of art directing a summary of music from primitive times to the Enlightenment inclusive (the traditional society in the evolution of mankind). The study "History of music" should contribute to the overall aesthetic of students to form a picture of the era and style, prepare to accept this classical and classical art.*

*In the design of the original copies of illustrations artists of the Middle Ages and modern times, copyright music manuscripts, first editions cover pages.*

**Recommended for publication by the Academic Council of Poltava National Pedagogical University named after VG Korolenko protocol №9 on May 26, 2016**

ISBN 978-966-25-38-47-2

УДК “04/14”“653”  
© Tsebriy IV, Lebedynska MO, 2016  
© Poltava, National Pedagogical University



# Книга 1.

## Історія стародавньої та середньовічної музики

## ЗМІСТ:

<b>Слово від авторів</b> .....	<b>6</b>
<b>ВСТУП. Розуміння культури, культурно-історичної епохи та стилю</b> .....	<b>7</b>
<b>ЧАСТИНА I. ДАВНЬОСХІДНА МУЗИКА ЕПОХА</b> .....	<b>12</b>
<b>Нарис 1. Музика в житті первісної людини (Цебрій І.В.)</b> .....	<b>12</b>
<b>Нарис 2. Музика Стародавнього Єгипту (Цебрій І.В.)</b> .....	<b>16</b>
<b>Нарис 3. Музика Стародавньої Месопотамії (IV – друга половина I тис. до н.е.) (Цебрій І.В.)</b> .....	<b>23</b>
<b>Нарис 4. Стародавньоєврейський музичний стиль (XI – VI ст. до н.е.) (Цебрій І.В.)</b> .....	<b>28</b>
<b>ЧАСТИНА II. АНТИЧНА МУЗИЧНА ЕПОХА</b> .....	<b>33</b>
<b>Нарис 5. Музика Стародавньої Греції (VIII – I ст. до н.е.) (Цебрій І.В.)</b> .....	<b>33</b>
<b>Нарис 6. Музика Стародавнього Риму (Цебрій І.В.)</b> .....	<b>41</b>
<b>ЧАСТИНА III. СЕРЕДНЬОВІЧНА МУЗИЧНА ЕПОХА</b> .....	<b>49</b>
<b>Нарис 7. Візантійська музика (V – XV століття) (Лебединська М.О.)</b> .....	<b>49</b>
<b>Нарис 8. Музичне мистецтво Держави Антів: архаїчний східнослов'янський стиль (V – VI ст.) (Лебединська М.О.)</b> .....	<b>54</b>
<b>Нарис 9. Музична культура та музична освіта в добу Київської Русі (882-1132 рр.) (Лебединська М.О.)</b> .....	<b>58</b>
<b>Нарис 10. Романський музичний стиль в мистецтві середньовічної Європи (V II – XI ст.) (Цебрій І.В.)</b> .....	<b>68</b>
<b>Нарис 11. Ранньоготичний музичний стиль (XI – XIV століття)</b> .....	<b>80</b>
<b>Нарис 12. Пізньоготична музика. Нідерландська школа XV – XVI століть. Церковні твори І. Баха і Г. Генделя (Цебрій І.В.)</b> .....	<b>87</b>
<b>СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	<b>98</b>

## CONTENT:

<b>The word from the author.....</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCTION. Understanding the culture, the cultural and historical era and style.....</b>	<b>7</b>
<b>PART I. ANCIENT ERA MUSICAL ART.....</b>	<b>12</b>
<b>Essay 1. Of music in the life of prehistoric man (Iryna Tsebriy).....</b>	<b>12</b>
<b>Essay 2. of Music of Ancient Egypt (Iryna Tsebriy).....</b>	<b>16</b>
<b>Essay 3. of Music of Ancient Mesopotamia (fourth – the second half millennium BC.) (Iryna Tsebriy).....</b>	<b>23</b>
<b>Essay 4. Ancient Jewish musical style (XI – VI century BC.) (Iryna Tsebriy).....</b>	<b>28</b>
<b>PART II. ANTIQUITY OF MUSIC.....</b>	<b>33</b>
<b>Essay 5. of Music of Ancient Greece (VIII – I centuries BC.) (Iryna Tsebriy).....</b>	<b>33</b>
<b>Essay 6. Music of Ancient Rome (Iryna Tsebriy).....</b>	<b>41</b>
<b>PART III. MEDIEVAL ERA MUSICAL ART.....</b>	<b>49</b>
<b>Essay 7. of Byzantine music (V – XV century) (Marina Lebedinska).....</b>	<b>49</b>
<b>Essay 8. of Musical Art Ants State: East Slavic archaic style (Marina Lebedinska).....</b>	<b>54</b>
<b>Essay 9. Outline musical culture and musical education in the age of Kievan Rus (882–1132) (Marina Lebedinska).....</b>	<b>58</b>
<b>Essay 10. Romanesque style in art music of medieval Europe (Iryna Tsebriy).....</b>	<b>68</b>
<b>Essay 11. Early Gothic (VII – XIV century) (Iryna Tsebriy).....</b>	<b>80</b>
<b>Essay 12. Late music. Dutch School XV – XVI centuries. Religious works by I. Bach and G. Handel (Iryna Tsebriy).....</b>	<b>87</b>

## ***Слово від авторів***

Вивчення “Історія музики традиційного суспільства від неоліту до середини XVIII століття” розраховано на один рік навчання. Посібник охоплює музичну культуру людства від часів її зародження в первісному суспільстві й до середини XVIII століття. Специфіка курсу полягає в тому, що музична спадщина тисячоліть розглядається за епохами та стилями й подається в невід’ємному зв’язку з іншими видами мистецтва – літературою, театром, живописом, скульптурою, модою. Музика представлена в посібнику як складова ланка, органічна частина всесвітньої культури. Персоналії та мистецькі школи в цих нарисах мають другорядне значення.

“Історія музики традиційного суспільства від неоліту до середини XVIII століття” написана з урахуванням вікового сприйняття його дітьми 7-9 класів загальноосвітніх навчальних закладів (12-14 років), тому виклад матеріалу має науково-популярний характер.

“Історія музики традиційного суспільства від неоліту до середини XVIII століття” в дитячих музичних школах або в школах мистецтв має послужити підґрунтям для наступного вивчення зарубіжної музичної літератури в V класі з розумінням приналежності спадщини кожного композитора до конкретної історичної епохи та стилю. Нариси можуть бути використаними як допоміжний культурологічний посібник у системі професійної педагогічної освіти, що в науково-популярному викладі знайомить із музично-історичними епохами, показує єдність розвитку мистецтва та соціуму.

Кілька нарисів присвячено вивченню української професійної музики та національної музичної світи. Розвиток професійної української музичної культури також розглядається за епохами та стилями в тісному зв’язку зі світовою музикою, як її складової частини. Показано взаємозалежність музики від етапу розвитку соціуму.

Мета нарисів – поглибити знання з історії музичної культури Стародавнього Світу, історії Середніх віків, Нової історії та історії України, підготувати до майбутнього професійного сприйняття музичного мистецтва. Кожний із нарисів знайомить зі специфічними музичними термінами.

Цей курс має послужити базою для вміння використовувати сталі міжпредметні зв’язки, між мистецтвом і наукою та внутрішньопредметні – між видами і жанрами мистецтва.

## ВСТУП

### Розуміння культури, культурно-історичної епохи та стилю.

Ми з вами починаємо знайомитися з музичною спадщиною, яку залишило людство впродовж усього свого існування. Цими питаннями займається зарубіжна музична література та історія музики. Ми порівняємо музичне мистецтво багатьох країн у різні часи, починаючи від доісторичної епохи і закінчуючи серединою XVIII століття.

Щоб навчитися відрізнити музику однієї країни від іншої за її особливостями, а також музику однієї країни (Італії чи Франції) за культурно-історичними епохами чи стилями, ми й будемо вивчати даний курс історії музики. Проте ми повинні навчитися не лише відрізнити музику однієї епохи від іншої, ми маємо її розуміти й полюбити.

Що ж уходить до понять „культура“, „музична культура“, „культурно-історична епоха“, „музична епоха“, „стиль“?

Філософ XVIII століття І. Гердер характеризував поняття „культура“ як приналежність до роду людського. Вважаючи становлення культури другим народженням людини, І. Гердер писав у своїй праці: "Ми можемо як завгодно назвати цей розвиток людини в іншому смислі; ми можемо його назвати культурою, тобто обробленням ґрунту, а можемо пригадати образ світла і назвати його освітою, тоді мистецьке сплетіння культури й освіти простягнеться до найдальшого краю землі" [4, с. 15].

Для людей мистецтва культура – це та духовна спадщина, яку залишило після себе людство впродовж усього існування. Починалася вона обрядами й піснями, на основі яких пізніше народилася професійна музична культура.

*Епоха* (від стародавньогрецької *epoche*, буквально – зупинка) – проміжок часу в розвитку природи, суспільства, який має кількісно-якісні характерні особливості. Під музичною епохою ми розуміємо великий проміжок часу, який містить декілька століть (а то й тисячоліть), має багато спільного в розвитку музичного мистецтва кількох країн.

Наприклад, епоха Просвітництва характеризується трьома головними музичними стилями – класицизмом, бароко та ренесансним



реалізмом. Історики вважають, що це була епоха філософії, епоха аналітичного мислення, головний стиль якої – класицизм.

*Стиль* – вужче поняття, ніж епоха, це *ідейно-художній напрям* у культурі, що обов'язково одночасно досліджується в кількох видах мистецтва (живописі, літературі, архітектурі, скульптурі, музиці, моді та ін.) за загальними, характерними тільки для цього напрямку, ознаками.

Культурно-історична епоха містить в собі основні художні стилі, які характеризують той час із середини засобами мистецтва. Епоха Просвітництва показує нам перехід від феодалізму до капіталізму, пов'язаний із боротьбою буржуазії і народних мас проти феодалізму. Вона послужила ідеологічним підґрунтям цілого ряду буржуазних революцій.

Наприклад, готичний стиль був пануючим у країнах Західної Європи в XII – XIV століттях. В архітектурі він проявився у вигляді гостроверхих ажурних башт, у моді – у вигляді циліндричних звужених доверху головних уборах (геннінах), гостроконечних манжетах із мережива, в музиці – це було народження поліфонії (багатоголосся).

Не можна плутати поняття епохи з поняттям стилю. Епоха завжди поєднує в собі кілька стилів, або схожих між собою, або контрастуючих. Коли ми, для прикладу, простежимо історію України від перших князів Олега та Ігоря й до реформи 1861 року, коли відмінили кріпосне право, то цю культурно-історичну епоху ми називаємо феодальною. Та чи однаковим було мистецтво впродовж усього цього періоду? Звичайно, ні. Як змінювалися періоди в середині епохи, так змінювалася й музика, музичні стилі.

Культурно-історичні епохи існують не лише в часі, а й у просторі. Були й будуть такі часи, коли паралельно в просторі співіснували дві, а то й більше епох. Так у XIV – XV століттях у Німеччині, Нідерландах, Північно-Східній Франції продовжувалася пізньосередньовічна епоха, тоді як в Італії, Південно-Західній Франції вже розпочалася епоха Відродження. Коли в більшості країн Європи вже розпочалася епоха

Просвітництва, в Іспанії й Португалії риси епохи Відродження перепліталися із сутністю Пізнього Середньовіччя.

Вивчаючи музику за епохами та стилями, в середині кожного стилю ми будемо її вивчати за жанрами (релігійна музика, обрядова музика, світська музика, професійна музика тощо). Кожний музичний жанр народжувався в певний час, в певну епоху, в час розквіту одного із її стилів.

*Музичний жанр* – це різновид музичних творів, за конкретними ознаками якого маємо право стверджувати, що цей твір належить саме до цього жанру, а не іншого. Наприклад, в епоху Просвітництва існували такі музичні жанри як сонати, симфонії, п'єси, етюдів – і всі вони мали свою логічну внутрішню структуру (музичну форму). Етюдів – рухливі преси, що мали і мають за мету розвиток техніки, симфонії – твір із кількох частин, що гармонічно узгоджуються між собою.

Ми дамо коротку характеристику культурно-історичним епохам і відповідним їм стилям, які далі будемо вивчати детальніше.

*Перша епоха* – це епоха первісної людини. Як зародилася музика в ті часи, коли вона в перший раз заспівала й почала танцювати? Про це ми поведемо мову нижче. Здавалось би, до нас від тих часів не дійшли ноти, а лише усні підтвердження існування релігійних і святкових обрядів. Проте зараз в Океанії й Австралії проживає чимало племен, які знаходяться на первісному рівні розвитку. Саме по їхній культурі ми можемо зробити висновок про ту далеку епоху та про її жанри.

*Друга епоха* – епоха мистецтва Стародавнього Сходу. Вона тривала понад три тисячоліття (зараз стверджують, що й більше). Стародавньосхідна епоха багата різними музичними стилями, проте ми будемо розглядати лише чотири з них – стародавньоєгипетський, шумеро-вавилонський, стародавньоіранський і стародавньоєврейський (жанри – релігійні та світські).

*Третя епоха* – епоха античного мистецтва. Про цю епоху ми вже можемо мати повніше уявлення, бо сучасне європейське мистецтво тісно пов'язане з нею. Тут народилося й театральне мистецтво, і музична

трагедія (антична праопера), і оркестр, і сольні жанри – соло-інструмент, соло-голос. У межах цієї епохи будемо розглядати п'ять стилів: ранньогрецький, стиль класичного періоду, елліністичний, ранньоримський, стиль імперського Риму. Народження ранньогрецького стилю датується VIII століттям до н.е., а стиль імперського Риму завершує своє існування в V століття н.е. Тобто, хронологічні межі епохи досить широкі.

*Четверта епоха* – епоха середньовічного мистецтва (V – XVI століття). Найголовніша риса цієї епохи – всебічний вплив церкви та релігії на більшість стилів і жанрів. У межах цього періоду ми розглядаємо три стилі – візантійський (переплетіння античних традицій з обрядовим мистецтвом варварських племен), романський (ранньоєвропейський стиль), готичний. Композитори, які писали музику в готичному стилі, вже були професіоналами, вихованими церквою. У свою чергу, готичний стиль поділяється на ранньоготичний і пізньоготичний. Саме від цієї епохи до нас дійшли перші нотні рукописи, бо ноти – винахід її митців. Для романського стилю характерний одноголосний церковний спів, для ранньоготичного – зародження багатоголосся, для пізньоготичного – багатоголосні меси, пассії, театралізовані музичні дієства на біблейські сюжети.

У межах цієї епохи ми розглянемо й музичні стилі, пов'язані з минулим нашої батьківщини – мистецтво держави антів, музику Київської Русі та українську музичну культуру XI–XVI століть. Таким чином, простежимо витoki вітчизняного народного й професійного мистецтва.

*П'ята епоха* – епоха Відродження (XIII – XVII століття). Епоха Відродження, як уже було вказано вище, співіснувала в часі з епохою Середньовіччя. У Нідерландах, Німеччині, частині Франції ще продовжувалася середньовічна епоха й розвивався пізньоготичний стиль, у цю ж добу в Італії, Південно-Східній Франції й у Англії народилася нова епоха – епоха Відродження. Чому така назва епохи? Під Відродженням маємо на увазі повернення інтересу до античного

мистецтва, мистецтва Стародавньої Греції та Риму. У цей час божественне, церковне відходить на другий план і знову проявляється інтерес до можливостей людини, до її сили, її краси, як було в античні часи. У цю епоху стверджується професійна музика, що вже писалася не для церкви, а для елітного проведення часу, звучала в палацах королів і феодалів, насолоджуючи їхній слух і пробуджуючи уяву. У хронологічних межах цієї епохи й на прикладі трьох країн – Італії, Франції та Англії ми розглянемо два художні стилі – ранньоренесансний і пізньоренесансний.

Остання, *шоста епоха*, якою ми завершимо вивчення даного курсу – епоха Просвітництва (середина XVII – XVIII століття). Це була епоха філософії – науки про мудрість. Царювання філософії в інтелектуальній частині суспільства наклало свій відбиток і на музику. У ній все стає також узгодженим і логічним, розвивається за певними музично-теоретичними законами. Епоха Просвітництва характеризується трьома головними стилями: бароко (представлений творчістю І. Баха та Г. Генделя) як продовження пізньосередньовічних традицій, ренесансний реалізм (представники – А. Страделла, Дж. Перголезі) який реалістично продовжував традиції Відродження, класицизм (представлений творчістю А. Скарлатті, Ф. Куперена, І. Гайдна) – новий і головний стиль епохи Просвітництва, особливості якого ми будемо ретельно й усвідомлено вивчати.

Таким чином, за цей час ми з вами спробуємо заглибитися в музику цих далеких історичних епох і тих художніх стилів, що існували в середині кожної з них, зрозуміти їхні особливості та прояви в різних жанрах і видах мистецтва.

## Нарис 1. Музыка в житті первісної людини.



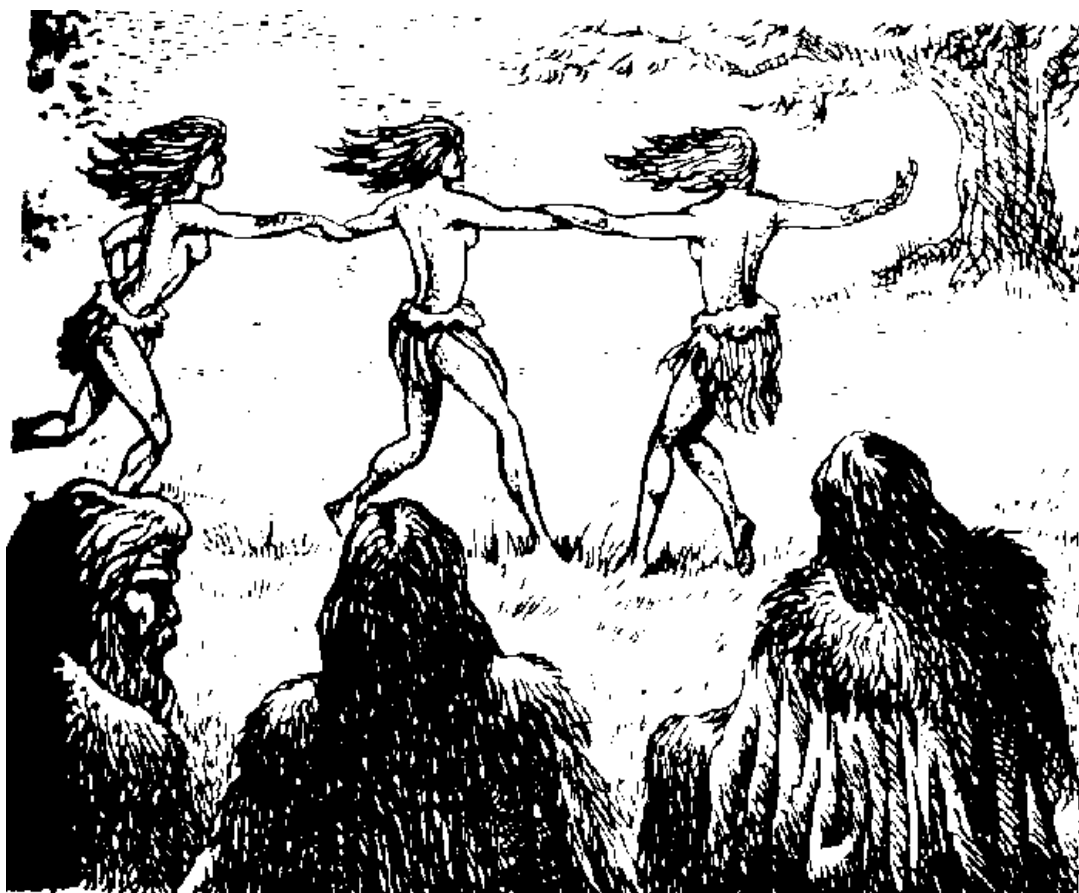
*Ритуальне убивство звіра перед полюванням.*

Отже, з'явилася первісна людина. А як же музика? Коли з'явилася вона? За часовим фактором музика народилася набагато пізніше. Як змінювалася й розвивалася людина, як удосконалювалися її знаряддя праці – про це детально вивчається на уроках історії. Нам варто розібратися з епохами існування первісної людини та виокремленням тієї доби, звідки бере витоки музичне мистецтво. Традиційно ми поділимо весь цей час на три великі періоди: 1) палеоліт (paleolit, лат.) – епоха старого каменю, доба, коли люди за своїм зовнішнім виглядом мало чим відрізнялися від мавпи, а їхні знаряддя праці нагадували грубо отесане каміння, лише наприкінці його близько вісімнадцяти тисячоліть тому почало зароджуватися мистецтво; 2) мезоліт (mesolit, лат.) – епоха середнього каменю, цей період почався близько 10 – 7 тис. років тому; 3) неоліт (neolit, лат.) – епоха нового каменю, час найвищого досягнення в мистецтві обробки кам'яних знарядь, що почався 7-6 тисячоліть до н.е. і тривав до четвертого тисячоліття до н.е.

У період *мезоліту* людина дуже змінюється зовні, практично нічим не відрізняється від нашого вигляду. Люди відтепер живуть не первісним

стадом, як у попередню епоху, а родовими общинами. І кожна община мала певну організацію, на чолі якої стояв вождь (найповажніша людина, керівник), духовним життям спільноти керував шаман (чаклун, маг, який володіє знаннями про закони природи), важливе місце займали перші воїни (найсильніші). Кожному в племені відведено своє місце. У цей час зароджується й розквітає первісна музика й первісний живопис. У добу *неоліту* вже прослідковуються не лише спів і танці, а й з'являються перші музичні інструменти [14, с. 75].

Отже, коли й чому зародилася музика? Мабуть людина вперше заспівала тоді, коли її переповнювали такі почуття, що їх неможливо було виказати словами. Що ж могло викликати до життя такі емоції? Розглянемо це детальніше.



Враження від полювання, завдяки якому в епоху мезоліту існували люди, пережите почуття кохання, втрата близької людини, її смерть. Первісні малюнки, створені людиною в печерах і на скелях, відображують ці події. Малювали деревиною, або примітивними (проте стійкими) фарбами, вибивали міцною породою по м'якому каменю

контури малюнку (прикладом може послужити зображення пораненого бізона з печери Ласко, XVIII тис. до н.е.).

Наскальні малюнки первісної людини досліджують учені таких галузей науки, як археологія та іконографія. Вони з точністю можуть з'ясувати, коли, в яку епоху і з якою метою був виконаний той чи інший малюнок. До доби мезоліту також належать і перші обряди племен, що супроводжувалися співом і танцями.

Про що співали та що виражали танцями первісні люди? Їхнє мистецтво демонструвало те, що їх хвилювало й оточувало в повсякденному житті. У ті часи люди вірили в надприродні сили: сонце може бути лагідним, зігріти, допомогти вирости врожаю, а може бути й жорстоким – спалити врожай, немилосердно пекти, а то й ще гірше – зникнути на довгий час, і тоді прийде холод. То давайте х помолимо його, заспіваємо йому й воно допоможе. Так зароджувалися перші пісні – молитви-заклинання, що були звернені до природи [14, с. 76].

Полювання може бути вдалим, а може й ні. А якщо кілька разів підряд полювання буде невдалим, тоді може наступити голод і смерть. Саме в ті часи з'являється віра у те, що необхідно відобразити процес полювання в танцях (вдалого полювання), тоді обов'язково воно таким і буде. На практиці це відбувалося так: одні члени племені одягнуть на себе звірячі хутра й будуть зображати звірів, інші – вдаватимуть мисливців, упіймають і переможуть цих звірів. Тоді це станеться й у житті, в реальному полюванні. Якщо вдавати із себе риб – морських чи річкових – ти закликаєш, молиш природу собі допомогти, і тоді полювання також буде вдалим.

Вітер може допомагати стрілам летіти швидше й далі, гнати човни по воді, а може перетворитися на буран, потопити човен, зруйнувати оселі. Звернемося ж до нього с піснею-молитвою, піснею-заклинанням, і він почує та змилується над нами.

Пішла з життя близька людина... Ні, вона не вмерла, говорили стародавні люди, вона просто перейшла у світ сновидінь, бо життя нам

кожен день дає репетицію смерті, людина кожного дня засинає й бачить сні, а якщо людина не прокинулася, то мабуть залишилася там, у долині снів назавжди. Але не потрібно, щоб вона там почувалася самотньою, тому покладемо в її могилу все потрібне для наступного життя. І нехай померлий не думає, що тим, хто його оточував, весело. Усе плем'я ридало й причитало. Проте, це не було стихійне ридання. Віками вироблялися певні поховальні мелодії. Вони супроводжувалися рухами в ритм, рухами ніг, рук, тулуба, голови. Так народжувалися ритуальні пісні-танці.

У кожному джерелі живе його дух, ліс увесь наповнений духами – вірили стародавні люди, тому цих духів необхідно просити, заклинати й вони стануть добрішими до племені.

Стародавні пісні й танці більшою мірою мали магічний характер. Магія – стародавнє мистецтво заклинання духів, спроба вплинути на них або викликати шляхом заклинань. Цим займалися шамани племені та чаклуни.

Проте не всі музика стародавніх людей мала магічний характер. Часто ввечері, після вдалого дня жінки й діти танцювали навколо вогню, водили хороводи, просто раділи з того, що вони живі, здорові й ситі. У такі моменти вони зовсім не згадували про духів [14, с. 81].

В епоху неоліту (близько семи тисяч років тому) з'являються перші музичні інструменти. Це – великі барабани, виготовлені, що підтримували ритм у танцях; мисливський ріг, (ріг тварини) спеціально оброблений, що мав гучний звук, який було чути на значній відстані. За висотою звука члени племені могли відрізнити. Хто саме з мисливців повертається чи кличе на допомогу. Наступний інструмент – це бамбукова флейта. Для неї обирався бамбук певною товщини, в ньому просвердлювали дірочки, за допомогою яких народжувалися звуки. У кінці неоліту з'явилися перші щипкові інструменти. Було винайдено, що жили тварин, коли їх натягти, а потім щипнути посередині, народжують звуки. Жили обробляли й натягали на дерев'яну основу. Так народилася в стародавньому світі ліра й арфа.



Таким чином, первісні люди винайшли два основні музичні жанри – пісенний і танцювальний. Вони ще перебували в тісній нерозривній єдності (синкретичне мистецтво). В цю епоху мистецтво поділялося на магичне й побутове, в кінці неоліту на допомогу музиці прийшли музичні інструменти.

## ЧАСТИНА І. ДАВНЬОСХІДНА ЕПОХА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

### Нарис 2. Музика Стародавнього Єгипту (IV – I тис. до н.е.)



Стародавній Єгипет був однією із найперших цивілізацій, що виникли на землі. Після об'єднання Півдня і Півночі Єгипту фараоном Менесом (так єгиптяни називали свого царя) у IV тисячолітті до н.е. він став непереможною державою.

Особа фараона вважалася священною. Його підтримувало військо й особиста охорона. Проте значну роль в суспільстві Єгипту відігравали жерці. Загальноприйнятою думкою було, що саме вони передають правителю волю богів. Жерці були могутніми, часто впливали на політику фараона, а в разі власної необхідності могли й знищити його.

Єгипет був землеробською країною. Він простирався по берегам ріки Ніл, що протікала в Північно-Східній Африці. Землі на берегах Нілу були дуже плодородними, тому основну частину населення Єгипту складали селяни-общинники. Знаті і навіть окремі селяни мали рабів – людей, які втратили особисту незалежність через несплату боргів, або були захоплені в полон під час війни.

Були в Єгипті й знатні вельможі, які мали багато земель, що оброблялися рабами чи селянами; тут також проживали ремісники, військові, чиновники.

Після об'єднання Єгипту його верховним богом став Ра – бог сонця, він дарував тепло, від нього залежало життя всього живого, а злий бог Сет уважався богом пустелі і смерті. Єгиптяни обожнювали річку Ніл і ласкаво називали її Хапі, бо лише завдяки її водам природа розцвітала. Час оживання природи єгиптяни пов'язували з богом Озірісом, якому допомагала його дружина, Ізіда, богиня дощу. Родючість землі залежала від бога Геба, богиня Хатхор (священна корова) виступала символом достатку та здоров'я [19, с. 31].

Музика Єгипту, що була тісно пов'язаною з релігією та жрецтвом, представляє собою одне з найцікавіших явищ світової цивілізації. Її витоки сягають періоду 4000 років до н.е. – епохи виникнення, розвитку та розквіту цивілізації Стародавнього Єгипту. Пізніше розвинені місцеві традиції вступили в тісну взаємодію з елементами інших музичних культур: в процесі еволюції музика Єгипту випробовувала вплив тропіко-африканської, греко-римської, арабської, іспано-андалузької, перської, турецької та інших музичних традицій.

Про велике значення музики в громадському житті Єгипту говорять численні барельєфи й розписи із зображенням співаків та інструменталістів, починаючи зі Стародавнього царства (III тис. до н.е.). Музика супроводжувала трудові процеси, масові святкування, релігійні обряди, а також дійства, пов'язані з культом богів Озіріса, Ізиди й Тота, вона звучала на урочистих церемоніях і під час палацових розваг. Із глибокої давнини існувало в Єгипті мистецтво хейрономії, що поєднувало диригування хором і "повітряний" нотний лист (єгипетською мовою – "співати", буквально – виробляти рукою музику). У єгипетських храмах спочатку звучав одноголосний спів, проте в епоху Середнього царства (XXI – XVIII ст. до н.е.) починає зароджуватися багатоголосся на основі антифонного співу (переклички двох хорів) та респонсарію

(переклички хору й соліста). У період Нового царства (XVI – XI ст. до н.е.) при дворі фараона поряд із місцевою капелою жерців-співаків уводиться сирійська капела. Активно почала розвиватися й військова музика.

Коли у храмах з'явився хоровий спів, то відразу він вимагав скерованих дій. Так виникла музична наука *хейрономія*, про яку ви вже згадували вище. Хейрономи (диригенти) керували хором за допомогою умовних рухів рук, пальців, голови, міміки. На обличчя хейронома було дуже неприємно дивитися під час так званого “диригування” через постійні “керівні” гримаси очима, ротом, щоками. Перший хейроном, який увійшов в історію, звався Не Кауре (III тис. до н.е., Стародавнє царство).

Професія музиканта в Стародавньому Єгипті вважалася почесною, музичному звуку надавали священної магічної сили. Музику називали “хі”, що єгипетською мовою означало найвище задоволення. У Єгипті та Месопотамії професійні музиканти прирівнювались до богів і їм дозволяли сидіти в присутності правителя (в даному випадку – фараона) [19, с. 78].

За словами грецького дослідника Діодора, єгиптяни були особливими поціновувачами музики. Зображення на пам'ятниках свідчать, що вже наприкінці епохи Стародавнього царства існували як ударні, так і духові та струнні інструменти. Ударні інструменти були відомі ще в додинастичному Єгипті. Збереглися сцени, що зображують співаків, які розважають гребців на Нілі, трубачів і барабанщиків, котрі підтримують бійців воїнственними звуками рід час битви. Малюнки відображують і танцювальні сцени за участю музикантів.

Найдавнішими ударними інструментами стали дерев'яні калатушки, якими відбивали такт. Спочатку ці інструменти представляли собою просто грубо вирізані куски дерева, згодом вони придбали витончену форму й різьблені прикраси. Пізніше поширилися барабани різної величини й форми: одні – схожі на сучасні Буко, в які били рукою або кривими палицями; інші – круглі й довгасті, на які з обох сторін натягувалася шкіра за допомогою шнурків. Такий барабан, металеві тарілки та круглий або чотирикутний тамбурин були звичайними

інструментами, що супроводжували в танці єгипетських танцівниць.

Особливим інструментом, котрий використовували переважно при богослужінні, була систра. Вона зазвичай виготовлялася з бронзи та прикрашалася зображеннями богів. В остаточному своєму варіанті, з багатими прикрасами систра з'явилася не раніше епохи Нового царства.

Із духових інструментів єгиптяни знали лише флейти різної величини, прості й подвійні, а також труби. Перші (якщо керуватися декількома добре збереженими екземплярами) були дерев'яними, а останні – металевими. Історія зберегла й ім'я першого професійного флейтиста – Куфу Анх. Разом із вище згадуваним Не Кауре вони керували інструментальним оркестром і капелою фараона Менкаура (IV династія фараонів, Стародавнє царство).

Зате струнні інструменти єгиптян були значно різноманітніші. Арфа, ліра та гітара разом із флейтою склали єгипетський інструментальний оркестр, де такт відбивали жінки, лясаючи в долонями або стукаючи кала тушками [19, с. 84].

Найдавнішим струнним інструментом єгиптян була безумовно арфа. Серед барельєфних зображень часто зустрічаються ансамблі арф. У гробницях Мемфіса вони представлені в початковій своїй формі, тобто у вигляді лука, на який натягнуто кілька струн. Ця форма вказує на походження арфи від бойового лука зі стугонливою тятивою. Наступні удосконалення інструменту полягали в додатку до луку підніжки, кількість струн збільшувалася, а згодом знизу до інструменту стали прилаштовувати порожній ящик для резонансу. Нерідко арфи царського оркестру прикрашали позолотою, карбуванням, живописом. У такому довершеному вигляді представлена арфа в гробницях Бені-Гассана Незважаючи на вдосконалення й на бездоганну обробку, арфа була інструментом незграбним і важким і залишалася такою до початку Нового царства.

Від тих часів великі старовинні інструменти значною мірою поступилися місцем інструментам менших розмірів, а зазнали вдосконалення шляхом приєднання до них резонансного звуку. У цей же

час впроваджувався новий вид арфи, що утворився зі з'єднання литаври з особливою арфою з волосяними струнами. Форма та пристрій звичайних арф стають із часом теж різноманітнішими: окрім лукоподібної починають робити трикутні арфи різних розмірів. Число струн також зростає з шести до двадцяти двох.

Особливим розмаїттям струнних інструментів відрізнявся Єгипет епохи Пізнього царства. Про це свідчать картини на гробницях в Дендері: на них поруч із великими ліроподібними арфами представлені маленькі нові арфи, виготовлені з вигнутого дерева з підставкою, на яких грали стоячи [14, с. 67].

Арфи виготовлялися найчастіше з дерева й іноді обтягувалися тисненою шкірою. Оздоблення їхнє було різним. Особливо розкішною обробкою відрізнялися арфи, що призначалися для храмів і палацового оркестру фараонів. Такі інструменти прикрашалися позолотою, живописом і карбуванням із різними символічними фігурами. Але звучання цих арф, цілком ймовірно, не відповідало їхній зовнішній пишноті, бо в них не було передньої дерев'яної гілки, необхідної для повноти звуку.

Ліра ввійшла у вживання з епохи XII-ї династії фараонів (XX – XIX ст. до н.е.). На малюнках у гробницях Бені-Гассані зображені музиканти, які грають на лірах. Вони найшвидше були вихідцями з Азії. Подальше її удосконалення належить до епохи Нового царства. До нашого часу збереглося кілька дерев'яних лір, повністю відповідних зображенням на пам'ятниках. Один примірник у прекрасному стані зберігається сьогодні в Берлінському музеї. Окрім ліри, єгиптяни мали струнні інструменти, схожі на гітару й лютню. Декілька з них знайшли в гробницях. На всіх цих інструментах грали кістяними паличками або плектром.

Найвищого розквіту музичне мистецтво Стародавнього Єгипту досягло в роки правління фараона-єретика Ехнатона (1352-1336 до н.е., Нове царство) та його дружини Нефертіті. Фараон оточив себе талановитими людьми мистецтва – архітекторами, скульпторами, художниками, музикантами – які залишили після себе справжню

скарбницю неперевершеного *древньоєгипетського реалізму*. Залишки малюнків у Тель-Амарні (колишній Ахетатон, столиця, побудована Ехнатоном) показують музикантів з інструментами, до яких простягає промінці-руки сонячне божество – бог Атон [19, с. 88].

По сьогоднішній день у Єгипті продовжує ставитися стародавня містерія про Озіріса та Ізиду (легенда про вмираючого й воскресаючого бога). Відповідно до її сюжету, бога живої природи Озіріса вбив його жорстокий брат Сет, бог пустелі. Дружина Озіріса, Ізіда, спустилася до підземного світу, довго плакала над своїм чоловіком. Озіріс воскрес, та після цього він став головним суддею в царстві мертвих: саме він зважував серця людей, виявляючи в них кількість добрих і злих справ. Кульмінаційним моментом цієї культової вистави був традиційний “плач” Ізиди й Нефтіди. Дві найгарніші жриці ставали посередині храму й починали виконувати стародавній плач, повертаючи ним Озіріса до життя. Від тих часів дійшов хор з містерії “Вийшла на простір”, присвячений Ізиді.

Музика Стародавнього Єгипту поділялася на культову, палацову та народну. Культове музичне мистецтво й музична освіта знаходилися в руках жерців. Музиці діти навчалися в жрецькій школі при одному із “шістьох будинків” Мемфісу, які ми сьогодні можемо вважати чи то стародавніми “відомствами”, чи то архаїчними “міністерствами”. До школи дітей відбирали за здібностями, дисципліна була дуже суворою. Учні належало в першу чергу навчитися слухати й слухалися. У ходу був афоризм: “Послух – це найкраще, що є в людини”. Учитель зазвичай звертався до учня з такими словами: “Будь уважний і слухай мою мову; не забудь нічого з того, що кажу я тобі. Грай і співай так, як я”. Найефективніші для досягнення подібної покори були фізичні покарання, що вважалися природними та необхідними. На учня постійно сипалися удари. Шкільним девізом були слова, записані в одному з стародавніх папірусів: “Дитя несе вухо на своїй спині, потрібно бити його, щоб воно почуло” [17, с. 25].

Професія музиканта дуже часто передавалася в спадщину від батька до сина. Беззастережний і абсолютний авторитет батька, наставника був освячений багатовіковими традиціями: “Завжди йди

шляхом батьків і предків своїх". Для прикладу в одному з папірусів перераховані 25 поколінь музикантів, які належали до однієї сім'ї.



Єгипетський алфавіт, за допомогою якого записували музику.

Поступово спеціалізація музичного навчання посилювалася. Так, в епоху Нового царства (V в. до н. е.) з'являються школи музикантів. До того часу були накопичені знання й написані навчальні посібники з методики навчання співу, хейрономії та гри на музичних інструментах. Особливе місце займали царські школи, де діти вищої знаті вчилися разом із нащадками фараонів та їхніми родичами. У таких школах особлива увага приділялась досконалому запису найдавніших музичних текстів [3, с. 111].

Ноти записувалися ієрогліфами, як і літери. До нашого часу вони практично не збереглися. Проте спробу відтворити культову музику Стародавнього Єгипту в XIX столітті зробив відомий італійський композитор Джузеппе Верді, який на замовлення єгипетського уряду до Дня відкриття Суецького каналу написав безсмертну оперу "Аїда". Події опери відбуваються в епоху Середнього царства, коли Єгипет воював із Нубією, найшвидше за часів правління фараона Сенусерта I. у своїй роботі Верді керувався консультаціями дослідника П. Маріетта та єгипетських коптів (християн).

Із часів завоювання Єгипетської держави арабами (VII ст.) розпочався наступний етап в історії музичної культури Єгипту. Процес сприйняття єгипетської цивілізацією елементів арабської культури (і в

тому рахунку й музичної) був складним і суперечливим. У сфері музичного мистецтва арабський вплив виявився в проникненні до Єгипту арабських музичних традицій, інструментарію та основ музичної теорії. Поширення набули такі музичні інструменти, як уд (лютня з п'ятьма здвоєними струнами), канун (72-струнна цитра у формі трапеції), нан (очеретяна флейта), мізмар (інструмент, схожий на гобой), ребаб (одно-або двострунний смичковий), дарабука, рикк, табл (мембранофони) та ін. (і до цього часу в Єгипті не склалося єдиної системи класифікації музичного інструментарію, більшість інструментів існують в безлічі різновидів).

Таким чином, музична спадщина, що залишилася від часів Стародавнього Єгипту, показує нам ті зміни, які відбулися в житті людини. З появою держави і станів суспільства з'являється професійна музика і заклади, що готували музикантів-професіоналів, здатних служити на користь державі.

### **Нарис 3. Музика Стародавньої Месопотамії (IV – друга половина I тис. до н.е.)**



Нотні записи шумерійської епохи.

Паралельно з Єгипетською державою і навіть трохи раніше за неї, на північному Сході від Єгипту між ріками Тигр і Євфрат, виникла інша цивілізація. На відміну від Єгипту вона не представляла єдиної держави. Міста і державні утворення тут то виникали, то руйнувалися. На Півдні Міжріччя спочатку виникла Шумеро-Аккадська цивілізація, на півночі – могутня військова Ассирія. Найледендарнішою цивілізацією, про яку мова йде і Біблії, був Вавилон.



Вірування народів Месопотамії – шумерів, аккадців, вавілонян та асирійців – багато в чому перекликаються з релігією Єгипту. У цій місцевості теж обожнювали сили природи. Світом правили три великі божества – Ану (бог неба), Енліль (велика гора, бог землі) та Еа (бог води, війни та знання). За ними слідувала наступна тріада богів: Сін – місячний бог зі своїм сином Шамашем (сонячним богом), Адад (у вавілонян – Мардук), бог грози. Богиня Іштар (природа) не входила до тріади богів, проте також уважалася великою богинею.

Богів зображали у вигляді напівлюдей-напівзвірів. Наприклад, бога Еа малювали у вигляді людини з риб'ячим хвостом, Адад мав вигляд грифона, богиня Іштар порівнювалася із зіркою Венерою, а зображалася як жінка, зі спини якою ростуть гілки – символічне об'єднання жіночого начала з природою і плодороддям [19, с. 113].

Якщо в Єгипті каста жерців існувала окремо та мала великий вплив на фараона, то в Месопотамії цар (лугаль) був водночас і верховним жерцем. Управителі провінцій (патесі) зосереджували в своїх руках великі землі та через чиновників управляли країною. Про те, наскільки обожнювалася особа царя, розповідають стародавні малюнки. Цар і боги зображалися поряд, лише боги сиділи, а цар перед ними стояв.

Розквіт мистецтва – літератури, музики, малюнку, скульптури – настав у правління вавілонського царя Хаммурапі. Це дійсно був великий правитель Вавилону. Він наказував проривати канали для зрошення земель й особисто перевіряв роботу своїх підданих. За його життя було видано судебник – збірник законів, якими мали керуватися піддані царя. Особисто Хаммурапі писали благальні листи і скарги і він знаходив час усім відповідати.

Хаммурапі як верховний жрець сам писав вірші та мелодії до них і сам співав у храмі на свята під час обряду разом зі своїми патесі. В історію народів Стародавньої Месопотамії він увійшов як наймудріший правитель.

Музиці тут належала найпочесніша в історії культури Стародавнього Сходу роль. Музиканти – чоловіки й жінки, які були

водночас жерцями та жрицями, у суспільній ієрархії займали наступне місце після богів і царів. Їм єдиним дозволялося не вставати, а продовжувати сидіти в присутності царя. Музичному звукові в Месопотамії приписували чудодійну силу про це свідчить відомий міф „Про сходження Іштар“, що дуже схожий за змістом із Єгипетським міфом „Про Із іду та Озіріса“ [19, с. 123].

Зміст міфу наступний: помер бог води Даммузі (у вавілонян – Таммуз) і потрапив до підземного світу смерті, де правила жорстока цариця Ерешкигаль. Дружина Даммузі, богиня плодороддя Іштар, не могла жити без свого чоловіка. Вона спустилася до підземного світу, ризикуючи там залишитися назавжди. Їй необхідно було пройти повз стражів сімох воріт, нічого не тримаючи в руках. Проте вона мала кожному з них щось подарувати. До її спини була прив'язана арфа, а до роту за щоки вона поклала сім дорогоцінних прикрас. Зупиняючись біля кожного зі стражів, Іштар дарувала їм по прикрасі. Досягнувши підземного світу, вона стала на коліна перед жорстокою Ерешкигаль, заграла їй на арфі й заспівала. У пісні вона благала повернути Даммузі. Водночас на землі все завмерло: без Даммузі й Іштар зникла вода, земля висохла. Прекрасний голос Іштар полонив серце жорстокої богині й вона воскресила Даммузі й відпустила його до „світу живих“ разом з Іштар.

На честь свята врожаю цей міф виконувався у храмах (зіккуратах) і цю драматичну дію могли спостерігати всі, хто бажав. І міг прийти на площу перед зіккуратом. Роль богині Іштар традиційно виконувала наймолодша дружина царя (лугаля) або дочка, а роль Даммузі – сам цар або його син. У подібних релігійних церемоніях брали участь музичні ансамблі, хори та окремі співаки.

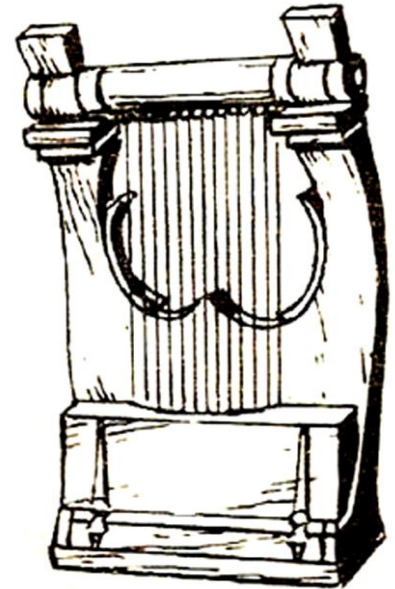
Центральне місце у стародавньому епосі Месопотамії займає "Епопея про Гільгамеша". Вона піднімає глобальні проблеми про сенс життя і неминучість смерті людини. Ім'я Гільгамеша збереглося у списках найстародавніших царів Шумеру (третій цар міста Ура, найдавнішого

міста на землі). Перше писана редакція поеми з'являється за часів першої вавилонської династії, друга – аккадською мовою у II ст. до н.е.

Театралізоване дійство за текстами даної поеми складалося з чотирьох частин і виконувалося жерцями на площах біля храмів напередодні Нового року у Вавилоні. Більшість текстів було покладено на музику. Іноді вистава проходила в два дні – дві перші частини в перший день третя й четверта – в наступний.

Зміст дійства: 1) про часи жорстокого правління Гішльгамеша в Уруці та його дружбу з Енаїду; 2) героїчна – описання подвигів Гільгамеша й Енкіду; 3) про мандри Гільгамеша в пошуках безсмертя; 4) бесіда Гільгамеша з тінню Енкіду, який помер. Окремі епізоди поеми є відгуками дійсних історичних подій, деякі – повністю міфологізовані. Гільгамеш тяжко пригнічував народ, люди молилися і боги, почувши їхні молитви, створили Енкіду, первісну людину, якого Гільгамеш заманив до себе за допомогою рабині. Разом з Енкіду вони здійснюють подвиги – вбивають Хумбабу, охоронця кедрового лісу і небесного бика, якого бог Ану прослав на Гільгамеша, коли той відмовився від кохання богині Іштар. Енкіду бачить віщий сон, після якого починає хворіти й умирає. Смерть Енкіду змушує Гільгамеша також замислитися над проблемою життя й смерті. Після роздумів Гільгамеш прямує до Ур-Напітішми, який отримав безсмертя від бога Еа під час всесвітнього потопу. Але всі спроби Ур-Напітішми зробити Гільгамеша безсмертним є марними: траву безсмертя краде змія. Тоді Гільгамеш Ур-Напітішму викликати хоча б тінь Енкіду для однієї бесіди. Ур-Напітішми звертається до Еа і той допомагає Гільгамешу викликати тінь. Енкіду в найпохмуріших тонах описує Гільгамешу потойбічне життя.

Це дійство (і зміст поеми), з одного боку показували, що в стародавніх цивілізаціях люди вже не дуже вірили в „щасливе життя“ потойбічного світу, з іншого – текст поеми навіював думки про неможливість людини змінити порядок земний, установлений богами.



Шумерійські барабани та кіфара.

Якими ж інструментами користувалися музиканти Стародавньої Месопотамії? Музиканти використовували дугові арфи, арфоподібні ліри, лютні, видовжені флейти, подвійні гобої, рамоподібні (квадратні) барабани. В Месопотамії не було поділу на музику світську й культову (релігійну), бо верховний жрець і цар поєднувалися в одній особі і не було поділу влади на світську й релігійну (як у Єгипті). На культові свята, що проводилися в храмі й біля нього, могли потрапити всі бажаючі.

Найдавнішим письмовим джерелом із зафіксованим на ньому музичним твором є нотний запис клинописної таблички, знайдений при розкопках шумерського міста Ніппур (на території сучасного Іраку). Вчені датують його написання 18 століттям до н.е. Розшифрувавши запис, професор Анна Драффкорн Кілмер з Каліфорнійського університету виявила на табличці не лише музику, а й слова ліричної любовної пісні. Написана вона терціями Піфагорійського ладу в діатонічній гамі. І призначалася ця пісня найшвидше для одинадцятиструнної ліри.

Від часів Ассирійської держави збереглися записи про публічні концерти музикантів для міського населення і площі були заповнені слухачами. Іноді ці концерти були платними [19, с. 128].

Таким чином, музика Месопотамії послужила основою для розвитку музичного мистецтва Середньої Азії, Персії, Африки, Південної Європи.

Навіть мелодії Стародавньої Греції мають відбиток Вавилонської та асирійської гами.

#### **Нарис 4. Стародавньоєврейський музичний стиль (XI – VI ст. до н.е.)**

Одним із найзначніших внесків у культуру Стародавнього світу стала єврейська музика. Незважаючи на те, що міста в Північно-Східному Середземномор'ї виникли дуже рано, велика держава в Палестині з'явилася лише в XI столітті до н.е. Ізраїльський цар Саул об'єднав іудеїв та ізраїльтян, утворивши єдине Ізраїльсько-іудейське царство. За наступного царя, Давида, й особливо за його сина Соломона, настав „золотий вік“ для цієї держави, вік могутності й водночас розквіту літератури та мистецтва.



Цар Давид грає на псалтерії



Єрихонська труба

Професійна музика євреїв переважно мала культовий характер. На перший план виходять магичні співи в дні релігійних свят. Поступово склався культ єдиного бога Яхве, хоча стародавні євреї спочатку молилися священній змії Шан і вірили в бога Еля (священна гора в Палестині).

Головний храм бога Яхве знаходився в місті Єрусалимі, що за роки царювання Давида було відбудоване, а за Соломона перетворилося на культурний центр Стародавнього Сходу й головною його цінністю був Перший храм богу Яхве. У храмі знаходився священний вівтар, проте

зображення самого бога було відсутнє. Традиційно вважалося, що ніхто не бачив бога, лише чули його голос, тому відтворити його образ неможливо. Його дух наповнює храм, особливо його присутність відчутна за вітарем [17, с. 133].


Цар уважався верховним „посвяченим“, тобто обраним богом, помазаником Яхве. У державі було заборонено проклинати ім'я царя, так як і неможливим було хулити бога. Обидві речі вважалися злочином. За віруваннями стародавніх євреїв, цар міг упливати на погоду, на дощ, сонце і врожай. Якщо довго не було дощу й наступала засуха, євреї вважали, що цар погано молився. Цар мав право носити титул „сина бога“.

Ми спостерігаємо, що в Давньоєврейській державі, як і в країнах Месопотамії, не було поділу влади на світську (царську) і релігійну (жрецьку). Цим вони принципово відрізнялися від Єгипту. Релігія визначила хід історичного розвитку єврейського народу, була тісно пов'язаною з його літературою. Саме євреї подарували світові Біблію – книги Старого (Ветхого) Заповіту, де були зібрані історичні легенди, народний героїчний епос про подвиги стародавніх євреїв, починаючи від створення світу.

У стародавньоєврейській обрядовій культурі провідне значення мали хороводні пісне співи, що відрізнялися чітким ритмом, супроводжувалися плесканням у долоні. Такт відбивався малим барабаном. Такі „хороводні гуляння“ проходили в честь збору врожаю, на весілля, родинні свята. Прикладом може послужити стародавній танець „сім-сорок“, що дійшов до наших днів. Цифра „сім“ символізувала кількість священних планет, а „сорок“ – приблизне число членів роду, що водили хороводи. Музичні оркестри з кимвал (щипкових струнних інструментів) святково супроводжували повернення воїнів [17, с. 135].

У день головного урочистого свята в храмі Соломона сто двадцять священнослужителів грали на трубах (хацоцрах – срібних трубах, єрихонських – трубах із рогу). Культові релігійні наспіви хору

відрізнялися плавністю й протяжністю, мелізматичністю (великою кількістю музичних прикрас. Із найдавніших часів євреї використовували антифонний спів (перекличка двох хорів). Один із хорів був чоловічим, другий – жіночим. Євреї володіли і респонсорним співом, за правилами якого хор відповідав на мелодійні запити соліста.

У ті стародавні часи євреї оволоділи таки ми музичними інструментами, як арфи, труби, кімвали. Легенда розповідала про те, цар Давид винайшов такий музичний інструмент, як псалтерій (струнний щипковий інструмент, нагадує гуслі). Він мав чудовий голос, сам писав псалми (назва цього жанру пов'язана з назвою інструменту) і сам їх виконував під власний акомпанемент. Пізніше його псалми склали Псалтир – книгу богослужінь. Відомо також, що для запису мелодії євреї використовували кантиляційні знаки,  які показували висоту звуку і напрям мелодії.

Служителів нижчого духовного стану, які готували музикантів у спеціальній музичній школі при Храмі, називали левитами. Левити, в свою чергу, навчали музикантів для хору й оркестру. Храмовий ритуал (служба) відрізнявся пишним музичним оформленням. Пісно співи під час богослужіння поділялися на виконання псалмів, читання священних текстів і співання гімнів. Кульмінаційною точкою служби був виступ великого оркестру. У VIII столітті до н.е. до складу культового оркестру входили: дванадцятиструнні арфи, срібні труби (хацоцри), баранячі роги (єрихонські труби), кімвали, псалтерії, ліри, барабани. Коли євреї святкували Новий рік під відкритий небом біля Храму, то стверджують, що їх чули навіть у Єгипті. Цим і відрізнявся „пишний“ стиль [17, с. 136].

У часи „золотого віку“ Ізраїльсько-Іудейського царства – років правління царя Соломона, під час свят виконувалися гімни на честь єврейського героя Самсона. Він боровся із споконвічними ворогами ізраїльтян, філістимлянами. Самсон був зраджений власною дружиною Далілою, яка родом була з філістимлян. Але план Даліли повністю не

вдався і під стародавнім храмом, котрий Самсон зруйнував із останніх сил, загинули його вороги і він сам. Французький композитор Камілл Сен-Санс за мотивами цієї давньої легенди написав всесвітньо відому оперу „Самсон і Даліла“.

Іншим важливим джерелом інформації про музичну культуру стародавніх євреїв є найдавніші печатки. Печатка VII століття до н.е. була виконана з коричневої яшми і формою нагадувала жука-скарабея. Під зображенням асиметричної ліри проступає напис на івриті: „Належить Маадані, дочці царя“.

Із написів у Єгипті й Месопотамії ми дізнаємося, що Ізраїль надсилав до цих країн оркестри та ансамблі, а також танцівниць. Існували й жіночі оркестри. Із Танаху (Ветхого заповіту) ми дізнаємося про широке розповсюдження танців хороводного характеру. Іудейський цар Єзекіїля (721-693 рр. до н.е.), намагаючись отримати благовоління асирійського царя Синахеріба, послав до нього групу співаків і співачок.

У найстаріших текстах Танаху фігурують три головних свята: Свято пісних хлібів (опрісників), Свято першого врожаю, Свято збору плодів. Вони були основою річного циклу. У ці дні дорослі чоловіки мали звершити паломництво до місцевих святилищ (Вихід. 23: 14, 17), а після культової реформи, проведеної царем Йосією наприкінці VII століття, коли єдиним святилищем бога Яхве став Єрусалимський храм. До числа найстародавніших свят належить також Рош Ходеш (новий місяць) і Песах.

Окрім того, свята завжди супроводжувалися іграми. Ігри здійснювалися за певним сценарієм, учасники якого виконували відведені їм ролі. Свято містило в собі видовищні ритуали й церемонії: святкову ходу, змагання, пантоміми й танці. Під час свят звучали ораторські виступи, хоровий і сольний спів, ритуальні рухи й жести, символічне обігравання ритуальних аксесуарів і реквізитів, гра на музичних інструментах [19, с. 155].

Так, наприклад, церемонія перенесення Ковчегу Заповіту в



Єрусалим. „Так Давид і весь дм Ізраїлів несли Ковчег Господиень із викликами й трубними звуками“ (II Самуїл 6: 5, 6: 15).

Після смерті царя Соломона Стародавня єврейська держава знову розпалася на Ізраїль та Іудею. Вона втратила свою колишню могутність. У 722 році до н.е. асирійський цар Саргон II Ізраїльську армію і забрав у полон царя Осію, а 597 року до н.е. вавилонський цар Навуходоносор II завоював Іудейське царство і захопив місто Єрусалим. У 586 році до н.е. Навуходоносор спалив у Єрусалимі Священний храм бога Яхве. Після цього зв'язки між ізраїльськими й іудейськими музикантами стали неміцними. Водночас спостерігається відхід від „пишного стилю“, храмової інструментальної музики. Пізніше Храм було відбудовано (епоха Другого Храму), але й його в 70 році до н.е. його знову знищили, тепер уже римляни.

На знак трауру інструментальна музика в храмах була заборонена. У молитвенних будинках – синагогах – людський голос залишився єдиним інструментом. Двоголосся поступово переростає в багатоголосся, а інструментальна музика продовжує своє життя лише в побуті.

Проте, саме від стародавньої єврейської музики бере свої витoki європейський церковний спів – амвросіанський і григоріанський хорал. Єврейська література і музика мали значний вплив на формування ранньохристиянської літератури. Відомі твори – "Легенда про царя-першосвященника Мельхіседека", "Про царя Салімського", жерця бога Ель-Ельон, посвяченого бога Яхве, що також свого часу виконувалися під музичний супровід.

Отже, музика Стародавнього Світу, як і все мистецтво даного періоду розвитку людства, була пройнята глибоким релігійним змістом. Пісні та гімни оспівували силу богів і їх владу над людиною. Музика вважалася способом прилучення до чогось піднесеного, священному. Жерці та інші служителі храмів - це основні «музиканти» того періоду: вони вмiли грати на музичних інструментах, співати і складати гімни.

## ЧАСТИНА ІІ. АНТИЧНА ЕПОХА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.

### Нарис 5. Музика Стародавньої Греції (VIII – I ст. до н.е.).



Флейта та кіфари в Стародавній Греції

Стародавня Греція – колыска науки та мистецтва. Майже всі жанри мистецтва беруть свої витoki зі Стародавньої Греції. Такого злету філософської думки, розквіту літератури, живопису, скульптури, архітектури східний світ не знав.

Це, більшою мірою, можна пояснити тим, що жерці в Греції не мали такої влади, як на Сході, грецькі боги також не були такими жорстокими до людини, навпаки, вони їй симпатизували та покровительствували. Зовні грецькі боги мали вигляд прекрасних гармонійних людей, який мав бути взірцем для всіх смертних.

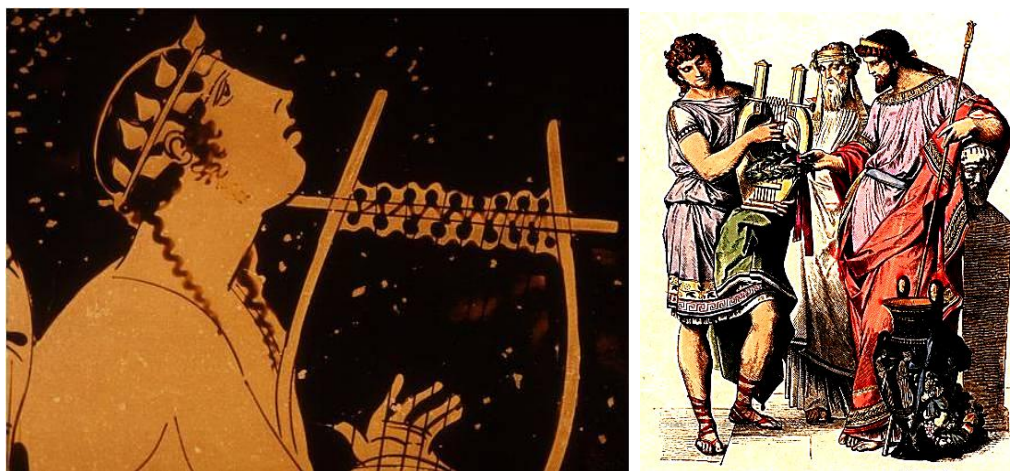
В Афінах у класичну добу (VI – V ст. до н.е.) всі державні питання вирішувала еклесія (народні збори), яка раз на два роки обирала десять стратегів, десять державних мужів. Вони приймали серйозні рішення, а потім виносили їх на обговорення еклесії (зборів) і шляхом голосування, відкритого, чи закритого (кидали камінці до урни) вирішували – прийняти чи не прийняти пропозицію стратегів.

Розвиток літератури, мистецтва, музики співпадає із правлінням Перикла (V ст. до н.е.). Перикл був першим і головним стратегом, саме

за нього в Афінах установилася демократія в класичному вигляді. Слово „демократія“ є похідним від грецького „демос“ (народ). Усі питання в державі вирішував народ за допомогою еkkлесії – своїх обранців. Стратеги ж самочинно не могли прийняти рішення, незатвердженого еkkлесією. А якщо стратеги й намагалися щось подібне вчинити, то народ просто звільнював таких стратегів із посад. Цим принципово й відрізнявся грецький державний устрій від східного.

Професійна грецька музика спочатку розвивалася в храмах Афродіти, Зевса, Діоніса, Деметри, Афіни та ін. Храми готували професійних музикантів, які б змогли надати культовому дійству емоційного забарвлення.

**Ранньогрецький музичний стиль (VIII – VI ст. до н.е.).** У Греції в стародавні часи музиці навчали всіх. Культурною тут уважалася та людина, яка не лише вміла читати й писати, але була й управною в спортивних змаганнях, вміла співати й танцювати. Кожного року в Стародавній Греції проводилися музичні змагання, на яких потрібно було вміти імпровізувати, тобто, відразу створити музику на задану тему.



Зображення аедів і їхніх замовників

Професійні співаки спочатку були на службі у громадянських общин. Їх називали аедами або рапсодами. *Аеди* – музиканти, які оспівували любов, природу, красу і велич людини. До таких співаків належав усім відомий Орфей [15, с. 14].

*Рапсодами* називали тих музикантів, які складали й виконували епічні пісні про грецьких богів і героїчне минуле своєї країни (Гомер

„Іліада“ та „Одісея“). Рапсоди виконували власні твори під акомпанемент на формінгу (5-6 струнна ліра). Невеличкі оркестри музикантів супроводжували воєнні походи, піднімали бойовий дух воїнів.

Населений греками *острів Лесбос* у найстародавніші часи став центром музично-поетичної культури Греції. Саме тут поет і композитор *Терпандр* уперше ввів до вжитку кіфару – семиструнну ліру (VII століття до н.е.). У цей же час поет і композитор *Архілох* першим застосує в музиці металеві труби та подвійні авлоси (флейти), першим складає маршові військові мелодії, що з часом набули популярності в усій Греції.

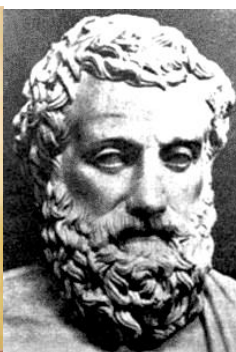
З ім'ям Архілоха пов'язано започаткування музичної освіти в Стародавній Греції. Він відкрив на острові першу музичну школу (650 рік до н.е.), до якої приймав усіх бажаючих навчатися незалежно від здібностей, віку та походження. Архілох підготував цілу плеяду професійних співаків та оркестрантів, увів у музику поняття двох-і трьохдольних музичних розмірів [15, с. 16].



Сафо



Алкей



Архілох



флейтистка зі школи Архілоха

Острів Лесбос також відомий такими особистостями, як Алкей і Сафо. *Алкей* написав ряд політичних пісень, де висміював застарілі звичаї і правителів. Водночас був і виконавцем цих пісень. *Сафо* – жінка-поетеса, оспівувала своїх друзів і подруг, звертаючись до них із великим захопленням. Її твори започаткували любовно-поетичну лірику.

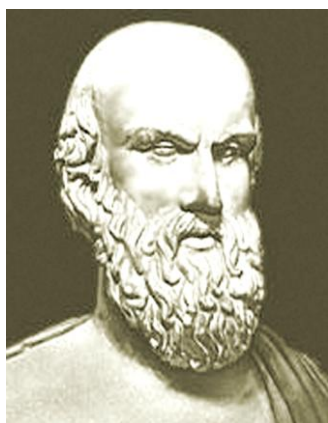
**Класичний стародавньогрецький музичний стиль** (кінець VI – середина IV ст. до н.е.). Отже, розквіт науки, культури й мистецтва прийшовся на правління *Перикла* (кінець VI ст. до н.е.). Цей період називають „Золотим віком“ для Афін, часом народження грецької трагедії та комедії.

У Греції кожного року проводилися народні свята на честь богів Афін, Деметри та Діоніса. У їхній підготовці брало участь усе афінське населення. Із пісень і молитов, які прославляли Діоніса (їх називали *дифірамами*), й народилася грецька трагедія (у перекладі – пісня козлів). Одягнені в козлині хутра люди представляли сатирів – супутників бога Діоніса. Ця традиція пішла від давнього звичаю, згідно якому козлів приносили в жертву Діонісу.

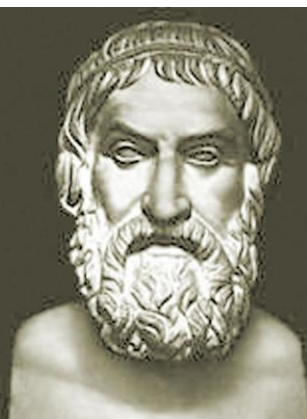
Спочатку дифірамби співали „всім сходом“ і вони не були складними. У VI ст. до н.е. поет і композитор Піндор першим почав створювати складні гімни на честь Діоніса та складні дифірамби. Трохи пізніше поет Фрініх увів у трагедію дійову особу – актора. Так поступово в трагедії з’явився діалог-розмова між актором і хором. Грецькі автори монолог актора і текст хору стали класти на музику. Виникає респонсорний спів (перекличка соліста та хору) у грецькій трагедії [15, с. 18].

Першим справжнім творцем давньогрецької трагедії вважають Есхіла (V ст. до н.е.). він уводить у дійство спочатку другу дійову особу, чим помітно оживляє трагедію та наближає її до глядача. Потім з’являються інші дійові особи, декорації, маски.

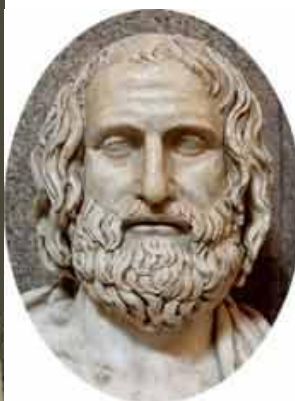
Де ж відбувалися найперші трагедії? Спочатку глядачі сиділи навколо „дійової рівнини“ на пагорбах, як у амфітеатрі. В часи Перикла почали будувати спеціальні амфітеатри під відкритим небом. Тут уміщувалося до 70 тисяч глядачів. *Структура стародавнього грецького театру*: койлоне – місця для глядачів, орхестра – місце для хору, сцена – місце для декорацій та акторів. Хоровий спів і спів солістів підтримували грою духові інструменти – металеві труби та подвійні авлоси.



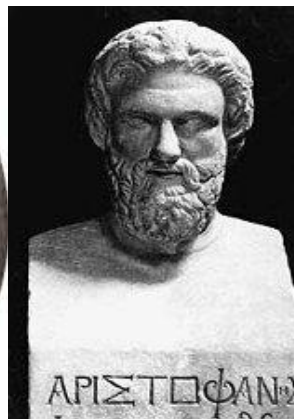
Есхіл



Софокл



Евріпід



Аристофан

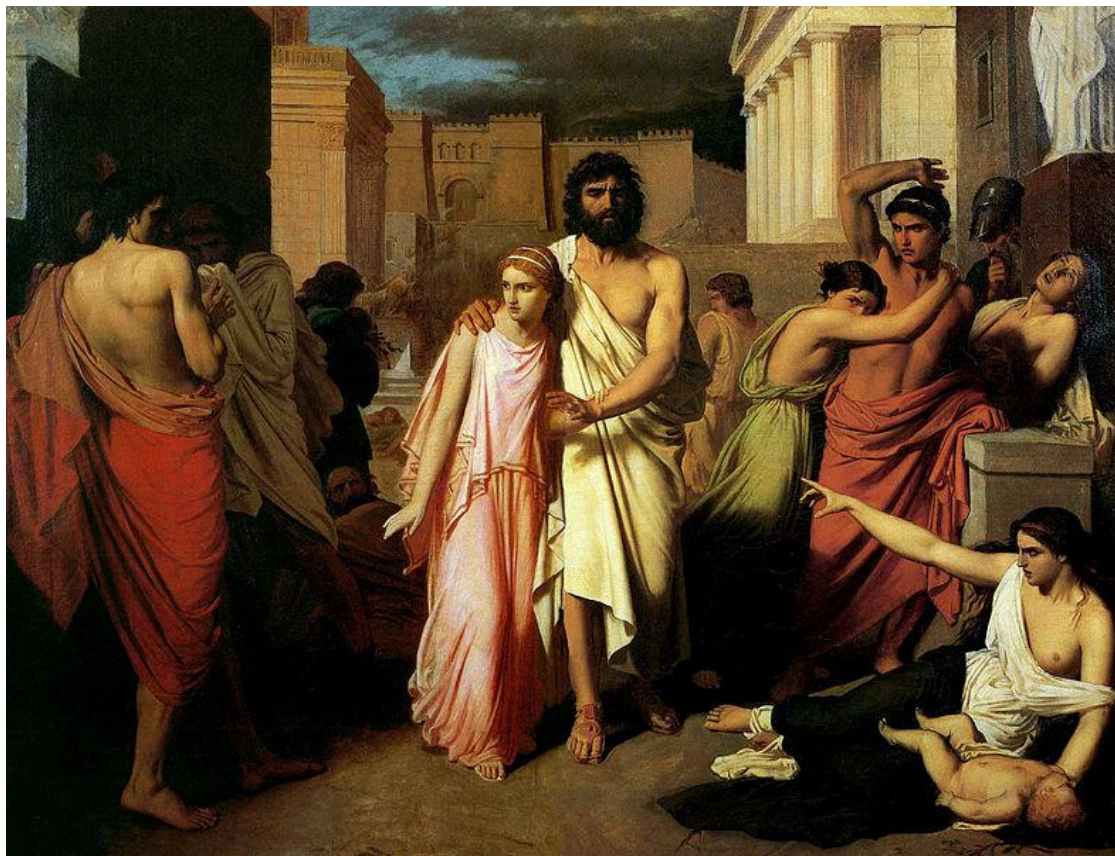
Під час свята зазвичай виконувалося три трагедії підряд (трилогія), кожна з яких була логічним продовженням попередньої. Для трагедій автори використовували як міфологічні (легендарні) сюжети, так і епічні (героїчні). Із стародавніх грецьких драматургів, які писали трагедії, на перший план виходять три автори – Есхіл, Софокл та Евріпід.

Наведемо приклад трилогії Софокла – „Цар Едіп“, „Едіп у Фівах“, „Антигона“. *Короткий зміст трилогії:* у фіванського царя Лая та його дружини Йокости народжується син Едіп. Дельфійський оракул передвіщає страшну долю дитини: він уб'є свого батька, одружиться зі своєю матір'ю і таким страшним учинком накличе на фіванський народ прокляття та нещастя. Батьки наказали пробити дитині ступні ніг і викинути її в пустелю. Тут хлопчика й підібрав коринфський цар Поліб і виростив як рідну дитину. Едіп не знав про своє походження й уважав Поліба рідним батьком.

Із часом Едіп відвідав Дельфійського оракула, дізнався про своє прокляття. Щоб уникнути його, юнак вирішує покинути рідний Корінф. По дорозі в пустелі він убиває невідомого йому озброєного чоловіка, який і був його справжнім батьком Лаєм (про це Едіп довідається пізніше). Прийшовши у Фіви, Едіп позбавляє місто від страшного чудища-сфінкса, тому вдячні фіванці обирають його царем. За давньогрецьким звичаєм новий цар мав побратися з дружиною попереднього царя (який чомусь не повернувся). Так Йокаста, мати Едіпа, стала його дружиною. У них народжуються спільні діти, а Фіви починають потерпати від нещасть. Мудреці відкривають Едіпові всю правду. Той у великому горі позбавляє себе очей, йде блукати по світу. Його супроводжує кохана дочка Антигона. Повертаючись із пустелі, він помирає біля Афін.

Сини Едіпа – Етоокл і Полінік – посварилися між собою і вбили один одного. Новий цар Фів Креонт заточив до в'язниці Антигону за те, що вона, порушивши його волю, поховала винуватця сварки – свого брата Полініка (за законом його не мали права ховати, а мали викинути тіло в

пустелю). Заточена Антігона має померти від голоду. Геон, син Креонта, кохає Антігону і наважується її врятувати від вироку свого батька. Та юнак запізнюється: Антігона не витримує заточення й кінчає життя самогубством. Геон не переносить смерті коханої й позбавляє себе життя, а слідом за ним помирає й його мати, дружина Креона, не витримуючи смерті єдиного сина.



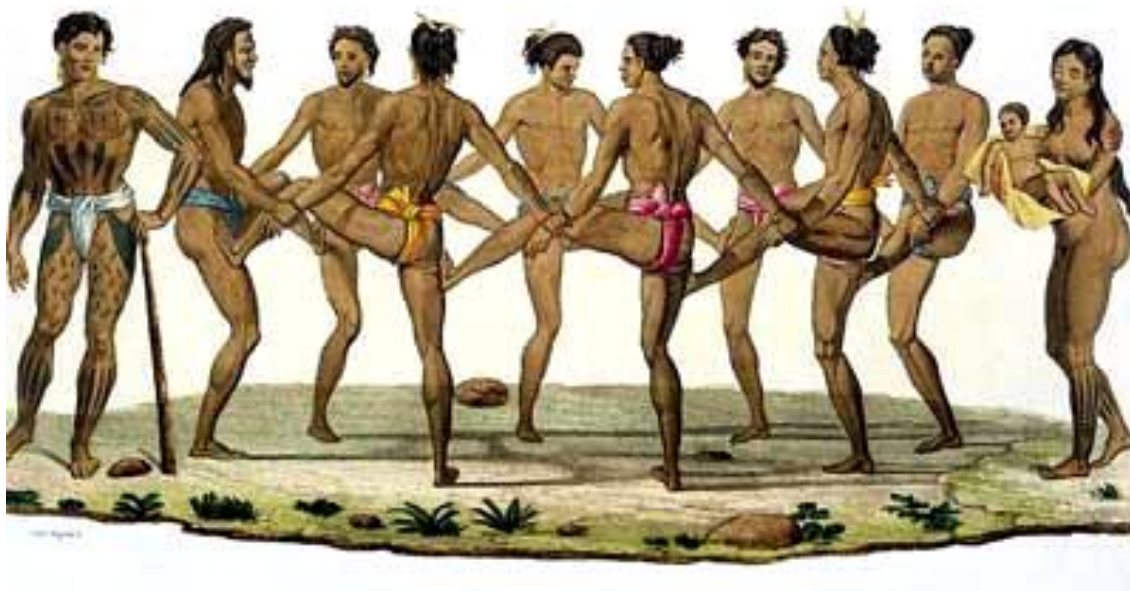
Едіп та Антігона покидають Фіви

Так поступово складуються правила написання трагедії: всі головні герої мають померти.

Останній драматург класичного періоду – *Евріпід* – у своїх творах намагався показати не ідеальних героїв, а живих людей. Він зменшив кількість учасників хору, зате ввів більше акторів. Музикознавці заслужено називають його попередником В. Шекспіра. Найвідоміша трагедія Евріпіда має назву „Медея“. Медея, донька царя Колхіди (Грузії), свого часу допомогла еллінському герою Язону дістати золоте руно і стала його дружиною. Тепер Язон зраджує свою горду дружину. Язон дуже сильно любить своїх синів від Медеї. Щоб помститися Язону, Медея вирішує вбити синів. Така ціна за зраду.

Слово „комедія“ є похідним від слова „комос“. Комос – святкова хода з піснями й танцями в дні урочистих свят богині Деметри. Дослівно слово „комедія“ перекладається так – „Пісня під час комосу“ [15, с. 19].

Драматург Аристофан був одним із найпопулярніших грецьких комедіографів. У його комедії „Жаби“ Аристофан суперечку між Есхілом та Еврипідом, викликану зміною правил написання трагедії. Есхіл простояв усьому новому, що пропонував Еврипід. Симпатії Аристофана знаходяться на боці консервативного Есхіла. У цій суперечці також приймають участь боги – Діоніс і Гера, які часом сміються над драматургами і стверджують, „що вони розквакались, як жаби“.



Грецький танець сиртакі під час комосу

Есхіл, Софокл та Еврипід водночас були поетами й музикантами, писали музику для своїх трагедій. Їхні хори не декламували, а співали, в трагедіях мали місце й танці, що спочатку виконувалися учасниками хору. Хор з „Антигони“ Софокла „Багато на світі дивних сил, а сильніше за людину немає“ до цього часу не втратив своєї популярності.

Еврипід зосередив увагу на сольних партіях акторів, нагородив їх емоційністю, рухливістю, віртуозним характером, ускладнив музичний супровід сольних вокальних партій.



Так сформувався грецький класичний театр. Із розвитком трагедій і комедій Стародавньої Греції, їхньою структурою пов'язано становлення італійської опери XVI століття і певною мірою епохи Відродження.

**Елліністичний стиль (337 р. – початок I ст. до н.е.).** У IV столітті до н.е. Грецію завоювала Македонія, що також в основному була заселена греками. Розпочав завоювання цар Філіпп, а продовжив його син, Олександр Македонський, який став царем усієї Греції. Олександр мріяв завоювати весь світ, йому вдалося підкорити Єгипет, Персію і навіть частину Індії. Так у Греції була знищена демократія, а замість неї ствердилася деспотія.

На завойованих територіях поширювалася грецька й македонська культури, яка перепліталася й зливалася з місцевою – єгипетською, персидською. Таким чином виникла елліністична культура.

У IV столітті до н.е. драматург Нінесій створив стиль нового, надзвичайно віртуозного дифірамбу, спеціально для найвідомішого співака того часу – Філоксена, який відрізнявся рухливістю голосу. Філоксер не лише виконував написане, а й імпровізував.

Відбуваються зміни в музичному супроводі комедій і трагедій. Керівник театрального оркестру Тимофій замінив авлос кіфарою і трагедія зазвучала зовсім по-новому. Тимофій сам був неперевершений віртуоз-кіфарист [3, с. 25].

Теорію про музичний слух вперше розробив Аристоксен, йому належить і думка про те, що не всіх дітей варто навчати музиці, а лише здібних до неї. На відміну від Архілоха, до школи Арстоксена приймали лише дітей із музичним слухом і приблизно одного віку.

Новим кроком у розвитку теорії музики стали праці Аристотеля. Він досліджував музику та музичні лади різних грецьких областей і дав їм характеристику: іонійський лад спокійний, виховує розсудливість, фригійський – збуджує, служить для очищення від пристрастей і т.п. Як музичний теоретик Аристотель дав тлумачення таким поняттям:

„Тональність – це система звуків, пов’язаних тяжінням у тоніку“, „спів – це гарно й правильно продовжена у часі людська мова“, „мелодія – це думка, виражена в звуках“, „музика – це виражений у звуках стан людської душі“, „гамма – це звукоряд від однієї тоніки до другої“. Грецькі музичні теоретики також дали визначення таким поняттям, як метр, ритм, верхній й нижній тетрахорди [11, с. 37].

Для давньогрецької музики елліністичного стилю характерні наступні риси: *космополітизм* (відсутність національного характеру в музиці), *індивідуалізм* (яскравий прояв індивідуальності автора, музику якого неможливо було не відрізнити від іншої), *синкретизм* (нашарування різнорідних культурних пластів, елементів місцевої і грецької музичних культур).

Таким чином, надбання музичної культури Стародавньої Греції – поява музично-театрального світського мистецтва, поєднання оркестрової та хорової музики, хорового й сольного співу, а також поширення грецького музичного мистецтва на інші країни – відіграло вирішальну роль у становленні музичної культури Стародавнього Риму, а разом із ним і всього західноєвропейського мистецтва.

### Нарис 6. Музика Стародавнього Риму.



Музична культура Стародавнього Риму почала формуватися в умовах розквіту в Європі, Азії та Африці елліністичної культури, тому грецька культура здійснила визначальний вплив на розвиток римської.

У III столітті до н.е. Римська республіка досягла повного розквіту. Вільне римське населення поділялося на патриціїв і плебеїв. *Патриціями* називали тих жителів Риму, які з найдавніших часів проживали на цих територіях і вели родовід від стародавньої римської общини. Це зазвичай було багате населення Риму і мало політичні права. *Плебеями* називали ту частину населення, яка в стародавні часи прийшла до Риму, проте не була прийнята общиною. Плебеї були біднішими за патриціїв і не мали ніяких політичних прав.

У ході боротьби плебеїв із патриціями за права (наприклад, керувати державою, чи обирати на керівні пости) і сформувалася Римська республіка. Спочатку нею керували два *консули*, які обиралися з патриціїв, а з часом від патриціїв став обиратися один консул, а інша державна особа висувалася від плебеїв і обраний ними лідер став називатися *народним трибуном*.

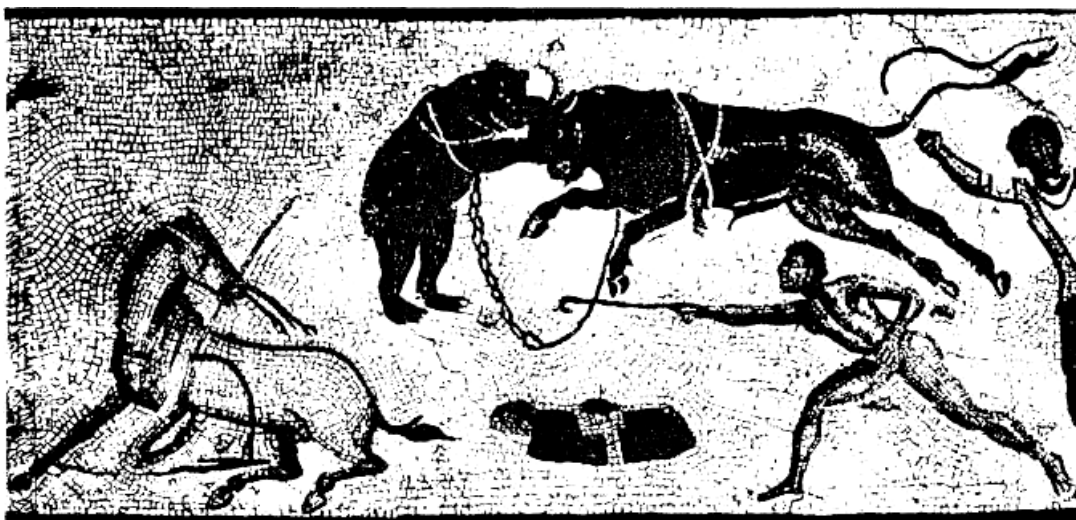
Народний трибун відстоював інтереси плебеїв і разом із консулом правив Римом. Великого значення тут мав *сенат* (аристократи) і *плебісцит* – народні збори.

Римляни певним чином перейняли релігію стародавніх греків, лише дали богам свої імена. Головний грецький бог Зевс у Римі називався Юпітером, богиня краси Афродіта – Венерою, Афіна – Мінервою (богиня мудрості і покровителька ремесел), богиня плодороддя Деметра – Цецерою, бог винокуріння Діоніс – Вакхом, богиня шлюбу Гера – Юноною, бог кохання Ерос – Амуром. Зображення римських богів було дуже схожим із грецькими.

**Ранньоримський музичний стиль (IV – I століття до н.е.).** найдавніше музично-театральне мистецтво Стародавнього Риму – це *мистецтво саліїв* (танцюристів, співаків, стрибунів). На свята салії виконували воєнні пісні-танці. Дванадцять саліїв одягали панцири і шоломи, з мечами та списами в руках під звуки труб танцювали інсценізацію під назвою „трипудіум“ (танець із трьохдольним розміром).

Вони також виконували старовинні пісні, в яких зверталися до богів Марса, Юпітера, Юнони, Міневри. Тексти пісень були настільки архаїчними, що й самі салії не завжди розуміли, про що вони співають. Проте передавали мистецтво із покоління в покоління, нічого не змінюючи.

У Римі також проходили свята *арвальських братів*. Вони приходили до околиць священного міста та співали молитви-гімни на честь свята врожаю. Їх виходило слухати все римське населення. Це була вікова традиція [1, с. 19].



Виступ арвальських братів

У IV столітті до н.е. в Римі починають будувати цирки, де мали відбуватися вистави. Особливо популярними цирки стали в II столітті до н.е. тут проходили різноманітні ігри: 1) Римські ігри, в яких мали право брати участь усі бажаючі, 2) плебейські ігри були розрахованими лише на плебеїв, 3) Апполонові ігри – мистецькі змагання, 4) флоралії – ігри на честь богині Флори.

Ігри продовжувалися 14-15 днів. Кожна з цих ігор складалася з кількох частин: 1) помпа – святкова хода по місту на чолі з магістратом, 2) змагання в цирку на мечох, колісницях, кінні змагання вершників, 3) музично-драматичні вистави п'єс грецьких авторів, 4) грандіозний бенкет, всенародне гуляння.

У Римі дуже довго не було театру. Вистави відбувалися прямо на площах. Спочатку вибудовувалася дерев'яна сцена, а потім приходили

глядачі і стоячи дивилися виставу. Шляхетні патриції під час вистави сиділи в кріслах, що їм із їхніх будинків приносили раби. І лише 55 року до н.е. Помпей наказав побудувати кам'яну споруду – постійний стаціонарний театр. На відміну від грецького театру сцена римського не мала оркестри, бо на цьому місці знаходилися крісла шляхетних патриціїв. Зате римська сцена була нижчою і ширшою, і хор, і оркестр вміщувалися на ній. Місця для глядачів розташовувалися півколом навколо оркестри і кожний наступний ряд був вище попереднього. Це певною мірою нагадувало грецький амфітеатр. Римська сцена мала багато механізмів для підняття тяги, для зміни декорацій.

До Риму приїздили музиканти з Греції, Сирії, Єгипту та інших країн. Тут виступали вавилонські віртуози-інструменталісти, олександрійські співаки, андалузські танцюристки. Проте класичною (тобто, зразковою) в Римі вважалася лише грецька музика [1, с. 21].

Застосовувалися такі інструменти, як кіфари, подвійні авлоси, арфи, псалтеріуми, триноги (трикутні арфи), різновидні щипкові ліри (барбінос, пектіс). При воєнних легіонах працювали духові оркестри, де музиканти застосовували мідні труби та бук цини (вигнуті роги).

Першим римським поетом і композитором вважають Лівія Андроніка, грека за походженням, який потрапив у полон до римлян, став рабом і навчав грецької грамоти дітей свого патриція. Спочатку він перекладав із грецької на латину комедії й трагедії. Музику до них місцями записував по пам'яті, а місцями створював свою. Його безсмертна заслуга полягає в тому, що він здійснив перший крок до створення римського музично-драматичного театру.

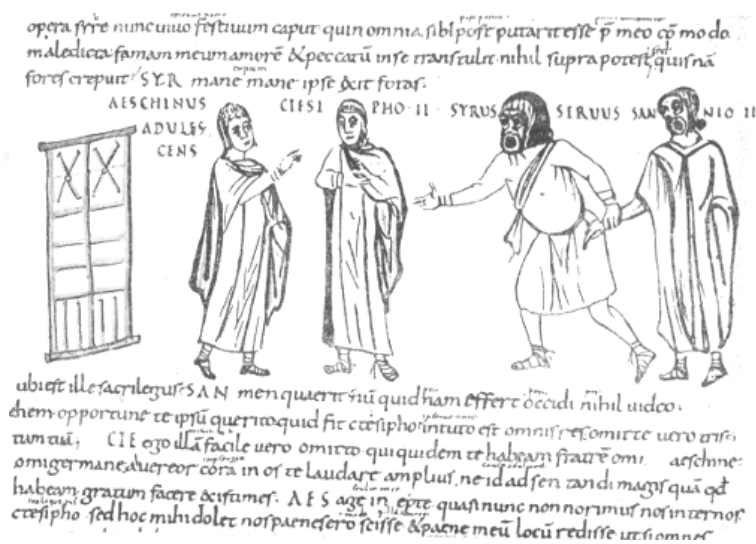
Перекладами грецьких трагедій також займалися Гней Невій та Енній. Зберігаючи і майже не змінюючи оригінальні тексти, ці перекладачі-поети створювали власну музику до них.

Автором власних комедій, а не грецьких перекладів, став Тит Макцій Плавт. Його музика до авторських комедій напрочуд життєрадісна

й оптимістична. Зазвичай героями його творів виступали раби. Вони були хитрими й винахідливими, розумними й жадібними. Проте події його комедій також переносили глядачів до Стародавньої Греції, а герої мали грецькі імена. Таким чином римляни продовжували ідеалізувати еллінську культуру [3, с. 47].



Тит Макцій Плавт



Оригінальний рукопис комедії Тита Макція Плавта

У театрі відбувалися й вистави-пантоміми. Театральна пантоміма мала приблизно такий вигляд: хор виконував грецькі тексти під акомпанемент грандіозного оркестру, де ведучими інструментами були авлоси, кіфари, ліри кімвали, а в цей час соліст-танцюрист за допомогою міміки, жести й танцю виразно доносив до глядача зміст тексту, що виконував хор.

Із Греції до Риму мандрує такий інструмент, як гідравлюс. Гідравлюс (перший водяний орган) римська знать охоче купувала для своїх латифундій, палаців і вілл. Коли патриції відвідували одне одного, вони обов'язково питали, чи не придбала їхня родина гідравлюса. Це вже входило до розуміння хороших манер.

Проте республіканський демократичний устрій проіснував у Римі не довго. За правління Юлія Цезаря розпочався військовий диктат – Цезар, спираючись на армію, диктував свої умови, змінював закони, усував демократично налаштовану знать. Його наступник Октавіан Август уже нарікався імператором. Так Рим із республіки перетворився на імперію.



Гідравлюс



Виступ музикантів у Римі

**Музичний стиль імперського Риму (I – V століття н.е.).** В імперському Римі бере свій початок меценатство. Патрицій по імені Меценат був особою, наближеною до імператора Августа. Цей патрицій дуже любляв мистецтво. Він підтримував молодих поетів, музикантів, художників, допомагав їм грошима, утриманням житла, влаштовував для них музично-поетичні вечори. Його дім став центром культурного життя римського суспільства.

Членами гуртка патриція Мецената стали такі в майбутньому відомі діячі мистецтва, як Вергілій, Горацій і Овідій. Ім'я *Вергілія* для нас пов'язане з поемою „Енеїда“, яку пізніше на свій лід переробив український поет і письменник І.П. Котляревський. *Горацій* писав оди (пісні-присвячення). Одна з найвідоміших його од – це „Пам'ятник“, зміст якої пізніше використав О.С. Пушкін. Горацій також писав віршовані листи і називав їх „Посланнями“. *Овідій* увійшов в історію як майстер любовно-ліричної поезії. Найвідоміший його твір – „Фасти“, де він описав старовинні римські звичаї та легенди [15, с. 48].

„Оди“ Горація, вірші Вергілія та поеми Овідія виконувалися в супроводі струнних щипкових інструментів. Свої оди Горацій називав

„...словами, що повинні звучати зі струнами“, тобто він їх не мислив без музичного супроводу.

У цей час у римській музичний театр стали вводитися „кантики“ – номери-речетативи, протяжна розмова у супроводі інструмента тібії. Це посилювало враження від загального музично-драматичного розвитку.



Виступ Горація перед гуртком Мецената

Естетичні смаки римського аристократичного суспільства поступово починають вироджуватися. Все частіше в цирках відбуваються криваві бої гладіаторів (перший відбувся 264 року до н.е.). Навіть страта засудженого відтепер театралізовано ставилася в амфітеатрі як „солодке“ видовище для публіки. Наприклад, засуджений на смерть чоловік мав одягти костюм Геракла і себе заживо спалити; іншого засудженого одягали Ікаром для польоту, за допомогою пристроїв піднімали вгору, а далі перерізали вірвовку і він розбивався на смерть під оптимістичну гру оркестру [7, с. 39].

У часи Імперії в театрах майже не йшли комедії й трагедії. Їх замінили непристойні пантоміми з вульгарним текстом і зухвалими рухами мимів.

Римом юрбами бродив плебс – населення, яке не було зайняте ніякою роботою й не хотіло нею займатися. Плебс існував на пожертвування багатих громадян. Головним його девізом було: „Хліба і



видовищ!“ Хоча в провінціях (і дуже рідко в самому Римі) ще відбувалися капітолійські змагання, де брали участь поети, співаки, інструменталісти. Переможця вінчали лавровим вінком. За імператора Діоклетіана їх було найбільше. Найвідомішими музикантами імперського періоду були співак Пігеллій, актор-співак Аппелес, кіфареди – Манкрат і Діодор.

Музична освіта в епоху Імперії була не дуже популярною. Батьки-аристократи намагалися наймати вчителів музики для своїх дітей, проте робили це більшою мірою таємно. Музику в складі “чотирьох мистецтв” (квадріум) – арифметика, геометрія, астрономія і музика – вивчали в римських школах. Проте музику тут трактували як математичну дисципліну й вивчали лише „теорію музики“. Професійні музиканти й актори були виходцями з плебсу.

Від часів Імперського Риму до нас дійшла легенда про одруження імператора Нерона з Крізою. Поет Віндекс присвятив одруженню Нерона свою найкращу епіталаму (весільну пісню), де оспівав достоїнства нареченого й невинність нареченої, прославив богів, які їм покровительствують. Та імператору Нерону, котрий уважав себе першим поетом і співаком Імперії, хтось сказав, що Віндекс талановитіший за нього. Тоді імператор у кінці весільного застілля наказав стратити Віндекса. Так постраждала талановита й ні в чому невинна людина.

Російського композитора А. Рубінштейна зацікавила трагічна доля цього римського співака й поета, а також діяння імператора Нерона. Дослідивши джерела він написав оперу „Нерон“, де постали ті далекі герої.

В умовах занепаду моралі й поступової деградації римського суспільства, Імперія втрачала свою обороноздатність. Племена варварів, які атакували Рим з усіх боків, отримали перемогу. 476 року Римська Імперія перестала існувати. Тут закінчується історія античного музичного мистецтва і починається епоха Середньовіччя.

Отже, музика Стародавнього Світу, як і все мистецтво давньосхідної й античної епох, була переповнена глибоким релігійним змістом. Пісні та гімни оспівували силу богів і їхню владу над людиною.

Музика вважалася засобом прилучення до чогось піднесеного, священного. І лише в перших західних цивілізаціях – Греції та Римі – народжується професійне світське музичне мистецтво, що стане основою для культури середньовічної Європи.

### **ЧАСТИНА III. СЕРЕДНЬОВІЧНА ЕПОХА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

#### **Нарис 7. Візантійська музика (V – XV століття).**

Після падіння Стародавнього Риму під ударами варварів-завойовників почалася нова епоха історії – Середньовіччя. Середньовіччя стало тим часом, коли всі провідні позиції в музиці й музичній освіті зайняла християнська церква. Тому не дивно, що музична культура в V – XV століть має релігійний характер.

Християнська релігія зародилася ще давньоримському суспільстві в I столітті н.е. спочатку влада переслідувала християн, як віровідступників. Віра в єдиного бога не відповідала Римській релігійній системі з її багатобожжям. Проте вже 311 році імператорським наказом було заборонено переслідування християн, а 313 року римський імператор Костянтин проголосив християнську релігію рівноправною поряд з іншими культами Римської Імперії. 325 року в місті Нікея (Мала Азія) відбувся Перший церковний собор, після якого християнська релігія була проголошена державною. Тепер навпаки, культи попередніх римських богів було заборонено.

Свого часу римлян завоювали дуже великі території: до складу Імперії напередодні її падіння входила території майже всієї сучасної Західної Європи, Північної Африки, Малої Азії, грецьких Балкан. Ще 330 року н.е. імператор Костянтин переніс столицю з Риму у стародавнє грецьке місто Візантій і назвав його на свою честь Константинополем. 395 року Римська Імперія розділилася на дві частини – Західну та Східну зі столицею в Константинополі. Східна Римська Імперія стала називатися Візантією [13, с. 140].



Ісус між візантійським імператором та імператрицею

Цими імперіями управляли два брати-імператори. Проділ Імперії безумовно ослабив колишню римську могутність. У 410 році до Риму вдерлися готи. Їх підтримали повсталі раби, відкривши завойовникам ворота. Після жорстокого пограбування Риму готами, нападів гуннів, Західній Імперії ще вдалося на короткий час відродитися зі столицею в Равенні. 476 рік став останнім для Західної Римської Імперії. Командуючий імператорською гвардією Одоакт (германець за походженням) скинув із престолу 16-літнього імператора Ромула й утворив своє королівство – королівство Одоактра. У той час Східна Римська Імперія – Візантія – залишалася достатньо могутньою християнською державою.

У писемних джерелах візантійці називають себе греками, проте їхня культура ввібрала не лише грецькі традиції: тут переплелися пласти персидської і єврейської, пізньогрецької і римської культур, із VII століття в ній з'являються й слов'янські риси, а з IX – арабські.

У ті часи по території Візантії мандрувало багато бродячих артистів. Серед них були *міми*. Однак, це вже було не те „римське мистецтво пантоміми“, що свого часу користувалося такою популярністю в Римі. Міми мандрували зазвичай не поодинокі (це було небезпечно), а по два-три чоловіки, бо так було зручніше виступати перед юрбами

народу: один мім грав на музичному інструменті (флейті, авлосі), а інший засобами виразності танцю виконував пантоміму [13, с. 141].

При палаці імператора звучала світська музика. Якою вона була? Насамперед, виконувалися *акламації* (гімни-славослов'я, що звеличували імператора), *поліхромії* – „многая літа“ (побажання імператору довгих років життя), *евфемії* (святкові частини літургійної служби, що іноді на свято виконувалися церковним хором при палаці). У палаці імператора часто виступали інструментальні оркестри – трубачів, цимбалістів. Імператори полюбляли слухати й гру на гідравлюсі.

Серед народу став популярним такий жанр, як *лігісми* (в перекладі – гну, закручую) – жіночі пісні, пристрасно-емоційні, часто навіть крикливі. Вони супроводжувалися танцями та жартівливими приказками. Не меншою популярністю користувалися й *теретисми* (невизначні крики) – пісні без слів, бо слова в розвитку їхніх мелодій не відігравали ніякої ролі, а іноді служили лише загальним фоном. Співаки, які їх виконували не були скуті текстом, тому могли вільно імпровізувати. Церква переслідувала лігісми й теретисми, вважаючи, що ці твори розбещують людську душу.

Саме у Візантії зароджується й розвивається духовна християнська музика. Християнська літургія – це найголовніша частина церковного богослужіння. Служба відбувалася за наступною схемою: читання релігійних текстів на розспів однією людиною і хоровий спів (їхня перекличка називалася *респонсорієм*, або респонсорним співом). Вона практично не змінилася й до сьогодення.

У V – VI століттях церковні композитори почали писати релігійні гімни. Найвидатнішим композитором того часу по створенню гімнів був Роман Сладкопівець. За походженням сирієць, він зробив визначну для того часу кар'єру у Візантії. Таке прізвисько отримав за чудовий голос і складання „милих для вуха“ мелодій. Він також писав *кондаки* (багатострофні релігійні поеми, що містили монологи й діалоги біблійних

героїв). Виконувалися кондаки респонсорно й у формі рондо (солісти-епізод, хор – рефрен).



Візантійська Ікона. Стрітєння.

У VII столітті визначний церковний діяч Іоанн Дамаскін замінив кондаки *канонами*. Канон став важливою частиною літургії, обов'язковою та багатострофною. Із IX століття важливим центром написання духовної музики став Студитський монастир у Константинополі. Його назвали на честь засновника – Федора Студита [14, с. 41].

Федор Студит увів до літургії *осмогласся*. Осмогласся – це не виконання церковного співу на вісім голосів, це зовсім інша складана форма церковного співу: до релігійного християнського свята, що продовжувалося за календарем кілька днів, писалися вісім гласів, вісім схожих мелодій із текстом, який відповідав святу. Проте текст і мелодія кожного з гласів хоча й були схожі між собою, все ж суттєво різнилися від дня свята. У перший день свята виконували перший глас, на другий – другий і т.д. Один із гласів міг повторюватися у якийсь день святкового тижня.

У кінці XV – на початку XVI ст. на честь Бога і Церкви писав свої геніальні твори в Афонському монастирі Іоанн Кукузель. Він є автором першої *духовної стихир*. Ця духовно-музична форма виникла на основі хорових літургійних приспівів і була вже багатоголосною.



Нотний запис пісні у Візантії

Для записів мелодії у Візантії користувалися *літерною (невменною нотацією)*, де певними літерами й знаками позначалися ноти. Для зазначення ритму, динаміки та характеру церковні композитори використовували *хейрономічні знаки*: регент рухом голови, пальців, жестикуляцією, мімікою указував співакам і хористам, як потрібно виконувати музичний твір [14, с. 43].

1453 року природний розвиток візантійського музичного мистецтва був перерваний османським завоюванням. Падіння Константинополя під ударами турецької армії було початком нової епохи на теренах Візантії – „золотого мостика“ між європейською й азійською культурами.

Надбання музичного мистецтва Візантії є дуже важливим для нас, оскільки допомагає краще зрозуміти витоки православного церковного співу. 988 року було прийнято християнство в Київській Русі (опосередковано через Болгарію), тому всі основні музичні форми церковної літургії поступово ствердились у повсякденному обіході церков і монастирів Київської держави.



Десятками пісень-заговорів намагався слов'янин відгородитися від ворожої лісової стихії. Мистецтво приходило йому на допомогу, створюючи амулети, головним завданням яких було оберігати людину. Та просто одягти на себе амулет було замало. Необхідно мелодійно проспівати слова закляття, виконати кілька ритуальних рухів танцю – лише тоді амулет допоможе й захистить.

Від найстародавніших часів до нас дійшли слов'янські календарно-обрядові пісні – колядки та веснянки. Як зазначав Прокопій Кесарійський, анти вірили в магію першого дня. *Магія* – спосіб уплинути на духів, протистояти їхній грізній силі закляттями та магічними діями-ритуалами.

Коли в грудні (грязені) слов'яни зустрічали грізного бога зими Коляду, то першого дня місяця гязеня (і лише першого) потрібно було співати колядок із побажаннями багатства, врожаю, здоров'я родичам, сусідам, а в свою чергу сусіди й родичі повинні були бути щедрими до колядників, щоб бог Коляда не був цього року таким суворим, щоб він не розлютився [5, с. 36].

Колядки виконувалися гуртом молоді, серед яких один був ведучим. Часто колядники співали в супроводі музикантів і танцюристів. Текст колядки залежав від того, до кого зверталися колядники. Сюжети колядок були легендарними й історичними, побутовими й землеробно-трудовими. Іноді вони пов'язувалися зі шлюбом і коханням. Проте заключна частина завжди була віншувально-величавою.

Весною починалися радісні свята сонця. До речі, Новий рік у слов'ян починався в березні. Їхній календар називався березневим і лише в окремих слов'янських племен був вересневий календар.

На масляну пекли млинці – символи сонця. Проводжали солом'яне опудало божества зими (на початку весни Коляда вже не здавався таким страшним), садили його на воза і спалювали за селом. Також підпалювали просмалене колесо – символ сонця та везли його на возі, запряженому двома кіньми – супутниками сонця. Народ співав і танцював, прославляючи весну [5, с. 36].



*Цикл веснянок* (веснянка – заклик до весни) містить у собі вірші, пісні, ігри та хороводи. Пісні віншувально-величального характеру поздоровляють із початком весни і звеличують весну. У пісні веснянці кожна фраза закінчувалася вигукуванням (викриком). Веснянки виконувалися одноголосним хором. Іноді гурт дівчат і гурт хлопців перегукувалися між собою (народно-анитфонний спів).

Тра вонь ед, тт, тра вонь ед, зе ле нись, зо ло то му со неч ед по ело нись,  
 Щоб роз квіт ла лб лунь ка на го рі, щоб гу ля лось ве се ло дів во рі!  
 Зе ле нись же, тра вонь ед, зе ле нись, ра зом зна ми со неч ку по ело нись!

### Веснянка

Приліт птахів супроводжувався випіканням господарками печива – пекли з тіста фігурки жайворонків та інших птахів.

Зустріч літа проходила на русальну неділю. Русалки у слов'ян, на відміну від північних народів, не мали хвостів. За повір'ями це були утоплениці, які загинули через нещасливе кохання. У русалчин тиждень (6-го липня – русалчин Великдень) відбувалася зустріч літа. У цей час слов'яни укладали шлюб, співали пісень на честь богів кохання – Лади і Леля.

Значне місце в житті антів займали поховання померлих. *Пісні-плачі* та ритуальні голосіння виконували професійні плакальниці. Це мистецтво в антів було вже спадковим, сімейним. Анти спалювали тіла своїх покійників, а потім влаштовували пишні похорони. Клали в могилу ті речі, якими покійник любив користуватися за життя. Якщо померлий за життя був знатного походження, то в могилу клали багато цінних речей (анти вірили, що покійник і після смерті буде ними користуватися). На могилою насипали стільки землі, що зростав курган.

Музична партитура в 6/8 такті, швидкість  $\text{♩} = 48$ . Текст пісні:

Да уж я чо же си- жу  
 ду... Да уж я ду- ма- ю го- ре го...  
 Да уж о- ста- вил ме- ня, ду- ша ми... [лая]

### Плач.

Ритуал оплакування продовжувався від моменту виносу тіла покійного з його оселі й до моменту його спалення. Слов'яни не відмічали дев'яти, сорока днів чи півроку, як зараз роблять християни. Вони влаштовували тризну, відмічали її пишним застіллям, проте вже без сліз.

Держава антів проіснувала майже сто років і була достатньо сильною. Візантійський історик Маврикій Стратег згадував про угоди антів із сусідніми державами, про те, як візантійці підносили великі подарунки слов'янським вождям узамін на певні зобов'язання з боку слов'ян. Інший історик, Феофілакт Сімокатта повідомляв, що анти в VI столітті стали союзниками римлян (візантійців) в боротьбі проти аварів.

Проте держава Антів не змогла витримати натиску аварів. У „Візантійській хроніці“ Менандра Протектора розповідається історія останнього посольства антів до аварів. Його очолював вождь останній вождь антів – Межамир. 560 року Межамир хотів установити перемир'я і прибув до табору супротивника. Та за наказом аварського владика (кагана) Межамира зарубали. Так анти втратили свого талановитого вождя, а їхня держава остаточно впала із завоюванням аварів.

Від стародавніх часів у дещо оновленій версії дійшов до нас „Плач за Межамиром“, музична фактура якого дозволяє ознайомитися із давнім мистецтвом плакальниць [5, с. 39].

Таким чином, у V – VI століттях у Державі Антів склалися основні жанри сіднослов'янського музичного стилю: колядки, веснянки, пісні-молитви, пісні-заклинання, весільні пісні, поховальні плачі. Більшість із

них із певними змінами та оновленнями залишаються в архаїчно-народному пласті культури Київської Русі, житимуть навіть після її розпаду.

### **Нарис 9. Музична культура та музична освіта в добу Київської Русі (882-1132).**

У повідомленні візантійського літопису, що датується початком VII століття, мова йде про першого полянського князя, засновника міста Київа – Кия. Літописець розповідає про те, що Кий, який був князем „роду свого“, ходив до Царгороду (Константинополя), „прийняв велику честь від візантійського імператора“. А потім „зрубав градок малий на Дунаї“ і збирався „сісти там разом із родом своїм“. Та місцеві люди почали чинити йому опір, тоді Кий залишив ті місця і з'явився зі своїми братами Щеком і Хоривом, а також сестрою Либіддю на Дніпрі та заснував на горах нове місто.

Такі маємо перші згадки про Київ. Інші візантійські письменники кінця VII – початку VIII століть згадують три великі центри в Східній Європі: Куябію (Київ і землі, що до нього прилягали), Славію (Новгород), Артанію (Рязань).

У цей час у розрізнених слов'янських племен з'являються нові вороги: печеніги та скандинавські вікінги, яких на Русі називали варягами. Боротьба з ними прискорила об'єднання слов'янських племен у союзи. Саме ці союзи і згадувалися візантійськими письменниками [5, с. 39].

882 рік вважається роком утворення Київської Русі. Новгородський князь Олег (варязького походження) здійснив похід на Київ, убив князів Аскольда і Діра, таким чином об'єднавши Київ і Новгород. Так виникла нова держава – Київська Русь із єдиним князем на чолі.



Аскольд і Дір. Князь Олег.

Про героїчне минуле Київщини розповідали співаки-бояни. Їхній спів супроводжувався грою на гусях. Епічні пісні боянів називалися *билинами* та *старинами*. У центрі їхніх героїчних пісень знаходилися образи київських багатирів: Іллі Муромця, Добрині Микитовича, Альоші Поповича та боротьби захисників батьківщини із загарбниками. У центрі багатьох билин згадувався князь Володимир Красне Сонечко, хреститель Русі.

Наспиви билин були достатньо простими. Найчастіше зустрічаються однорядкові наспиви, де кожний рядок тексту відповідає одній мелодії. Яка повторюється впродовж усієї билини. Бували наспиви й дворядкові: перший рядок вірша написаний на одну мелодію, другий – на іншу, дві мелодії постійно змінюють одна одну, а текстова основа при цьому динамічно змінюється [5, с. 39].

Київські музиканти вже користувалися багатьма музичними інструментами. Ще з VI століття популярними були *гуслі* (цей інструмент мав багато спільного із псалтерієм), *гудок* – струнний інструмент, дерев'яний корпус якого нагадував за формою грушу. Гудок мав три струни. Музикант-гудкар тримав цей інструмент під час гри вертикально, підпираючи корпус одним коліном. Або притискаючи до грудей. Були відомі також *сопелі* – київські продовжні свисткові флейти із сипучим звуком (їх найчастіше використовували скоморохи), *бубни* та *труби*.



Співаки-бояни

Із XI століття по всій Київській Русі розповсюджується мистецтво *скоморохів*. Це були артисти, музиканти, дресирувальники, акробати, канатохідці, які мандрували київськими землями. Вони виконували „*скоморошини*“, сатирично-пародійні пісні, де висміювали бояр, князів і попів. Скоморохи майстерно грали на різних музичних інструментах, показували невеликі театральні вистави, частина їх демонструвала дресированих ведмедів, собак і цапів. Коли скоморохи з'являлися в місті, то їхній виступ тривав із ранку до ночі.

Мистецтво скоморохів за змістом розходилося з офіційною доктриною церкви та церковною мораллю, тому скоморохи переслідувалися й нерідко потрапляли за ґрати.

До офіційної дати хрещення Русі християнство було вже відчутно розповсюдженим у південно-східних слов'янських землях. Ще 860 року князь Аскольд робить спробу запровадити християнство в Києві – тут створюється Київська митрополія. У свою чергу константинопольський патріарх Фотій присилає до Києва архієпископа Михайла Сиріна та шістьох єпископів. Швидкими темпами починають будуватися церкви.

Але київське боярство запрошує до себе на володарювання новгородського князя Олега, нормана за походженням, тому більше, ніж на сто років розвиток християнства штучно стримується.



Скоморохи

Ми маємо підстави стверджувати, що 988 рік – рік офіційного прийняття Київською державою християнства, – був закінченням процесу християнізації Київської держави. Відомим є також факт, що, за незначними винятками на периферії держави (наприклад, у Новгороді, на Півночі та північному Сході), центр Київської держави прийняв християнство без особливих перешкод.

Тема Візантії в українській музичній культурі та історії є надзвичайно важливою. Релігійно-церковна залежність Києва, з точки зору Константинополя, була рівнозначна політичній. Інtronізація у Києві візантійського архієпископа розглядалася у Візантії як збільшення імперії Ромеїв ще на одну провінцію (епархію) [13, с. 142].

Тому згодом зусилля видатних київських князів ставлять за мету порушити такий стан "духовного протекторату" Візантії й посадити в Києві власного єпископа. Це й сталося за володарювання Ярослава Мудрого, часи правління якого можна назвати zenітом Київської держави середньовічної доби. Досить лише кількісно перелічити, що було зроблено у ці часи: будова Софії, шкільництво, перші бібліотеки, "Руська правда", династичні зв'язки, опанування галицьких окраїн, успішна

боротьба проти Степу. Першим єпископом-киянином став Іларіон, один із засновників старокиївської писемності ("Слово про закон і благодать").

Слід також зазначити, що вплив візантійської культури, як церковно-філософської, так і літературної, – пішов не безпосередньо, а через Болгарію (Охрид), отже, забарвлювався староболгарськими впливами, цінними здобутками "золотого віку" царя Симеона. Не можна також забувати про впливи на Київську державу культури католицького Заходу ще у єдиному до 1054 року християнстві. Розподіл стався через три роки після прийняття Іларіоном духовного престолу в часи, коли Київ мав певну самостійність від офіційної Візантії.

До Києва приїздять не лише окремі представники Римської церкви, а й папські легати. Зв'язки з латинським Заходом зміцнювалися шляхом династичних шлюбів та встановлення дипломатичних відносин.



Хрещення Київської Русі.

Як було зазначено, перші митрополити до Києва надсилалися з Константинополя. Тоді логічно постає питання: як могла ствердитися та прижитися на Русі, в колишній язичницькій державі, незвична

християнська візантійська (грецька) літургія? На першому етапі її могли засвоїти лише діти. Тому при церквах і монастирях починають відкриватися перші школи, що готували професійних півчих. Та для того, щоб навчитися розбиратися в крюковому записі, необхідно було навчитися читати, рахувати та писати. Тому читання, рахунок, письмо, спів були головними предметами в школі цього часу.

Візантійська літургія була дуже складною. До Русі доходить і починає тут розвиватися канон — музично-поетична композиція, що виконувалася під час ранкової служби. Канон мав дев'ять розділів, вони називалися одами. Кожна ода була поетичним переказом однієї з дев'яти біблейських пісень, а кожна пісня складалася з чотирьох, а то й більше строф. Строфи називалися ірмосами. Важко було всі мелодії тримати в пам'яті, тому кияни користувалися крюковим (знаменним) безлінійним записом. Звідси отримав назву й перший розпів в Київській Русі — *знаменний*. Він представляв собою монодію (тобто, всі співали в унісон) і розвивався в межах осмогласся. Знаменний розпів відображав загальні риси середньовічного художнього мислення. Для нього характерні короткі молитви в межах терції чи кварта. Із трьох-чотирьох наспівів складалася погласиця, найдавніші її зразки були віднайдені С. Волковою в XIX столітті [14, с. 137].

Розспівуючи нотні тексти, майстри співу використовували прийоми, близькі до народної творчості: вимагалось, щоб ритм музики відповідав просодії тексту, тому а цей період з'являється розуміння опорного й неопорного звуку й ці опори могли гнучко змінюватися. Мелодії знаменного розпіву поділялися на *самогласи* й *подобні*. Подобні відрізнялися від самогласів більшою оригінальністю мелодичних зворотів і чіткістю конструкції строк, що дозволяло використовувати для співу не розспівані тексти. За два століття виростає діапазон знаменного розпіву — від терції до септими (а звукоряд до дуодецими), лаконічні розспіви переростають широкі, а мелодика в кантилену з ритмічними контурами.



До перших церковних композиторів ми можемо віднести Іларіона, твори якого пізніше були оброблені в 16 столітті Федором Селянином, Савою Роговим.



Приклад запису знаменного розспіву

Церква піклувалася про підготовку хористів, які правильно та на високому рівні могли б виконувати всю музичну частину богослужінь. Кожний день богослужіння мав нові піснеспіви. Якщо музичні номери в літургії виконувалися не в тому порядку, то винуватці мали нести певні покарання. Система заохочення та покарання в школах була досить жорсткою. Єдиним критерієм відбору дітей до школи виступали здібності. До школи приймали дітей різного віку, з різних прошарків населення та однакових за здібностями. Дітей із бідних селянських сімей, що навчалися старанно, вели себе сумлінно, нагороджували, правильніше, не самих дітей, а їхні сім'ї. Церква нагороджувала батьків натуральними продуктами харчування і, таким чином, батьки були зацікавлені в тому, щоб їхні діти мали успіхи в навчанні. Діти, що поводитися невідповідним чином, отримували до 20 різок за одну провину [14, с. 139].

Система заохочення та покарання стосувалася не лише до учнів, а й викладачів. Так звані “майстри грамоти”, які не справлялися зі своєю місією, несли покарання до 40 різок. У чітко вибудованій ієрархічній структурі нижчий за чином повинен був без розмов і сумнівів виконувати накази й інструкції вищого. “Майстри грамоти” навчали дітей кілька місяців, а потім випускали їх на службу. Якщо хтось один з учнів не справлявся зі своєю місією, то він особисто ніс покарання, а якщо більшість учнів, то таке покарання ніс викладач-чернець.

При Києво-Печерському монастирі була відкрита перша півча школа на зразок західних шкіл-метриц. Окрім шкіл, які готували півчих при церквах та монастирях і давали дуже високу професійну підготовку, в 1028 році в Києві в добу правління Ярослава Мудрого при жіночому монастирі було відкрито перше жіноче училище. Тут дівчат юного віку досконало (для того часу) навчали читанню, письму, рахунку, шиттю та церковному співу.



Навчання дівчат у жіночому училищі

Дітей простого люду навчали монахи — “майстри грамоти”, які за невелику плату від батьків навчали дітей тим же наукам. Дітей бояр, купців й іншого заможного люду навчали монахи, майстри “підвищеного

типу”, котрі давали змістовніші, широкі знання, бо самі ними славилися.

Після встановлення дипломатичних контактів із Західною Європою поширюються культурні зв'язки. Тож у Києві розповсюджуються сім вільних мистецтв (західна система освіти для лицарства): граматики, діалектика, риторика, арифметика, геометрія, астрономія та музика. Остання вважалася найвищою та найскладнішою математичною дисципліною. Проте західна система мало прижилася на території Київської Русі й зовсім зникла в часи монголо-татарського нашествия.

Основою вищої середньовічної науки у слов'ян була грецька мова. Навчальний процес проходив так: спочатку вчили впізнавати літери, потім поєднувати їх у склади, далі читали й перекладали прозу, а за нею — поезію. І лише потім переходили до основ граматики. Знання грецької мови було досить поширеним у Київській Русі. Бо її зв'язки з Візантією поступово міцнішали, особливо у сфері торгівлі. Митрополит Климент запевняє, що на середину XII століття в Києві було від 300 до 400 таких, „... які не лише знали „альфу“, але також і „бету“ й у школах усі співали”. Тобто, знання грецької мови було обґрунтованим, а музики — професійним [5, с. 82].

За інших мов у вищих колах вивчали латинську і німецьку. Особливо в західних землях. Визначні кияни цієї доби славилися тим, що знали багато мов. Так, Володимир Мономах пише про свого батька Всеволода, що той хоч ніде й не подорожував, а володів дома п'ятьма чужими мовами.

Породичавшись із Візантійським імператором, ще в X столітті князь Володимир перейняв у візантійського двору деякі правила придворного етикету — поведінку імператора в урочисті моменти, вихід князя з символами влади тощо. Відтепер при дворі стали лунаати акламації — гімни-славослів'я, що прославляли великого князя так, як прославлялися візантійські імператори. В урочисті дні, дні іменин, дні ангела князя, або в дні великих звершень при дворі звучали поліхромії (“многая літа”) —

побажання великому князю довгих років життя. Також при дворі виконувалися євфемії — святкові частини літургії на Пасху та на Різдво. Найчастіше їх виховували дитячі хори.

Прийняття християнства в Київській державі зустрілося з такою твердинею язичницької землеробської релігії, що повинно було прилаштовуватися до них, підмінити Волоса – Власієм, Перуна – Іллею, Мокош – П'ятницею-Параскевою, мовчки визнати Масляницю та інші календарні свята.

Нажаль, доба середньовічної Київської держави не була історично тривалою. Визначена норманським мечем, Святославова імперія двох морів, маючи майже однорідну етнічну спільноту, пізніше об'єднану релігією та церквою, не мала ніколи постійної державної доктрини, виразних політичних форм. Початковий централізм, внесений норманами, згодом починає небезпечно вагатися між сеньйоратом, що мав за мету цілісність Київської Русі і вотчиною. Їхня суміш була фатальною, мала зруйнувати Київську державу із середини [4, с. 13].

Система сеньйорату, як її розуміли у Києві XI-XIII ст., полягала у тому, що:

- володарі всіх київо-руських князівств були між собою рівні;
- князь, що сидів на "золотім столі" у Києві, був поміж ними старший.

Таким чином, київський князь був „*primus inter pares*“, як католицький архієпископ поміж єпископами. Він не мав конституційно визначеної виконавчої влади по відношенню до тих князів, що не визнавали його сеньйорату і, сидячи у своїх вотчинах, посягали на той "сеньйорат" [5, с. 86].

За такої невизначеності центральної влади, цілісність Київської держави була фактично змінною величиною, безпосередньо пов'язаною з вартістю особистості київського князя: коли це були такі державні діячі, як Володимир, Ярослав чи Мономах, тоді ця цілісність ставала на якийсь час дійсним фактом. Та після їхньої смерті відразу спалахувала братовбивча боротьба за київський престол, що перетворювала землі держави на арену внутрішньої війни. Отже, маємо всі підстави

стверджувати, що монгольська навала, значення якої не слід недооцінювати, була лише трагічним наслідком внутрішньої хвороби, що підточувала Київську державу від початку її єдності.

Востаннє Київська Русь зберігала свою єдність за правління сина Володимира Мономаха – Мстислава (1125-1132), після смерті якого розпалася остаточно на окремі князівства.

Таким чином, у XIII столітті Київ перестав існувати як політичний центр, та київська культура, київська ментальність, знаменний духовний спів і звичаї музичного виховання продовжували жити. Проаналізувавши особливості розвитку музичного мистецтва та музичної освіти, народної музики й музичних інструментів можна зробити висновок, що початки усіх найвідоміших жанрів мистецтва європейського Середньовіччя було закладено, стиль професійної музики та зміст музичної освіти – визначено.

### **Нарис 10. Романський музичний стиль в мистецтві середньовічної Європи (VII – XI ст.).**

Доба романського мистецтва – це час формування держав у молодих варварських народів. Германські племена осідали на завойованих землях, заключали між собою політичні союзи. Новоутворені держави підтримували торгівельні й культурні відносини з Римом і Візантією.

Римсько-візантійська культура та християнство досягають нових європейських королівств. Поступово християнство й тут стає державною релігією, а церковна музика – професійною музикою.

*Романський стиль* у мистецтві – це суміш античного стилю, візантійських деталей, варварських „новинок“, але разом із цим він – дещо абсолютно нове.

Поняття "*романський стиль*", що вже своєю назвою вказує на спадкоємність від Риму, характеризує практично все мистецтво Західної

та Центральної Європи VI-XI століть. Це була сувора тривала епоха, але й творча, епоха пошуку та знаходження стійких форм соціальної організації, епоха нових державних утворень, вже не штучних або випадкових, а органічно пов'язаних із пробудженням національної самосвідомості. Здавалося, що світ знімав старе вбрання, щоб прикрасити себе святковим убором соборів [4, с. 13].



Ранньороманська церква

Романський стиль в *архітектурі* – це важкі з товстими неприступними стінами храми. Розглянемо знамениту церкву VIII століття у Фульде (Франкська імперія). Вона вже має всі атрибути обов'язкові атрибути романики: основна зала – продовжній корабель (неф), зала, яка його перетинає — трансепт, апсида, випукле закінчення нефу та апсидіола, місце, де у храмі знаходиться вівтар. Раннє Середньовіччя тяжіло до орнаменту, до якого скульптурне зображення входило головною складовою частиною. Скульптурні орнаменти не лише прикрашали храми, а й начебто умовно ділили їх на узгоджені частини.

Романський стиль у *моді* зобов'язував одягати на тіло кілька туалетів, один на інший. Зазвичай це було спіднє сорочкоподібне плаття, що покривали подібним одягом, але з ширшими рукавами. Одяг осіб, які

належали до вищих станів суспільства, виготовлявся з дорогих тканин, кінці яких оброблялися декоративною тасьмою. Така тасьма не лише вишивалася, а й прикрашалася золотими пластинками чи дорогоцінним камінням. Деякі вчені вважають, що цей надлишок дорогоцінних прикрас є відгуком поривань до розкоші після епохи Переселення народів. Вигляд верхнього плаття з його тасьмою нагадував храм із його оздобленням орнаментом.

Романський стиль у музиці – це в першу чергу амвросіанський і григоріанський спів. Від часів ствердження християнства у варварських королівствах сюди починає проникати римсько-візантійська культура з її зразками культової музики. Процес формування католицької музики в молодих державах затягся на кілька століть, тому тут протягом раннього та класичного Середньовіччя ствердився григоріанський спів із включеними до нього амвросіанськими гімнами.

Прообраз канонічної християнської музики означився в творчій спадщині єпископа Медіолану (Мілану) Амвросія Медіоланського (334/40-397), реформатора основ релігійної музики та піітики, автора творів про християнську моральність, людини, котру боялись і поважали навіть римські імператори [2, с. 24].

У юні роки Амвросій не мав намірів присвятити своє життя церкві та духовній кар'єрі. Він народився у знатній родині префекта Галлії (м. Трір), його виховали у християнській вірі, хоча, за звичаєм того часу, він довго відкладав власне хрещення. За порадою батька обрав політичну кар'єру, отримав у Римі юридичну освіту і став правителем Лігурії й Емілії. Близько 370 року він уже був радником префекта, а через три роки – префектом Медіолану (Мілан). У 374 році за бажанням народу його обрали на кафедру Медіолану і лише після цього (30 листопада 374 року) його охрестили. Правда, Амвросій хотів відмовитися від такої посади, та імператор Валентиніан затвердив вибір жителів міста. У ті часи суспільна думка городян відігравала не останню роль.

У пам'ять перемоги над арианством Амвросій написав для своєї пастви перший канонічний гімн „Тебе, Бога, звеличуємо“, який до цього часу виконується на богослужіннях у складі Григоріанської меси. На його вимогу викреслили з імператорського титулу язичницьке звання верховного священика (pontifex maximus), ідолоські каплиці та їх жерці були відокремлені від держави, із сенату викинули статую Перемоги.



Амвросій Медіоланський та приклад амвросіанського співу

Святий Амвросій продемонстрував зразок пастирської твердині, коли зважився не пустити до храму імператора Феодосія, після того, як той пролив кров фесалонікійців – язичників і неортодоксальних християн. За свідченнями Павлінія Медіоланського, Амвросій зупинив імператора перед дверима Храму і сказав: „Людина, котра пролила стільки крові, не може бути в храмі Бога миру!“ [2, с. 24]. Авторитет наставника був такий, що імператор змушений був підкоритися. Це був також прообраз тієї виховної ситуації для правителів, яку пізніше буде використовувати папа Григорій Великий.

Саме Амвросій в новій моделі церковного канонічного співу на перше місце поставив духовну музику та поетичне церковне слово. Якою була християнська музика до Амвросія? Від часу виникнення перших християнських общин і майже до кінця IV століття музика була достатньо примітивною навіть у порівнянні з народним мелосом. Церковний спів зводився до одноманітного псалмодіювання мотиву на одному звукові (пастором або солістом), на який люди, котрі молилися, відповідали таким же монотонним речитативом.



Високоосвічений Амвросій, який знав поезію Овідія, Горація, Вергілія, не міг змиритися з таким станом речей. Бажаючи вдосконалити власні знання з християнської музики та поезії, він вирішив відвідати малоазійські та єгипетські храми з їхнім респонсорним (перекличка соліста з хором) й антифонним (перекличка двох хорів) професійним співом. Також упродовж двох років він навчався мистецтву писати християнські гімни у святого Єфрема Сиріна й у Іларія [9, с. 56].

Після повернення до Медіолану, Амвросій приступив до написання власних божественних гімнів, де він виступав водночас автором і текстів, і музики. Це був значний професійний крок уперед по створенню церковного співу й поезії. Наведемо Приклад із гімнографії Амвросія: „Вічності Творець. король дня і ночі, ти даруєш безкінечність, нас підносиш до Блаженства!“; „Прославимо Слово Господа, Творця Всемогутнього, Творця неба й землі, всього видимого й невидимого, який заради нас, людей, заради нашого спасіння зійшов із небес“ [2, с. 24]. У Медіоланському храмі діти навчалися музиці під керівництвом Амвросія [2, с. 24].

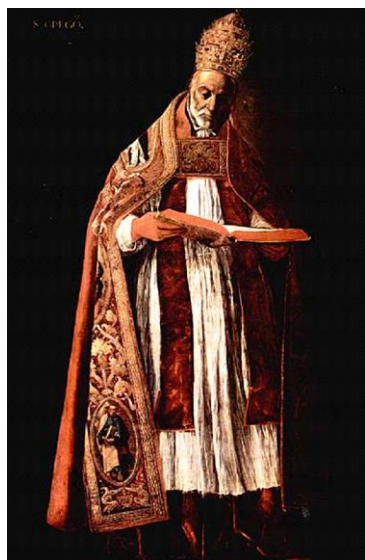
Усі твори Амвросія у християнській професійній музиці зветься „амвросіанським співом“. Він увів до церковного співу розмірний такт, чіткі ритми та різноманітні мелодії західного мелосу. Пізніше гімни Амвросія у свій „Антифонарій“ в незмінному вигляді помістить папа Григорій Великий [9, с. 56]. Амвросій дбав про музично-поетичну освіту дітей своїх парафіян і при Медіоланському кафедральному соборі реформували навчання, поставивши на перше місце церковний спів. Він одним із перших дав своїм вихованцям алегоричне тлумачення Біблії. „Багато хто думає, – писав він, – що рай є душею людини, в якій уже зійшли паростки чесноти. Людина, доставлена до раю має трудитися в раю, і охороняти його, а рай – є розум людський, сила якого, мабуть, просвітлює душу („Про Рай“, II).

Останні роки життя Амвросій провів у постійній молитві, спокійно і смиренно очікуючи смерті. До кінця життя єпископ Амвросій користувався

всенародною любов'ю й особливо серед дітей своїх парафіян. Християнські джерела повідомляють про численні чудеса, скоєні ним в цей період.

Медіоланський єпископ помер у 64 роки, був похований, як святий. Стверджують, він почув Глас Божий і диякони, котрі поряд із ним знаходилися в його смертну годину, побачили блискуче світло, що на короткий час охопило Амвросія. Він зник у ньому й звідти лунали голоси. Коли все минулося, диякони знову побачили на ложі Амвросія, та вже бездиханного.

Продовжувач професійних традицій церковного співу, папа Григорій I Великий (540-642), жив у дуже складні часи. В дитинстві він став свідком страшної жорстокості й насильства: війська готського короля Тотіли взяли Рим, і лють його воїнів змітала все, що вціліло від гніву й жадібності Аларіха. Рим, який був найпрекраснішою столицею всього світу, став пустелею, витоптаною і виснаженою набігами варварів [5, с. 198-199]. Проте Григорій отримав досить непогану, як на той час, освіту.. І хоча загально відомим є той факт, що латина Григорія I є далекою від досконалості (а грецької мови він взагалі не знав), все ж на фоні загального занепаду культури та науки його знання вражали.



Григорій I Великий та приклад григоріанського співу

Григорій завжди був переконаний у наступному: щоб мати вплив завдяки християнській вірі на молоді варварські королівства, слід говорити з народом доступною мовою. Мала місце також фраза Григорія

про „приручання варварів“. Він намагався розібратися в європейських мовних проблемах і сам здійснив музично-поетичні спроби у створенні уніфікованої книги богослужінь (майбутнього „Антифонарію“), обов’язкової для західного світу [17, с. 137].

Проте, від часу першої реформи, проведеної ще Амвросієм Медіоланським за два століття до понтифікату Григорія, розповсюдження канонізованої музики в церквах із різним етнічним складом призвело до появи в ній великої кількості спотворень та відхилень. Змінилася суттєво й сама мова. У кожній церкві звучав свій власний варіант варваризованої латини. [17, с. 67].

Отже, втілюючи в життя нову ідею християнського співу, Григорій свято вірив у наступне: коли тисячі віруючих водночас звертаються до Бога однією мовою (в даному випадку, латиною) і мовою однієї музики (меси), то церковна молитва дійсно може бути ним почутою Богом. У такий спосіб церква допоможе парафіянам звільнитися від гріхів, досягти Прощення та Спасіння.

Розвиваючи тезу Августина про те, що немає спасіння поза церквою (хто не визнає церкву своєю матір’ю, той не вважає й Ісуса своїм батьком), Григорій стверджував, що немає прощення без звернення до Бога єдиною мовою меси – музично-поетичною мовою, створеною раз і назавжди. Григорій не хотів миритися з верховенством константинопольського патріарха і налаштовував проти нього антиохійського та олександрійського єпископів [5, с. 179].

Григорій був талановитим музикантом і музичним теоретиком, який поступався Амвросію лише в музичній освіті. Він систематизував усе, що було написано до нього у власну книгу, яка отримала назву „Антифонарій” (той, що звучить у відповідь). Створення „Антифонарію” стало завершенням діяльності Західної римської церкви з упорядкування християнського богослужіння та викладання основ хорового співу в церковно-монастирських школах. Музичні частини мес, що віднині звучали в західних церквах, стали називатися григоріанським співом [14, с. 67].

До Григорія меси (музичні частини богослужіння), окрім урочистих амвросіанських гімнів, не мали якої чіткої структури. За римською традицією та свідченням сучасників Григорія саме він поділив меси на два види: високі святкові та повсякденні. Меси після його ревізії почали складатися з ординарію (частини тексту і музики, що повторювалася кожного дня) та пропрію (музично-поетичної частини, яка змінювалася залежно від пори року і свята чи дня тижню). Порядок богослужіння і мес фіксувалися в „Антифонарії”, що поступово ставав обов’язковим для всіх церков [17, с.211].

Таким чином, упорядкувавши структуру самої меси, Григорій після цього береться за структурування усього добового богослужіння. Він поділяє добову службу на месу й оффіцій (лат. *offizium*, букв. – служба). До оффіція належали всі частини офіційного богослужіння, окрім текстів і музики самої меси .

Що ж саме уявляв із себе григоріанський спів? За своїм складом він не є однорідним. Тут поєдналися найпростіші псалмодіювання (речитативні фрагменти на одному звукові), такі доступні варварській свідомості; мелодійно-урочисті фрагменти амвросіанського співу, мелізматично-візерунчаті частини, введені вже безпосередньо Григорієм. Слід зазначити, що на сьогоднішній день теоретики музичного мистецтва класифікують григоріанський хорал як текстуально-музичну монодійну форму, де домінує фактор слова і тексту, а не активні темпо-ритми, характерні для пізніших часів. Однак григоріанський хорал був унікальним.

Як музичний теоретик, Григорій також розробив певні музично-педагогічні терміни. В його книзі всі твори були одноголосними, та різних видів. Серед них ми вирізняємо наступні: 1) силлабічний спів, де на один склад тексту припадає один – два музичних звуки; 2) *невматичний* спів – три-п’ять звуків на один склад тексту; 3) мелізматичний спів – необмежена кількість звуків на один склад слова [17, с. 38].

Під час меси здійснювалася перекличка між двома хорами – професійним і групою парафіян (кліром). Саме це й втілювало на

практиці принцип антифону: партія одного хору звучала у відповідь іншому. Іноді в такій перекличці хорів брали участь і солісти (респонсорний спів перекличка солістів із хором — у григоріанському хоралі) [9, с.41]. У „solum cantorum“ (школі духовного співу) Григорія Великого вивчення музики посіло перше місце. Безумовно, що після проведення такої реформи, музична підготовка церковників потребувала якісних змін. Тому музичні здібності стали головними показниками при відборі учнів до церковно-монастирських шкіл.

Таким чином, професійна християнська музика народилася в творчості двох Отців Західної церкви – Амвросія Медіоланського та Григорія Великого. Це були ті часи, коли ще не відбулося розколу між церквами, тому Захід і Схід, католицизм і православ'я можуть однаково пишатися цими творцями. Оформлення музичних частин служби, богослужбні тексти, антифон і респонсорій, силлабічний і невматичний спів завдячують своєї викристалізації Амвросію і Григорію. У їхній діяльності по вихованню півчих з'явився прообраз середньовічної метризи, на основі якої далі виникнуть музичні школи і консерваторії.

Григоріанський спів, що народився у Римі, швидко розповсюдився на територіях Англії, Франції та Німеччини, де панував до XI-го століття.

Із VII століття в католицьких храмах починає застосовуватися орган у якості супроводжуючого інструменту під час проходження літургії. Орган складався із металевих труб різної товщини – від цього залежала висота кожного звуку, і шкіряних міхів, якими гнали повітря в ці труби та кількох клавіатур (спочатку – важелів). Була також клавіатура й для ніг, бо органіст виконував твір не лише руками, а й ногами.

Орган значно прикрасив церковні служби, зробив їх величнішими. Хоча раніше орган був відомий й у Візантії, та в грецьких храмах він чомусь не прижився, церковний спів там продовжував залишатися без інструментального супроводу, під час літургії віруючі стояли, а не сиділи на лавах, як у Римі. У римській католицькій літургії, яка розповсюдилася на всю Західну Європу, пастори поступово стали проводити службу сидячи в кріслі, парафіяни також сиділи на лавах.



Орган

Наприкінці X століття на німецьких землях зароджується перший вид поліфонії (багатоголосся) – *органум*. Перехід до багатоголосся свідчить про зародження наступного мистецького стилю в професійній музиці – готичного [14, с. 166].

Окрім професійної церковної музики в країнах західної Європи продовжує розвиватися й світське мистецтво. В Англії його носіями були барди. *Бардами* називали професійних поетів-співаків (палацових чи мандруючих), які писали героїчні пісні, балади, елегії. Іноді в їхньому виконанні можна було почути й релігійні або сатиричні пісні. Найпопулярнішою в творчості бардів була тема „круглого столу“ короля Артура (британське героїчне минуле). Акомпанували собі барди на *кромті* – щипковому струнному інструменті з прямокутним корпусом.

У Франції тих часів розповсюдилося мистецтво *жонглерів*, яких подібно до скоморохів переслідувала католицька церква. Жартівники з гострим розумом, мандрівні поети й музиканти виконували народні легенди у власній обробці, співали й танцювали, а інколи й виконували драматичні вистави. Головними інструментами жонглерів були *віола* та *арфа*.



Виступ жонглерів      музиканти грають на кроті й на флейті

У Німеччині носіями світського професійного мистецтва виступали шпильмани, які виконували власні пісні в палацах феодалів, на ярмарках і міських площах [14, с. 237].

Починає розвиватися й теорія музики. Перша справжня метриза (музична школа) була відкрита в Італії в XI столітті визначним італійським педагогом *Гвідо д'Ареццо* (Гвідо Аретинський, 992-1050), який присвятив своє життя професійній підготовці хлопчиків-музикантів, багато з яких у часи Середньовіччя стали відомими світськими співаками та акторами. Монах Бенедиктівського монастиря в Арреццо, Гвідо починав свою діяльність у якості керівника хору хлопчиків у кафедральній метризі.

У трактаті „*Коротке слово про мистецтво музики*“ та в листах до дякона Михайла (вони збереглися) він виклав основи своєї педагогічної системи та довів її доцільність на практиці, спираючись на авторитет дякона [6, с. 17].

Як видатний теоретик музики, він реформував нотне письмо, ввівши чотирьохлінійний нотний стан для запису орієнтовних позначок. Ця реформа значно полегшила вивчення літургійних музичних частин, бо відтепер уже не треба було всі мелодії тримати в пам'яті, а можна було орієнтуватися на записи, що схематично відображували точну висоту

виконуваних звуків. Заручившись підтримкою диякона, музикант поїхав до Риму на зустріч із папою Іоанном XIX і після цього візиту написав наступне: „Папа переглянув привезений мною антифонарій, складений за новою системою, як рідкісне диво, потім побажав випробувати його на собі самому. З успіхом засвоїв невідомий раніше кусок мелодії та зміг його відтворити“ [6, с. 18].

**Ut Queant Laxis (Гімн Святому Іоанну)**  
Гвідо д'Ареццо  
(около 991-1033)

Ut que - ant la - xis, Re - so - na - re fi - bris, Mi - ra  
ges - to - rum, Fa - mu - li tu - o - rum, Sol - ve pol -  
lu - ti, La - bi - i re - a - tum, Sanc - te Jo - han - nes.

**Перевод**  
Так слуги твої зможуть ослабленими голосами прославити чудеса твоїх  
деянь, очистиш вину з наших грішних уст, о, Святой Іоанне!

*Вірменська музика*

Гвідо Ареентійський. Гімн.

Після схвалення реформи Святим Престолом, Гвідо зміг спокійно працювати за власною педагогічною системою, не чуючи нарікань від настоятелів. Його авторитет в музичному світі був таким високим, що після смерті йому приписали багато легенд та авторство творів, яких він ніколи не писав. Помер Гвідо в шістдесят років у пошані.

Слід зазначити, що паралельно зі школою Гвідо д'Ареццо відкрилося ще кілька подібних шкіл у середньовічній Німеччині, а точніше – у Священній Римській імперії. Провідними діячами німецьких метризм були ченці-музиканти Ноткер, Вільгельм із Херсау, Герман Кульгавий. Характерним є те, що вперше саме у їхній діяльності починають серйозно порушуватися засади григоріанської реформи та відбувається відхід від канонічного григоріанського хоралу [6, с. 20].



Не дивлячись на те, що на початок XI століття в Священній Римській імперії ще не посилювалися міста й не почалося будівництво готичних храмів, у творчості названих вище композиторів з'являються елементи багатоголосся. Безумовно, що перехід до значно складнішого хорового співу потребував професійної підготовки церковних музикантів і композиторів. Необхідна була негайна реформа нотного письма (яку й здійснив Гвідо д'Ареццо) та викладання основ композиції. Таким чином, ми спостерігаємо, як музичне мистецтво постійно випереджало інші жанри: музична реформа Григорія Великого була здійснена ще до ствердження романського стилю в архітектурі, а двоголосся в німецьких метризах зароджується майже за два століття до появи Готики.

### **Нарис 11. Ранньоготичний музичний стиль (XI – XIV століття)**

Творчість Гвідо д'Ареццо є перехідним мостиком від пізньої Романики до ранньої Готики. У цей час у Німеччині й у Південно-східній Франції (Нідерланди) зароджується принципово новий художній стиль.

Готика найяскравіше проявилася в архітектурі: гостроверхі храми, спрямовані до небес, мереживні башти, кольорові вітражі, собори, оздоблені прекрасними статуями. Проте Готика знайшла своє відображення й у моді: гостроконечні вирізи в платтях, манжети, жіночі головні убори, звужені доверху (геніни), черевики з довгими та гострими носками.

У XIII столітті собори начебто звільняються від своєї зайвої ваги, майже ажурно для нашого ока прорізаються їхні нові стіни; вони наповнюються повітрям, світлом і сяйвом. Як "застиглу музику" характеризує готику Шеллінг, як "мовчазну музику" — Гете. Людина, музично здібна, особливо відчуває мовчазне звучання готичних архітектурних форм. Готична архітектура так співвідноситься до романської, як багатоголосна музика до унісону.



Готичні собори.

Народжується *готична нотація*: чотирьох-п'яти лінійний нотний стан, де ноти теж у мініатюрі нагадують готичні будови, *готичний алфавіт* – своєрідне написання латинського алфавіту із вигнутими й продовговуватими, звуженими доверху літерами [64, с. 220].



Нидхарт фон Ройнталь.  
«Der Veyhell». Запись 15 в.



Готичний алфавіт і готична нотація.

У музиці зародження готики дослідники пов'язують із появою *поліфонії* – особливого виду багатоголосся, де кожний голос виступає рівноцінним за значенням і має свій самостійний розвиток. У першій половині XIX ст. австрійський історик та музикознавець Рафаель Кізеветтер, який все своє життя збирав старовинні нотні рукописи та музично-історичні документи, першим вводить такий термін, як “готична

музика”. У праці “Заслуга Нідерландів у світовій музичній культурі” Р. Кізеветтер поділяє середньовічну музику на світську (аматорську) і духовну (професійну) і саме останню, що була пов'язана зі становленням і розвитком поліфонії (церковного багатоголосся), він і називає “готичною”.

Батьківщиною готичної музики стала Німеччина, де ще на початку XII століття з'являється багатоголосся у вигляді церковних піснеспівів, які називалися *органумами* – канонічно оформленими, відповідними правилам написання творами. У музичній формі “органума” в Німеччині славило Бога ціле покоління композиторів, із яких найвидатнішими стали Ноткер Заїка, Вільгельм з Хірсау та Герман Кульгавий, чиї твори й сьогодні звучать у німецьких церквах [14, с. 222].

*Органум* (лат. зняряддя) – найранніший зразок поліфонії. Із його зародженням хоральні частини меси стали багатоголосними (спочатку 2-3 голоси).

Tu pa\_ tris sem\_ pi\_ ter\_ nus es fi\_ li\_ us.

Nos qui vi\_ vi\_ mus be\_ ne\_ di\_ ci\_ mus do\_

\_ mi\_ num ex hoc nunc et us\_ que in se\_ cu\_ lum.

Паралельний органум

Готичні органуми зустрічаються чотирьох видів. Найпоширенішими були так звані *паралельні органуми*, у яких всі голоси рухалися вгору чи вниз паралельно. Виконання *протилежного органуму* передбачало рух голосів на зустріч один одному, або в протилежні боки. Існували ще й *мелізматичні органуми*, де кожна нота мелодично оспівувалася,

прикрашувалася на зразок капітельних оздоблень. *Метризовані органуми*, де нижній голос був витриманий на одному звукові або у вигляді трелі (бас-остинато), писалися для хорів, які мали достатньо низьких чоловічих голосів.

Якщо у Франції тих часів у церковному вжитку продовжувала панувати григоріанська меса, то в Німеччині багатоголосний спів повністю її витіснив [14, с. 20].

Німецькі церковні музичні традиції були продовжені Нідерландами, де у майстрів так званої Нідерландської школи XV-XVI століть. Дана форма перетворилася в “органум кантус фірмус”( знаряддя правильного рідного співу), у якому один з голосів вже виконує свою вокальну партію не латиною, а рідною мовою. Партія цього голосу в поліфонії була основною, він відрізнявся рухливістю і вів за собою інші голоси, тексти яких були ще написані латиною. Так намітився перехід Західної церкви до богослужінь на національних мовах.

Органуми ввійшли складовими частинами до церковних мес. Нагадаємо, що меса – це центральна частина добового богослужіння. Вона складалася з двох частин: *ординарію* – текст і музика, що повторюються щодня, *пропрію* – текст і музика цієї частини змінювалися залежно від пори року, свята, дня тижню. Меси були: 1) *висока святкова меса* (кантата); 2) *заупокійна меса* (реквієм); 3) *хоральна меса* (без супроводу).

Першим прототипом меси було відтворення „Таємної вечері“ за Євангелієм (ще в I-II століттях у Стародавньому Римі) [6, с. 20].

Текст меси виконували хор (іноді два хори) і солісти (євангеліст і біблійний персонаж). Іноді текст меси просто зачитувався. Всі меси, починаючи з XI століття, належать до готичного стилю, а ті їхні частини, що виконувалися хором, у Німеччині, Нідерландах і частково в Італії були написані у формі двох-трьохголосного органуму.



Фрагмент із літургійної драми „Чудо святого Вінцента“ . Іспанія, VIII століття.

На страсному тижні (тиждень перед Великоднем, коли прийняв муки Ісус), у церквах і храмах виконувалася особлива меса „*Пассіони*“ (пристрасті). Пассіони – це храмове дійство, побудоване на євангелійському сюжеті про муки і смерть Ісуса. Пассіони виконувалися хором і кількома священнослужителями, які представляли біблейські персонажі. У раннє Середньовіччя такий персонаж був один – євангеліст. Та поступово кількість дійових осіб зростала: з’являються апостоли, Марія Магдаліна, сам Ісус та ін.

Із появою в костелах органу, двохорового антифонного співу, більшої кількості солістів-персонажів „*Пассіони*“ поступово перетворюються на духовне монументальне дійство [7, с. 162].

У X – XI століттях виникає літургійна драма як один із найперших видів середньовічного музично-релігійного дійства. Драма значною мірою сприяла практичному вивченню латинської мови й у своєму розвитку пройшла кілька фаз становлення. Від початку (IX-X ст.) інсценювалися окремі євангельські епізоди, що входили до складу пасхального різдвяного церковного богослужіння. Одним з найперших складових компонентів були так звані *антифони* (вокальні діалоги двох

напівхорів) і *респонсорії* (вокальна відповідь хору на слова священника), з яких в цей час починають виникати *тропи* (діалогізований переказ євангельського тексту).

Перші літургійні драми відрізнялися лаконічністю діалогу та ритуально-символічним характером виконання. Це було пов'язано з тим, що більшість школярів, які навчалися у школах при церквах і монастирях, мали поверхові знання з латинської мови. Виконавці знали нотну грамоту, бо музика була обов'язковим предметом у школах, хоча багато мелодій були на слуху й завчалися механічно [].

Та поступово літургійна драма (як і Пассіони) ставала дієвішою, збільшувалась кількість персонажів і до неї почали проникати побутові риси та народна мова ("Жених, або Діви мудрі і нерозумні". XI ст.). Посилювався зовнішній ефект дійства, з'явилися технічні пристосування (блоки для "вознесіння", люки тощо). Ускладнювався й музичний компонент драми: виконавці професійну музичну підготовку, вправно справлялися з ролями.

На початку XIII ст. наказом римського Папи Інокентія III (1210 р.) дійство в церквах було заборонено. Це пояснювалося тим, що на певному етапі літургійна драма вступила в протиріччя з призначенням і загальним характером самої літургії. Від того часу дійства стали виконуватися на паперті перед костелами (напівлітургійні драми). Реалістичні, близькі народному побуту елементи в них почали посилюватися. Окрім професійно підготовленого духовенства в подібних дійствах почали брати участь і миряни — професійні актори-жонглери, яким зазвичай доручалися комедійні ролі чортів чи примар [7, с. 228].

Найвизначніша пам'ятка літургійної драми XIII ст. — "Дійство про Адама", виконання якого свого часу мобілізувало всі творчі сили як церковних, так і світських акторів. Різдваєне дійство середини XII ст., що збереглося в англо-норманському рукописі, відображає той етап розвитку літургійної драми, коли вона переходить із церкви на паперть.

У X – XI століттях у Німеччині розцвітає світське мистецтво міннезінгерів. *Міннезінгер* (співак кохання), був лицарем, який оспівував достоїнства своєї прекрасної дами в дуже вишуканому стилі, порівнюючи її красу з чудесними трояндами чи зірками на небі. Міннезінгери акомпанували собі на лютні (музичному інструменті, який став попередником гітари) [10, с. 81].

У Франції мандрівні жонглери, які знаходилися на службі у труверів і трубадурів, стали називатися *менестрелями*. Менестрелі працювали винятково на замовлення. Тематика і форма поезії та драматургії цілком залежала від найближчих планів трубадура чи трувера: перший керувався настроями прекрасної дами або власними цілями; другий — запитами на драматургію королівського чи князівського двору.

Велике значення для розвитку музично-театрального мистецтва мала діяльність труверів, які створили окрім епічних поем і музичних пісень перші зразки французької драматичної поезії. *Трувер* (франц. *trouver* – знаходити, витислювати) — французький середньовічний придворний співак-поет, що часто виступав одночасно автором і слів і музики (Тібо Шампанський). Трувери писали твори на замовлення короля, герцога або графа. Творчість труверів формувалася під впливом поезії трубадурів, але була більш демократичною та національною, відрізнялася близькістю до фольклорних джерел.

Драматичні твори труверів, що були достатньо реалістичними, у цілому не позбулися релігійного впливу. Найвідомішими труверами-драматургами XIII ст. були Жан Бодель (Гра про святого Миколу, 1200) і Рютбеф ("Міраклъ про Теофіла") [10, с. 115].

У середньовічній Англії розвивається лицарське музично-поетичне мистецтво *трубадурів* (лицарів-співаків знатного походження), що не залишилося без впливу народної музики (розквіт спостерігається у XIII столітті). Одним із найвідоміших трубадурів був сам англійський король Річард Лев'яче Серце (XII століття), якому належить велика

кількість лицарських драматизованих балад. Трубадури оспівували земні радощі, кохання, героїку хрестових походів. Серед відомих французьких трубадурів – Бертран де Борн, герцог Гільом та ін.



Менестрель акомпанує собі на лютні.

Таким чином, у Німеччині та північно-Східній франції поряд із багатоголосною церковною музикою розвивається й інша – світська. Вона стає все професійнішою, музиканти починають працювати на замовлення, їхній труд оплачують заказники-сеньйори.

### **Нарис 12. Пізньоготична музика. Нідерландська школа XV – XVI століть. Церковні твори І. Баха і Г. Генделя.**

Нідерландську композиторську школу XV – XVI століть Р. Кізеветтер називає пізньоготичною професійною школою строгого стилю (що не допускав порушень у канонізації), показує її спадковість від німецької музики класичного Середньовіччя та принципову відмінність від італійської ренесансної музики, що стверджувала велич людини і була далекою від запитів церкви, не дивлячись на певну релігійну тематику творів.





Вранішня меса в католицькому храмі.

Головним жанром готичної музики виступає католицька меса. На XIV століття меси вже мали 10-12 частин, кожна з яких була обов'язковою і символізувала певний момент служби, що був також узгодженим з іншими. Частини меси могли мати назву “День гніву”, “Агнець Божий”, “Тебе, Господа, хвалимо” і та ін. Виконання мес супроводжувалося грою на органі. Щоденні меси іноді не мали супроводу. Композитори отримували освіту при костелах та церквах під керівництвом місцевих капеланів, тексти до мес створювалися на основі Святого письма. Церква міцно тримала у своїх руках монополію на музичну освіту. Тому дійсний професіоналізм у музиці даної епохи ми пов'язуємо тільки з церквою.

Поряд із музичними предметами в метризах цього періоду зі школярами займалися ще й виконавською майстерністю, хоча такої дисципліни в переліку занять не було. На уроках сольного та хорового співу їх навчали строгій манері виконання, що й призвело до становлення поліфонічної *Нідерландської школи строгого стилю*, а ще пізніше — до церковно-хорової творчості І.С. Баха, яка поєднала багато епох і стилів [4, с. 129].

Драматизовані меси — „Пристрасті“ виконувалися в відповідній строгій манері: виконавцям головних партій (ролей) заборонялося ходити під час дії, для кожного з них було відведене місце на хорах або під куполом собору; всі динамічні відтінки, драматизм і пристрасті потрібно було відобразити майстерністю голосу, а не рухами чи мімікою; музика, а не драматична гра, була основною ведучою силою дійства; кожний мислив себе в дійстві не в якості самостійної величини (соліста), а в єдності з хором, у вмінні вчасно злитися з ним, або йому протистояти; солісти, хор і орган виступали в дійстві дійсно єдиним цілим [].

Окрім спеціалізованих музичних предметів та постійної музичної практики, що полягала у виступах дитячих хорів на службах, у півчій школі школярі, згідно з вимогами тривіуму, вивчали граматику, риторику, діалектику. Ці науки тут були обов'язковими. Якщо хтось із учнів спеціалізованої школи збирався пов'язати своє майбутнє з професією священнослужителя, то від початку мутаційного періоду він міг з іншими школярами вивчати предмети вищого циклу — квадвіуму, звичайно, не чотири, а три — арифметику, геометрію та астрономію. Музику він і без того вже знав досконало.

Та більшість хлопчиків після мутації не затримувалися в церквах. Вони мріяли якомога швидше вирватися звідти. Навіть ті, які після мутації залишалися з чудовим голосом (а таких було небагато), не завжди обирали духовну кар'єру. Потрібно було мати або блискучі композиторські здібності, або голос із перспективою стати солістом чи капеланом, або гармонійний слух та організаторські здібності для викладацької діяльності в таких школах.

Більшість випускників півчих шкіл, які у ті часи найдосконаліше знали закони музичних конструкцій, основи поліфонії, гомофонії та композиції, ставали найповажнішими цеховими майстрами, або придворними співаками чи композиторами. Пізніше музиканти, які вийшли зі стін церкви, стали провідними майстрами перших театрів та

придворних труп, викладачами консерваторій, магістрами факультетів мистецтв в університетах [31, с. 31].

The image displays a modern musical score for the motet "Dixit Dominum" by Johannes Tinctoris, alongside a page from an original manuscript. The modern score on the left is arranged for five voices: Primi Toni 1, CANTUS, ALTUS, TENOR, and BASSUS. The lyrics are: "Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: Se-de a dex-tris me-is Do-nec po-nam i-ni-mi-cos tu-os, sca-be-llum pe-dum tu-o-rum". The manuscript on the right shows a page with a large, ornate initial 'K' in red and blue, and several staves of musical notation with Latin lyrics. The manuscript is aged and shows signs of wear.

### „Dixit Dominum“ Йоханнеса Тінкторіса і Меса Ж. Бюна

Характерною рисою школи при Вінчестерському соборі (Англія) в часи класичного Середньовіччя стало значне обмеження можливості вступу до неї. Це давало більше шансів випускникам знайти роботу в духовній сфері. Вінчестерська півча школа забезпечувала своїми випускниками майже всю Британію із її кафедральними соборами. Вона досягла найвищого злету за Джона Данстейбла (школа поліфоністів) і в духовній музиці Англії тих часів з'явився свій неповторно народний колорит, що став основою англіканської музики Нових часів.

Найвищого злету в підготовці церковних музикантів Середньовіччя удалося досягти майстрам Нідерландської школи. Варто зазначити, що якоїсь єдиної школи-метризи в Нідерландах не існувало, та цілий ряд спеціалізованих музичних шкіл при кафедральних соборах у розвинених містах (Гент, Іпр, Брюгге) виробили для себе єдиний стиль та уніфіковану систему освіти. Великий внесок у розвиток кафедральних метризи Нідерландів здійснив франко-фламандський композитор, послідовник Філіппа де Вітрі, музичний теоретик і педагог, автор всесвітньо відомих трактатів, новатор і реформатор Йоханнес Тінкторіс [16, с. 52].

За період його роботи в Брюгге в кафедральній школі почали вивчати в якості обов'язкових предметів теорію контрапункту, сольфеджіо, гармонію, гетерофонію, поліфонію, композицію. Йоханнес Тінкторіс систематизував словник іноземних музичних термінів (глосарій „Terminorum musicae diffinitorium“) і ввів їх вивчення окремою дисципліною. Теорія музики також була поділена на логічні частини: пропорції музики, ноти і паузи, музичні ефекти, метро-ритми. Вивчення кожного з розділів тривало не менше триместра. Тінкторіс у своїй праці дав графічне зображення поліфонії. Якщо уважно це зображення проаналізувати, то можна виявити його схожість із готичними архітектурними конструкціями.

На засвоєння інших вільних мистецтв в нідерландських кафедральних метризах виділялося всього два роки: перший рік на граматику, риторику й діалектику, останній восьмий рік навчання за бажанням могли вивчати математику та астрономію, та зазвичай їх не вивчали. Музичні ж дисципліни, як уже зрозуміло, викладалися впродовж восьми років дуже ретельно з наголосом на вузьку спеціалізацію – теоретичну, вокальну чи інструментальну (хорист, соліст-вокаліст, теоретик, композитор, соліст-органіст) .



Нідерландські композитори писали музику у формі „cantus firmus“ (стійкий наспів). Ураховуючи те, що твори цих майстрів Були чотирьох-

п'ятиголосними, мелодія „стійкого наспіву“ проходила лише в одному із голосів (сопрано чи тенорі) довгими тривалостями, а решта голосів поступово вступала каноном. Усі вокальні партії виконували мелодії на один й той же текст. Упродовж твору тональність зберігалася, всі голоси зливалися консонансно (гармонійно). Твори виконувалися *a capella*, тобто без супроводу.

У творчості майстрів Нідерландської школи з'явився новий вид меси – *Stabat Mater* (лат., тужлива мати стояла). Біблейський сюжет повідомляв про смерть Ісуса та тугу діви Марії, про оплакування її сина. Для форми написання цієї кантати був обов'язковим вступ (інтроїт), що спочатку зачитувався, а потім став розспівуватися багатоголосно.

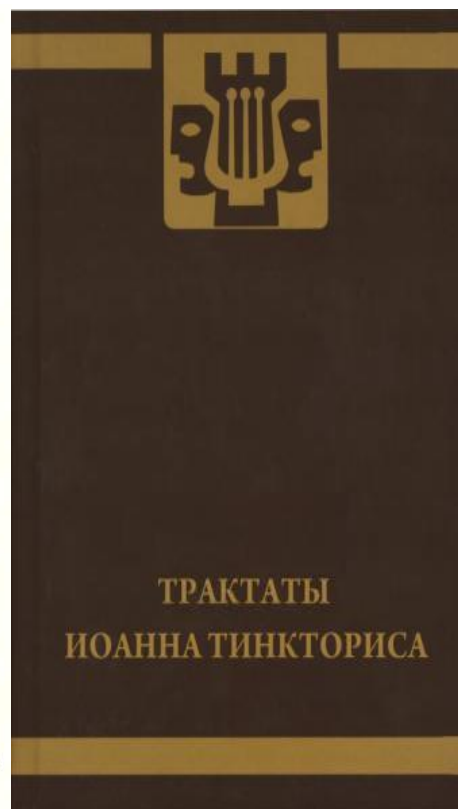


Орландо Лассо і його партитура „Magnificat anima mea”.

Найвідоміша кантата „Stabat Mater“ від майстрів Нідерландської школи – це кантата Жоскена Дебре. Вона складалася з дванадцяти частин.

Отже, пріоритетний вибір у навчанні було зроблено. Звичайно, що загальна ерудиція музикантів-професіоналів із таким підходом до дисциплін немюзичного циклу дуже страждала. Однак професійна підготовка майбутнього викладача метризи чи виконавця безумовно покращилася. Вся система навчання нагадувала сучасну консерваторську підготовку, не роз'єднану на етапи. І результати такої трансформації не забарилися з'явитися: Нідерландська музична школа

подарувала світові таких визначних композиторів, теоретиків, органістів і педагогів, як Г. Дюфаї, Й. Окегем, Я. Обрехт, Ж. Депре, О. Лассо та інші [14, с. 499].



Рафаель Кізеветтер

Музична освіта в Нідерландах окресленого періоду свідчить про загальний культурний розквіт в Бельгії, Люксембурзі, Північно-Східній Франції. Принципи поліфонії та композиції, вироблені викладачами-нідерландцями, пізніше стали універсальними. Їх взяли за основу спочатку італійці, а з Італії система поширилася на всю середньовічну християнську Європу.

Аналізуючи музичні форми майстрів Нідерландської школи строгого стилю, Р. Кізеветтер приходить до висновку, що її традиції, започатковані такими видатними представниками, як А. Дюфаї, Я. Обрехт, Й. Окегем, О. Лассо, були підхоплені і продовжені титанами XVIII століття в музиці – Г.Ф.Генделем та Й.-С. Бахом [14, с. 443].

Музичні твори І.С. Баха і Г.Ф. Генделя більшою мірою належать до стилю бароко. Проте в месгах Баха можна простежити антифон

ний принцип хорового співу (перекличка двох хорів), соло переплітається з хором – вершина респонсорію. У його пассіонах („Пристрасті за Матфеєм“) багато дійових осіб, багато сольних арій, що перетворюють месу на драматичну виставу релігійної тематики. Крім того, для супроводу „Пристрастей“ обрано як орган, так і симфонічний оркестр.



Фрагмент „Пассіонів“ І.С. Баха. Рукопис.

Найвідоміший твір Генделя церковної тематики – це „Te Deum laudamus“ (тебе, Гопода, звеличуємо), де також речитативний сольний спів перекликається із хоровими багатоголосними епізодами. Отже, ці твори геніальний майстрів є прямим продовженням традицій Нідерландської школи і належать до пізньоготичного стилю. Потенційні можливості середньовічної пізньоготичної меси значно розширилися, але її існування підійшло до свого логічного завершення. І в музиці наступили Нові часи.

Таким чином, у більшості країн Західної Європи церква, зберігаючи за собою роль могутнього монополізаційного центру виховання музикантів-професіоналів, у часи класичного і пізнього Середньовіччя була одним із серйозних джерел постачання кадрів для придворних театрів і капел, для викладацької діяльності в університетах і, нарешті, для міських акторів-професіоналів. Кожна церква (особливо міські собори) потребувала достатньо великої кількості музикантів – професійних хористів, органістів, солістів-вокалістів, музичних теоретиків і церковних композиторів, які б працювали на її замовлення.

Упродовж усіх середніх віків практичні засади вивчення музичного мистецтва ускладнювалися, збільшувалася загальна кількість дисциплін і теоретичних понять, а теоретичні (ідеологічні) принципи залишалися практично незмінними. Призначення музиканта вбачалося в служінні Богу і церкві. Тож професійна духовна музика продовжувала розвиватися своїм особливим шляхом без нахилу до світськості, зате під покровительством церкви. Цей шлях мало перехрещувався з народними обрядовими традиціями і навіть із музикою цехових композиторів.

Світсько-релігійний музично-театральний жанр *містерії* (грецьк., містерія – таїнство) зародився безпосередньо з літургійної драми, мав елементи культовості античних релігійних свят. Містерії писали на сюжети біблейської історії, тому їхніми авторами виступали драматурги, які досить досконало знали як латину, так і Біблію. Не весь текст містерії був покладений на музику, а лише окремі номери [14, с. 520].

Розвиток і вдосконалення містерії пов'язані з розквітом середньовічних міст XIV-XV століть. Популяризація містерій серед усіх станів і прошарків міського населення була пов'язана зі сценами проміжного характеру: релігійні сюжети перемежовувалися з *інтермедіями* — основними комедійними епізодами. Містеріальні вистави були частиною міських свят. Свята організовувалися міською владою (муніципалітетами) разом із ремісничими цехами, відбувалися зазвичай у ярмаркові дні на площах.





Фрагмент із містерії на історичний сюжет.

Виконавці містерій (головним чином, ремісники), у відтворенні релігійних персонажів намагалися надати їм реалістичних і комедійних рис. Надзвичайно цінним було й те, що релігійний зміст дійства не знецінював значення містерії як форми масового театру, де простежувалася "груба відвертість народних пристрастей", "свобода міркувань натовпу площі".

Заслужують на увагу й особливості містеріальної драматургії. За змістом вона поділялася на три основних цикли: вітхозавітний, новозавітний та апостольський. Кожен із циклів розвивався за своїми законами, правилами і принципами [10, 101].

У вітхозавітному й апостольському циклах значну роль відігравали інтерлюдії та інтермедії. Новозавітний цикл вважався християнською святинею, тому проміжні вставки тут майже не допускалися. Але популярність новозавітного циклу серед широких мас населення була найбільшою. *Музичний супровід містерії* був чимось середнім між церковною професійною музикою і народними наспівами. Останні домінували в інтерлюдіях.

У постановках містерій панував принцип симультанності: на сценічній площині водночас з'являлися всі місця дійства, необхідні для даної вистави. Кількість таких місць (альтанок), що використовувалися в спектаклі по ходу розвитку сюжету, доходила до двадцяти. Не на всякій площі була можлива постановка подібної п'єси. Коли дія закінчувалася на центральній сцені чи в альтанці, вона починалася знову. І так могло тривати дві доби. Глядачі-міщани не сиділи під час вистави, а ходили: вони могли підійти до однієї альтанки, потім до іншої, потім до головної сцени. Увага на єдиному сюжеті не зосереджувалася.

Отже, церковна музика не була єдиним проявом професіоналізму пізнього Середньовіччя. За підтримкою міських магістратів поступово з'являються музично-драматичні світські жанри, що користуються великою народною популярністю. Проте необхідно пам'ятати, що пізньоготичне мистецтво – це не лише архітектура, музика та релігійний театр. Ця й полотна таких відомих майстрів живопису, як Петрус Крістус, Ганс Мемлінг, Лукас Кранах Старший та ін., це й лицарська куртуазна література (лицарський роман), останнім автором якої був Томас Мелорі („Смерть короля Артура“). Таким чином, Пізнє Середньовіччя було представлено в усіх мистецьких жанрах.

### Література до Частини 1:

1. Аверинцев С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью / Сергей Сергеевич Аверинцев // Из истории культуры средних веков и Возрождения : сб. / отв. ред. В. А. Карпушин. — М. : Просвещение, 1973. — С. 17-64.
2. Амвросий Медиоланский. Песнь на третий час / Амвросий Медиоланский // Памятники средневековой латинской литературы IV – IX веков [ред. М. Е. Грабарь-Пассек и М. Л. Гаспаров] ; [пер. с лат. С.С. Аверинцева]. М. : Наука, 1970. — С. 24.
3. Античность в культуре и искусстве последующих веков: Материалы научной конференции ГМИИ им. А.С.Пушкина (1982) / [сост. и вступ. ст. С. С. Андреева]. — М.: Советский художник, 1984. — 356 с.
4. Безрогов В. Г. Сравнительно-исторические исследования педагогических систем и традиций в древности и средневековье / Виталий Григорьевич Безрогов. — М. : АО Аспект Пресс, 1996. — 248 с.
5. Корній Л.. Історія української музики / Л. Корній. . — К. ; Харків; Нью-Йорк : М.П. Коць, 1998. — с.307 (укр.)
6. Гвидо д'Ареццо. О музыке и книгах богослужбный / Гвидо д'Ареццо // От Ars antiqua до Ars nova / [ред.-сост. Ю.С. Левина]. — М. : Музыка, 2002. — С. 16-25.
7. Гергей Е. История папства / Ене Гергей; [пер. с венг. О.В. Громова]. — М. : Республика, 1996. — 463 с.
8. Григорий Двоеслов. Диалоги / Григорий Двоеслов. — Казань : Издательство Епархиального общества, 1990. — 158 с.
9. Оглоблін О. Люди старої України та інші праці / О. Оглоблін. — Острог, 2000, — с. 37-280.
10. Иванов К. А. Трубадуры, труверы и миннезингеры / К. А. Иванов. — СПб. : Алтея, 2001. — 183 с.
11. Интеллектуальные традиции европейской культуры (очерки истории образования): [учеб. пособие] / И. Л. Григорьева, Н. В. Салоников; НовГУ им. Ярослава Мудрого. — Великий Новгород, 2008. — Ч. 1: Античность и раннее Средневековье. — 70 с.
12. Карская Т. В. Поэзия и риторика во французском средневековом театре / Т. В. Карская. — М. : Художественная литература, 1968. — 234 с.
13. Культура Византии IV – первая половина VII вв. // История средних

- веков : энциклопедия „Руссика“ / ред. А.О. Чубарьян. – М. : ОЛМА ПРЕСС Образование, 2004. – С. 140-142.
14. Левина Ю. С. Теория и инструментальное творчество в средние века / Юлия Сергеевна Левина. — М. : Музыка, 1989. — 700 с.
  15. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2-х т. / Тамара Николаевна Ливанова. — М. : Музыка, 1983. — . — Т. 1. — 1983. — 696 с.
  16. Пиков Г. Г. Схоластика в контексте истории европейской цивилизации / Геннадий Геннадиевич Пиков // Вестник НГУ. – Вып. 1. — С. 43-56.
  17. Chazottes C. Gregoire le Grand / C. Chazottes. – Paris : Les Belles Lettres, 1958. – 388 p.
  18. Уколова В. И. Античное наследие в культуре раннего Средневековья / Виктория Ивановна Уколова. — М. : Наука, 1989. — 336 с.
  19. Хохловкина А. История музыки Древнего Востока / А. Хохловкина. — М. : Музыка, 2011. — 456 с.
  20. Хрестоматия по истории западноевропейского театра : [ред. ГН. Бояджиева] : в 2 т. – . – Т. 1. – М. : 1953. – 384 с.
  21. Шахова К.А. Творчество великих европейских художников XV – XVIII веков / К.А. Шахова. – К. : Мистецтво, 1980. – 288 с.
  22. Яммерс С. Готическая и квадратная нотация / С. Яммерс. – М. Музыка, 2002. – 158 с.
  23. Цебрій І.В. Уніфікація освіти та музична реформа в педагогічній діяльності папи Григорія I Великого / І.В. Цебрій // Естетика і етика педагогічної взаємодії : збірник наукових праць Інституту педагогічної освіти та освіти дорослих НАПН України. – 2014. – Вип. 5 – С. 115-125.
  24. Цебрій І.В. Значення музичного мистецтва й музичної освіти в житті суспільства Стародавнього Єгипту / І.В. Цебрій // Естетика і етика педагогічної взаємодії : збірник наукових праць Інституту педагогічної освіти та освіти дорослих НАПН України. – 2014. – Вип. 7. – С. 65-74.
  25. Цебрій І.В. Витоки професійного християнського співу: Амвросій Медіоланський і Григорій Великий / І.В. Цебрій // Естетика і етика педагогічної взаємодії : збірник наукових праць Інституту педагогічної освіти та освіти дорослих НАПН України. – 2014. – Вип. 9. – С. 83-92.



**Книга 2.**  
**Музика епохи Відродження**  
**та Просвітництва**

## **ЗМІСТ:**

<b>ЧАСТИНА IV. МУЗИКА ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ.....</b>	<b>104</b>
<b>Нарис 13. Раннє італійське Відродження (Ірина Цебрій).....</b>	<b>104</b>
<b>Нарис 14. Високе Італійське Відродження (XVI – XVII століття) (Ірина Цебрій).....</b>	<b>111</b>
<b>Нарис 15. Французьке музичне Відродження (кінець XIII – початок XVII ст.) (Ірина Цебрій).....</b>	<b>117</b>
<b>Нарис 16. Англійське музичне Відродження (XIV – XVII століття) (Ірина Цебрій).....</b>	<b>125</b>
<b>Нарис 17. Українська музична культура в XIII – XVII століттях (Марина Лебединська).....</b>	<b>132</b>
<b>ЧАСТИНА V. МУЗИЧНІ СТИЛІ ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА.....</b>	<b>138</b>
<b>Нарис 18. Три основні стилі в музиці XVII – XVIII століть (Ірина Цебрій).....</b>	<b>138</b>
<b>Нарис 19. Ренесансний реалізм у музиці (Ірина Цебрій).....</b>	<b>143</b>
<b>Нарис 20. Музика стилю бароко (Ірина Цебрій).....</b>	<b>148</b>
<b>Нарис 21. Класицизм у його класичній формі (Ірина Цебрій).....</b>	<b>157</b>
<b>Нарис 22. Французький та італійський класицизм (Ірина Цебрій)...</b>	<b>164</b>
<b>Нарис 23. Майстри українського бароко та класицизму (Марина Лебединська).....</b>	<b>171</b>
<b>ЗАКЛЮЧНЕ СЛОВО.....</b>	<b>180</b>
<b>Література.....</b>	<b>183</b>

## CONTENT:

<b>PART IV. RENAISSANCE MUSIC .....</b>	<b>104</b>
<b>Essay 13. Early Italian Renaissance (Iryna Tsebriy).....</b>	<b>104</b>
<b>Essay 14. High Italian Renaissance (XVI – XVII centuries) (Iryna Tsebriy).....</b>	<b>111</b>
<b>Essay 15. French Renaissance music (End of XIII – the beginning of the seventeenth century) (Iryna Tsebriy).....</b>	<b>117</b>
<b>Essay 16. The English Renaissance Music (XIV – XVII centuries) (Iryna Tsebriy).....</b>	<b>125</b>
<b>Essay 17. Ukrainian music culture in the thirteenth XVI – XVII centuries XVI (Marina Lebedinska).....</b>	<b>132</b>
<b>PART V. MUSICAL STYLE OF THE ENLIGHTENMENT .....</b>	<b>138</b>
<b>Essay 18. Three basic styles of music XVII – XVIII centuries (Iryna Tsebriy).....</b>	<b>138</b>
<b>Essay 19. Renaissance realism in music (Iryna Tsebriy).....</b>	<b>143</b>
<b>Essay 20. Music of the Baroque style (Iryna Tsebriy).....</b>	<b>148</b>
<b>Essay 21. Classicism in its classical form (Iryna Tsebriy).....</b>	<b>157</b>
<b>Essay 22. The French and Italia Classicism (Iryna Tsebriy).....</b>	<b>164</b>
<b>Essay 23. Masters of Ukrainian Baroque and Classicism (Marina Lebedinska).....</b>	<b>171</b>
<b>FINAL WORD.....</b>	<b>180</b>
<b>Literature.....</b>	<b>183</b>

## ЧАСТИНА IV. МУЗИКА ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ.

### Нарис 13. Раннє італійське Відродження.



У той час, коли в Англії, Німеччині, Нідерландах, Північно-Західній Франції ствердилося мистецтво Готики, в Італії після шістьох століть релігійного мистецтва починає відроджуватися інтерес до античної спадщини – до античної літератури, античного театру, античної архітектури, скульптури, до античних інструментів і музики (співу, танців), до античної моди.

В образотворчому мистецтві з'являються полотна таких художників, як Джотто, Сандро Ботічеллі, пізніше – Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Рафаеля Санті та ін.

Що ж відрізняло роботи названих художників від їхніх попередників – представників готичного стилю? Спробуємо це детально проаналізувати:

- 1) ці художники намагалися відобразити людину природною, такою, якою вона була насправді. Представники готичного стилю малювали лише релігійні полотна, присвячені Ісусу, біблейським



сюжетам, святим. Біблейські персонажі мали непропорційні обличчя – довгий тонкий ніс, перебільшено великі очі, неприродно малі уста. Вираз обличчя цих персонажів не був природним, швидше схематичним, вони виражали святість, а не емоції. Художники епохи Відродження малювали живу людину, не зразок стародавніх греків – гарну, вродливу людину;

- 2) полотна одного художника вже легко відрізнити від полотен іншого, бо вони індивідуальні, їх не переплутаєш, як і зображених на них людей. Ця характерна риса не простежувалася в Середньовіччя;
- 3) на полотнах відображені сцени з життя простих людей і навіть, коли малювали святих, вони теж виглядали святими та мали пропорційні обличчя. Весь живопис мав не релігійний, а світський, побутовий характер. Художників цікавило не те, що відбувалося „на небесах“, їх хвилювало земне життя;
- 4) митці епохи Відродження в своїй творчості намагалися наслідувати давньогрецьких і давньоримських митців;
- 5) твори митців однієї країни відрізняються від митців іншої країни. В мистецтві починає прослідковуватися національний характер. Цієї риси також не було в середньовічному мистецтві.

Серед *перших скульпторів* епохи Відродження ми виділяємо Донателло. Він займався вивченням людської будови тіла і знав її не гірше античних майстрів; в *архітектурі* виділяємо Філіппо Брунлескі на прикладі його всесвітньовідомого собору Санта Марія дель Фьйоре у Флоренції, що також побудований за античними зразками; у *літературі* – твори Джованні Боккаччо і Банделло. Їх хвилювало не „життя святих“, не лицарські романи не героїчні сюжети, а долі їхніх сучасників, які на сторінках творів оживають добрими й злими, прекрасними й потворними, сміливими й боягузами, закоханими й переповненими ненависті; в музиці – це поривання в звуках відобразити людські почуття та емоції, написати такі твори, котрі можна було б виконувати не в церквах чи соборах, а в

палацах і на площах, де б усе було лаконічно, просто та зрозуміло.



Джотто ді Бондоне. Поцілунок Іуди. XIII століття.

*Маркетто Падуанський: творчий шлях.* На початку XIV століття в Римі привертає до себе увагу композитор по імені Маркетто. Він отримав ґрунтовну освіту, віртуозно грав на органі та писав власні твори. Проте в Римі він довго не залишився. Його творчість не відповідала римським канонам. Прийнятий у храмах одноголосний спів його дратував. „Григоріанське одноголосся пережило себе“ – стверджував Маркетто. Він часто заслухувався піснями та баладами французьких менестрелів, хоча його друзі, церковні композитори, дорікали йому за це. Маркетто закохався в дівчину-менестреля, яка чудово співала, а ще краще танцювала під акомпанемент своїх друзів. Проте батьки не дозволили Маркетто побратися з нею, вважаючи її недостойною їхнього освіченого сина, дівчина повернулася до Франції і Маркетто назавжди загубив її слід. Так минуло ще кілька років, батьки померли, нові друзі не з'явилися, він більше нікого не покохав і не одружився [10, с. 305].



Маркетто Падуанський. Музичні записи.

Маркетто продовжував захоплюватися концертами на площах міста і почав вивчати античну літературу. Він мріяв створити нову музику. І раптом несподівано Маркетто отримав запрошення з Падуї очолити капелу Падуанського кафедрального собору. Він прийняв це запрошення.

1305 року Маркетто переїхав до Падуї. Тут він відчув більше свободи, ніж у Римі, бо не було такого суворого контролю над його творчістю з боку церкви. У Падуї він зустрівся з молодим французьким священиком Філіппом де Вітрі. Філіпп був його однодумцем. Разом вони мріяли втілити такі ідеї:

1) одноголосний григоріанський спів у церквах і соборах необхідно замінити багатоголоссям; 2) римську квадратну нотацію, що показувала лише висоту звуків, варто замінити мензуральною, де вказується не лише висота, а й тривалість звуків; 3) є інтервали, що звучать

зливаючись, а є різкі інтервали: перші вони назвали консонансами, другі – дисонансами; 4) Мелодія має бути рухливою, нескладною, поєднувати більше півтонів, що підкреслює її життєрадісність, а не застійність; 5) немає необхідності всі твори виконувати латинською мовою, необхідно, щоб у музиці переважала національна мова (італійська, французька та ін.).

Після цього Маркетто (вже прозваний Маркетто Падуанським) починає писати твори нової форми: в них нижній голос веде партію на літургійний наспів, середній голос виконує латиною щось із античної поезії обов'язково із цитатою Овідія, а верхній голос веде пісенний мотив рідною мовою (зазвичай на біблейський сюжет) [10, с. 306].

Такі твори отримали назву мотету. *Motem* (motto – слово) викликав багато дискусій у церковних колах, бо порушував старі традиції. Та незважаючи на це, Маркетто Падуанський добився виконання кількох своїх мотетів у соборі. Філіпп де Вітрі був від цього в захваті. Разом із Маркетто вони вирішують присвятити своє життя *новому мистецтву*. *Ars Nova* – так назвали їхнє мистецтво. Невдовзі Філіпп де Вітрі виїхав до Франції, та їхня дружба не перервалася. Вони продовжували листуватися.



Франческо Ландіно



Орган у костелі Флоренції

Напряв *Ars Nova* в музиці підтримали такі видатні композитори того ж століття, як Якого де Болонья та Франческо Ландіно.

*Франческо Ландіно* (1335-1397) – композитор, органіст і поет, який

був сліпим від народження, проте завдяки своїй наполегливості та працездатності, він навчився не лише рифмувати й записувати вірші, а й зміг грати й імпровізувати на органі, створювати музику. Скоро він став першим органістом-віртуозом у Флоренції. Ландіно запросили працювати органістом собору Сан-Лоренцо. Його гра супроводжувала меси, богослужіння. Для себе й друзів, шанувальників його таланту, Франческо пише світську музику.

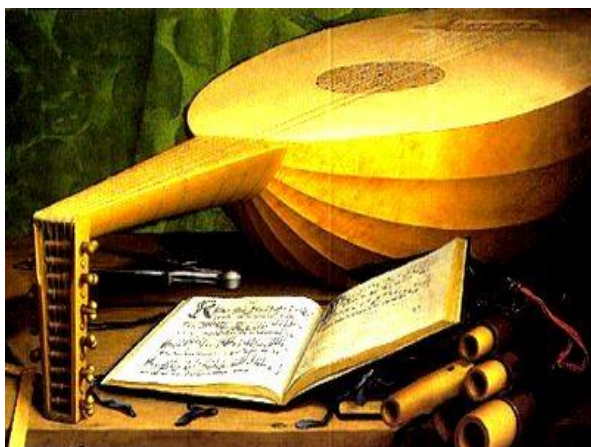
У його творчості з'являються нові жанри цього напрямку: 1) мадригал (від слова *Madre* – мати) – трьохголосний професійний спів рідною мовою, де головна мелодія проходить у верхньому голосі. Твір виконувався під акомпанемент органу чи струнних інструментів; 2) качча (полювання) – де голоси вступали за зразком канону, а в інструментальному супроводі звучали мисливські ріжки.

Композитор другої половини XIV століття *Джуліо Джованіні* вважався провідним органістом Риму, був особою, наближеною до папи. Він писав псалми на замовлення папи римського, проте в глибині душі не вірив у Бога й у вільний час таємно від усіх записував поезію вагантів – мандруючих студентів і музикантів. Одного разу Джуліо був у Флоренції і там познайомився із Франческо Ландіно. Джуліо так сподобалися мадригали Франческо, що він сам вирішив таємно написати мадригал на текст вагантів і втілив свій задум. Якби свого часу про це стало відомо папі, композитор потрапив би до в'язниці. Але ніхто, окрім Ландіно, про це не знав. Серед його рукописів і зберігся мадригал Джуліо Джованіні „Орден вагантів“ [9, с. 111].

У XIV столітті розвивається й ускладнюється інструментальна музика. Серед інструментів того часу виділяються лютня, арфа, флейта, гобой, труба, органи різного типу. Інструменти використовуються як для супроводу співу, так і для сольної гри.

Серед віртуозів соло на лютні відомий *Франческо ді Мілано*, придворний трувер герцогів Мілану з роду Віконті. Блискучий кавалер, аристократ за походженням, Франческо писав зворушливу ліричну

музику, яку слухали, не соромлячись сліз. Найвідомішим його твором є „Куранта”, написана для лютні.



Лютня і ноти для лютні.



Скрипки XV століття

У XV столітті багатоголосся міцно ствердилося в католицькому богослужінні. У Римі працювали такі нідерландські музиканти, як О. Лассо, Ж. Депре, Я. Окегем та інші. Тепер лише в Парижі продовжували звучати григоріанські хорали.

Таким чином, пізньоготична музика та музика раннього Відродження переплітаються між собою, збагачуючи одна одну. Світська музика піднімається на новий професійний рівень, відчувається її вплив на церковну. Спостерігається й нахил церковних композиторів до світської музики. Всі сильніше відчувається бажання композиторів дослідити античну музику.

#### **Нарис 14. Високе Італійське Відродження (XVI – XVII століття).**

У XVI столітті італійська музика зайняла ведуче положення серед європейських музичних культур. Поряд із церковними капелами, цехами провідних світських музикантів виникають гуртки просвічених людей – літераторів, поетів, драматургів і музикантів. Їх називали академіями.

Найбільші об'єднання пізніше іменуватимуться школами. Подібних шкіл у XVI столітті було три – римська, венеціанська та флорентійська. Ці школи склалися відповідно у великих містах.

Майстри *Римської школи* займалися вивченням творчості нідерландських композиторів і теоретиків музики, детально вивчали характерні

риси й особливості „строного стилю“. Проте твори римських композиторів XVI століття, хоча вони були багатоголосними, залишалися статичними, позбавленими рис „народності“. Більша частина творів писалася для церкви й на латинські тексти. Вони відрізнялися логічністю й лаконічністю, відчувався індивідуальний стиль кожного з композиторів. Найвідоміший представник римської школи – *Палестрина* – писав твори у формі *cantus firmus* (стійкий наспів), як і майстри Нідерландської школи [12, с. 99].



Палестрина

cantus firmus

Адріан Віларт

Родоначальником *Венеціанської школи* вважається нідерландський композитор *Адріан Віларт*. Віларт упродовж 35 років очолював капелу Святого Марка у Венеції. Проте тут дуже швидко від „строного стилю“ залишилося лише принцип багатохоровості та багатоголосся. Кілька багатоголосних хорів водночас виконували один твір. Таким чином, на перший план виходила ефектна яскравість. Такі майстри Венеціанської школи, як *Габріелі*, започаткували багато нових інструментальних жанрів. Зросло значення струнно-смичкових інструментів. Скрипка і віола стали провідними професійними інструментами. Для супроводу хорів тепер використовувалися струнні оркестри та орган.

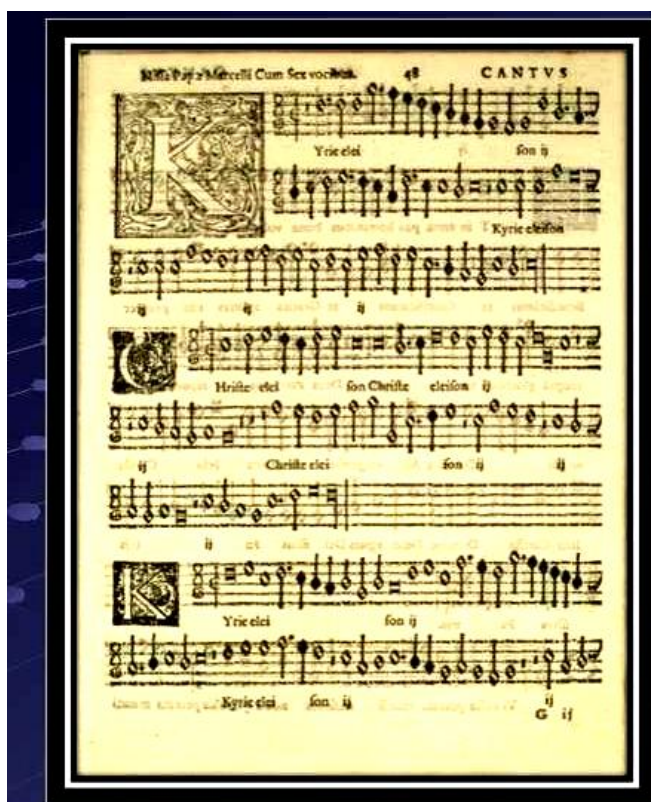
У творчості майстрів Венеціанської школи з'явилися такі нові інструментальні жанри:

*Річеркар* – невелика п'єса акордового складу, між частинами якого іноді вставлялися стрімливі пасажі, що поєднували частини між собою.

*Фантазія* (в перекладі *уява*, італ.) – вільна за формою п'єса, схожа на імпровізацію, де поліфонічні (багатоголосні) частини передуються з гомофонними (мелодія з акомпанементом).

*Канцона* (в перекладі *пісня*, італ.) – авторська пісня, стилізована в народному стилі, іноді куплетної форми. Канцона могла бути й інструментальною п'єсою для кількох інструментів.

*Капріччіо* (в перекладі *вередливо*, італ.) – характерна п'єса з несподіваними зворотами мелодії.



Табулатура

## Вінченцо Галілей



*Флорентійська школа* представлена гуртком Вінченцо Галілея. Професійний музикант і теоретик *Вінченцо Галілей* (1520-1591) був батьком відомого філософа Галілео Галілея. Із прискіпливістю дослідника Вінченцо вивчав грецькі трагедії та особливості їхнього музичного супроводу. Галілей написав теоретичний трактат (видатну наукову працю для того часу) „Діалог про стародавню й нову музику“, де виступив прихильником чудесного сольного співу, малих вокальних і інструментальних форм, які протистоять „варварській поліфонії“, шанованій ц Римі. У трактаті він аналізував античну трагедію, де головні



герої так прекрасно виконували своє соло у супроводі оркестру та хору. Галілей заохочував відродити античну традицію і сам спробував подати приклад – поклав на музику частину „Божественної комедії“ Данте Аліг'єрі.

Його ідеї підтримали й розвинули члени гуртка вчених, композиторів і поетів, які 1570 року об'єдналися у „Флорентійську камерату“ (камерата – кімната, італ.). Духовними лідерами цього гуртка були два композитори – *Якопо Пері* (композитор, співак, головний директор музики і музикантів при королівському палаці) та *Джуліо Каччині* (1550-1618) на прізвисько Джуліо Романо (римлянин) – поет і творець одноголосних мадригалів, який теж перебував на королівській службі флорентійського двору [12, с. 101].



Джуліо Каччині і Антоніо Рінучінні.

До Дж. Каччині й Я. Пері приєднався композитор А. Рінучінні. Вони втрьох вирішили втілити ідею В. Галілея – відродити музичну давньогрецьку трагедію. Так народилася опера, що своєю музичною досконалістю значно перевершила грецьку трагедію. В опері мали місце солоспіви й дуети, тріо та квартет, багатоголосний хор, оркестровий супровід (до складу оркестру ввійшли всі відомі на той час професійні інструменти).



Дж. Каччіні. Титульна сторінка опери “Евридіка” та сторінка рукопису опери.

Найвище досягнення музики Італійського Відродження – *опера* – ввібрала в себе всі найкращі досягнення попередніх століть. Музика тут виступала головною рушієм розвитку драматичних подій, а театральне дійство й декорації додавали більшого ефекту для сприйняття музики.

Перші опери „Дафна (1598) та „Евридіка“ (1600) були створені Джуліо Каччині. У лібрето до своїх опер він водночас виступив і автором віршованих текстів. Дочка Джуліо Каччині – *Франческа (Чеккіна)*, яка виросла в оточенні талановитих людей „Флорентійської камерати“, стала відомою оперною співачкою-прімою (першою). Батько виховав у ній блискучу виконавицю головних жіночих партій у своїх операх.

Справжній успіх до опери прийшов із творчістю *Клаудіо Монтеверді*. Гордий, безкомпромісний венеціанець, він цікавився всіма відомими на його час історичними й міфологічними сюжетами. Водночас Клаудіо писав і церковну музику на замовлення соборів інших міст. Монтеверді часто сварився з настоятелями костелів, яким не подобався його смак.



Клаудіо Монтеверді

Його вважали людиною зухвалою і грішною, бо він водночас працює й на „гріховні“ світські замовлення [12, с. 105].

I  
et hi tres e - num sunt, et hi tres u - num sunt.

II  
et hi tres u - num sunt, et hi tres u - num sunt.

III  
et hi tres un - num sunt, et hi tres u - num sunt.

Org

Клаудіо Монтеверді. Хор із “Коронації Поппеї”

Ідея написання опери так захопила Монтеверді, що знайшла своє блискавичне втілення. Його найвідоміші опери „Коронація Поппеї“ (на історичний сюжет) та „Аріадна“ (на міфологічний сюжет) стали справжніми шедеврами свого часу. Опера „Коронація Поппеї“ про дружину імператора Нерона завоювала популярність в італійській публіки не лише сюжетом, а й вражаючою силою музики. Опера „Аріадна“ була створена на легендарний сюжет про острів Крит, Мінотавра, царя Міноя, його дочок Аріадну й Федру, хороброго Тесея. Ця опера стала популярною в усій Європі. Й у наші дні не втратив відомості

знаменитий „Плач Аріадни“, що виконується провідними оперними зірками.

Отже, появою та ствердженням опери на рубежі XVI – XVII століть і творчою спадщиною Клаудіо Монтеверді закінчується епоха Високого Італійського Відродження, що стала своєрідним підсумком розвитку європейської музики за всі попередні століття.

### **Нарис 15. Французьке музичне Відродження (кінець XIII – початок XVII ст.)**

Ми перенесемося до середньовічної Франції XIII – XIV століть. У ці часи Франція не була єдиною державою. Її північно-східні райони входили до Нідерландів, де в мистецтві панував готичний стиль. Південно-західні райони тяжіли до Італії, у якій почали проявлятися ренесансні тенденції. А в Паризьких костелах продовжував звучати григоріанський спів.

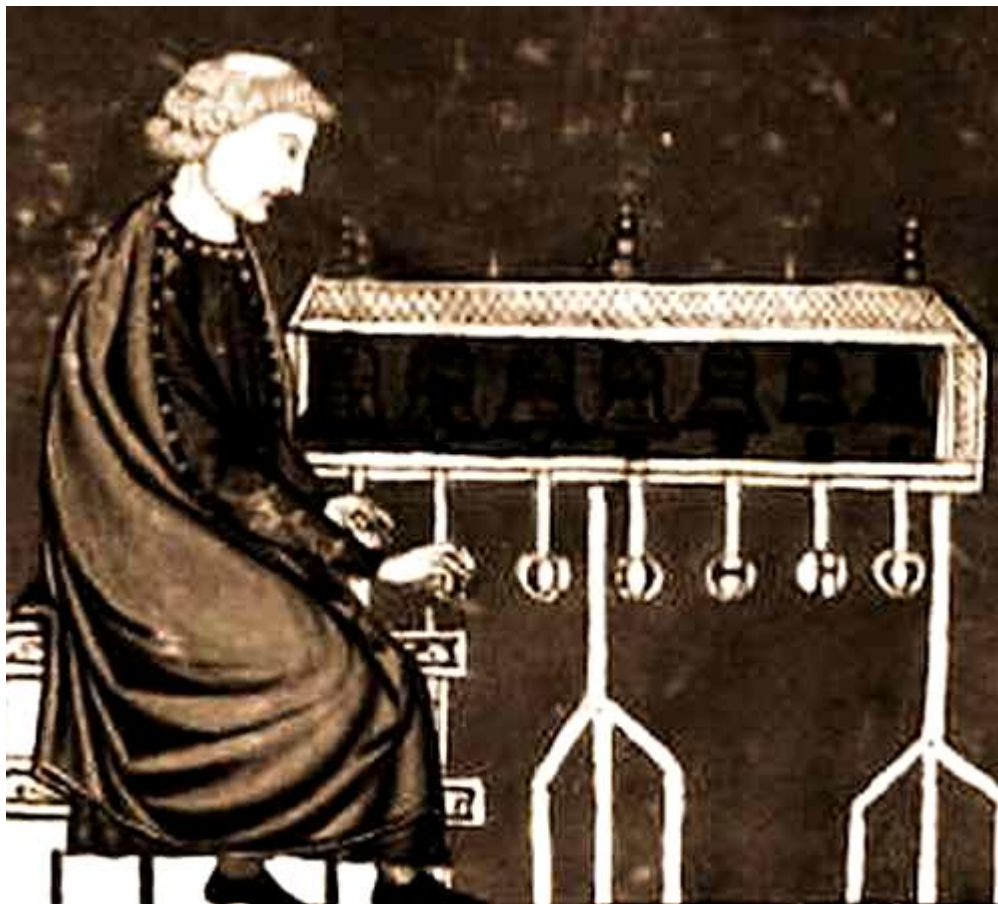
Проте в усіх французьких провінціях поряд із духовною музикою удосконалюється й професійна світська музика. Вона звучить у палацах королів, у феодальних лицарських замках. У XIII – XIV століттях розквітає мистецтво трубадурів і труверів. У їхній творчості з'являються такі нові музично-поетичні жанри, як пастурель, рондó, балада. Ці жанри поєднували народний фольклор і професійне світське мистецтво.

*Пастурель* – любовна пісня, що будується зазвичай у формі діалогу. Наводимо типовий зміст тексту пастурелі: лицар прагне кохання селянської красуні (пастушки), йому або вдається цього добитися, або ні.

*Рондó* – музична форма, в якій три рази звучить головна мелодія (рефрен), а між рефренами з'являються нові музичні фрази, що більше не повторюються (епізоди).

*Балада* – музично-поетичний твір героїчного або любовного характеру, що знайомить із визначною подією та обов'язково має драматичну розв'язку.

Усі ці жанри мали своїх творців. Пастурель і балада склалися в творчості придворного трувера, поета, музиканта, композитора, прекрасного танцюриста й водночас блазня – Адама де Ла Аля (1240-1285).



Адам де Ла Аль.

*Адам де Ла Аль: життєвий і творчий шлях.* Майбутній трувер походив із багатой ліцарської родини. У шестилітньому віці він випав із вікна свого замку (достатньо великої висоти), внаслідок чого одержав серйозні травми. Від того часу хлопчик став горбуном. Над ним сміялися рідні брати й сестри, його не дуже жалувала навіть рідна мати. Лише його батько, відважний лицар Гійом де Ла Аль, підтримував в Адамові почуття гідності. „не по своїй волі ти став потворним, – казав йому батько, – тож ти повинен бути дуже сильним і розумним, щоб над тобою не сміялися!“ і Адам на все життя запам’ятав ці слова. Він навчався лицарським мистецтвам, оволодів дворучним мечем, став писати сатиричні вірші, віртуозно грати на лютні. Його стали боятися однолітки. Його вірші та музику слухали, та все ж Адама не любили. Сміятися над

ним стало небезпечно, бо Адам міг жорстоко висміяти у відповідь, принизити або побити – сила в горбуна тепер була велика [9, с. 112].

У 20 років Адам знайомиться з міськими arrasькими музикантами і разом із ними починає виступати на площах міста Аррасу. Він стає швидко відомим і популярним. Тут він й упав в око графу Арраському. Граф запросив юнака на посаду придворного трувера, бо він йому здався досить кумедним і влучним. Адам подумав і згодився. При дворі він отримує прізвисько „Арраський горбун“. Він став найповажнішим блазнем усіх часів, блазень, який сміявся з усіх і нікому не дозволяв із себе сміятися. Він користувався любов'ю і підтримкою навіть короля. Та підлеглі графа його терпіти не могли, він не упускав жодного моменту, щоб над ними не посміятися над їхньою обмеженістю.

Адам продовжував зустрічатися з міськими музикантами й разом із ними виступати на площах. Два роки він присвятив роботі над твором-пастуреллю „Гра про Робена та Маріон“, першою музично-драматичною виставою Парижу [9, с. 161].

„Гра про Робена та Маріон“ насичена піснями й танцями. Зміст пастурелі наступний: Маріон кохає пастуха Робена. Проте її любові добивається підступний лицар, їхній сеньйор. Та закоханим удається протистояти його натиску завдяки допомозі місцевих селян. Вистава закінчується весіллям Робена й Маріон, на яке дає благословення й лицар.

Вистава мала великий успіх і серед простих міщан, і серед знаті. Адам де ла Аль сам займався з акторами співом і постановкою танців, відпрацьовував детально найменші уривки п'єси.

Загинув Адам де ла Аль трагічно. Невдовзі після прем'єри спектаклю його зарізали мечем із-за рогу. Хто це зробив, залишилося невідомим, та найшвидше – хтось із оточення графа, хто не витримав його зростаючої слави. Було тоді Адаму 45 років. Його творчість відкриває сторінку музичного Відродження. Збереглися фрагменти з вистави-пастурелі „Гра про Робена та Маріон“ та шансон „Rosa bella“.

У XIV столітті у Франції та Італії виникає мистецький напрям Ars Nova (нове мистецтво), основоположниками якого були Філіпп де Вітрі та Маркетто Падуанський. Цей напрям протистояв представникам Ars Antiqua (старе мистецтво) [14, с. 143].



Філіпп де Вітрі і Гільом де Машо.

*Філіпп де Вітрі: життєвий і творчий шлях.* Філіпп отримав сан пастора, був для свого часу дуже освіченою людиною, любив музику, поезію, філософію, політику. У 20-ті роки XIV століття побував у Падуї, де познайомився зі своїм однодумцем Маркетто Падуанським. Разом вони розробили ідею створення нового мистецтва: 1) одноголосний григоріанський спів у церквах і соборах необхідно замінити багатоголоссям; 2) римську квадратну нотацію, що показувала лише висоту звуків, варто замінити мензуральною, де вказується не лише висота, а й тривалість звуків; 3) є інтервали, що звучать зливаючись, а є різкі інтервали: перші вони назвали консонансами, другі – дисонансами; 4) Мелодія має бути рухливою, нескладною, поєднувати більше півтонів, що підкреслює її життєрадісність, а не застійність; 5) немає необхідності

всі твори виконувати латинською мовою, необхідно, щоб у музиці переважала національна мова (італійська, французька та ін.). До цих п'ятьох правил Філіпп ще додав шосте, а саме: вважати досконалыми не лише 3-4-дольний розмір, а й простий двохдольний.

1350 року Філіпп де Вітрі став єпископом міста Мо й почав втілювати музичну реформу в практику. Новий єпископ був людиною вольовою, сильною, рішучою і нікого не боявся. Його музичні твори до нас не дійшли, проте зберігся головний теоретичний трактат „Ars Nova“ і три маленькі трактати.

Найближчим другом та однодумцем де Вітрі у Франції був Гільом де Машо [9, с. 162].

*Гільом де Машо (1300-1377): життєвий і творчий шлях.* Майбутній лицар, музикант і композитор походив із багаті і знатної феодальної родини й розпочав свою творчість як трубадур. Філіпп де Вітрі був його духовним наставником і Гільом приходив сповідатися лише до нього. Під впливом і покровительством Філіпа де Вітрі Гільом де Машо поєднав традиції лицарського мистецтва з досягненнями в галузі поліфонії. Він першим у Франції почав писати епічні та любовні балади для трьох голосів, а також мотети, втілюючи в життя ідею Філіпа де Вітрі. Верхній голос у мотетах виконувався рідною мовою. Гільом де Машо створив першу французьку багатоголосну церковну месу і під нею підписав своє ім'я. Ця авторська меса була урочисто виконана в центральному костелі міста Мо.

Гільом де Машо був чудовим поетом. Збереглася його поема у віршах „Часи пастухів“, де він детально описував музичні інструменти від стародавніх до його часів. Він аналізував і народні інструменти, що були в побуті тогочасної Франції: флейти, сопілки, скрипки, а потім протиставляє їм професійні інструменти – лютні, арфи, флейти, гобої, орган – у яких багаті можливості для самовираження та засоби художню виразності.





Інструменти, описані Гільомом де Машо.

Гільом де Машо був великим фантазером і вигадником. Він любляв розповідати про свої вигадані подвиги, що йому успішно вдавалося (його фантазія малювала екзотичні країни й фантастичних героїв). А про свої справжні подвиги, яких у нього було чимало, Гільом згадувати не любив, бо вони йому здавалися не цікавими [9, с. 168].

Проте, один із його справжніх подвигів був таким: церковні служителі, блюстителі старих звичаїв, найняли шість убивць для Філіппа Де Вітрі. І якби того дня Філіпп не вийшов із собору у супроводі Гільома де Машо, якого тільки-но сповідав, то обов'язково б загинув. Гільом де Машо один упорався з шістьома озброєними людьми, врятувавши життя Філіпу де Вітрі.

Цікавою сторінкою є і його особисте життя: його дружиною була сліпа від народження жінка, якій він зберігав лицарську вірність і присвятив найкращі свої твори. Саме образ відданого лицаря Воденмона П. Чайковським в опері „Йоланта“ відтворив, взявши за основу життя й кохання Гільома де Машо [9, с. 168].

В епоху відродження остаточно сформувалася французька національна пісенна культура. Однією із форм світської професійної

вокальної музики стала *шансон* (канцона, пісня), куплетна пісня, створена на основі народної пісенності та стилізована під народні наспіви.



Клод Гудимель і Клеманн Жаннекен. “Жіночі плітки” К. Жаннекена.

*Клеманн Жаннекен (1485-1558): життєвий і творчий шлях.* Серед майстрів шансон у Франції виділяється Клеманн Жаннекен, учень Жоскена Дебре. Це був маленький, чорноокий, горбоносий чоловічок, швидше схожий на італійця, ніж на француза. Він мав винахідливий розум і велику фантазію, був справжнім майстром музичної справи.

Клеманн розпочав свою діяльність у якості концертмейстера костелу в Анжу. Пізніше, в 40-кі роки XVI століття він став капеланом у Генріха Наваррського. Та протестантська музика мало приваблювала його, як і католицька. Лише останні роки свого життя Жаннекен присвятив тому, про що мріяв усе життя – став співаком королівської капели і придворним композитором. Тут він і почав писати шансон (пісні).

Найвідоміші з його шансон – „Пташиний спів“, „Жіночі плітки“, „Полювання“. Усі вони пронизані народним колоритом. Ліричний цикл шансон Жаннекен написав на вірші поетів гуртка „Плеяди“. Найпопулярніший твір цього циклу – чотирьохголосна фантазія „Битва“, що й сьогодні входить до репертуару французьких академічних капел. Останні роки життя композитора були творчо насиченими. Майже усі твори Клеманна Жаннекена (церковні й світські) дійшли до наших днів.

В епоху *Реформації* у Франції зароджується нова духовна музика – музика протестантів. У першу чергу – це гугенотські хорали. Композитори, які прийняли гугенотське віросповідання, намагалися

писати спрощені музичні твори духовного змісту, доступні всій протестантській громаді. Вони не передбачали професійної музичної підготовки, твори легко вивчалися напам'ять. Основним джерелом для написання такої музики слугували народні та відомі світські мотиви й наспіви, що поєднувалися тепер із релігійними текстами. В основному це були наспіви мейстерзінгерів в міннезінгерів. Іноді композиторами-протестантами складалися й нові мелодії.

Найвідомішим композитором-гугенотом був *Клод Гудимель* (1514-1572), друг і соратник Генріха Наваррського. Він став основоположником французького гугенотського хоралу. Його інтерпретовані „Псалми Давида“ любили й співали, йдучи на бій, сотні гугенотів. Загинув Гудимель трагічно у Варфоломієву ніч [12, с. 107].

Поети та музиканти французького Відродження у XVI столітті почали об'єднуватися в гуртки, що пізніше набрали статусу академій. Найвідомішими з них був гурток поетів-гуманістів „*Плеяди*“ та *Академія поезії і музики* (1570-1584), що профункціонувала чотирнадцять років. Видатним діячем обох гуртків був *Жан Антуан Байф* (1532-1589). Це він заснував Академію поезії і музики, всі учасники якої своєю творчістю намагалися відродити античні традиції: писати „розмірені“ вірші та поєднувати їх із „розміреним“ співом відповідно до грецько-римської метрики.



На початку XVII століття у Франції зростає пріоритетність світської музики над духовною. Народжуються опера й балет. У часи правління

Людовика XIV при дворі простежується розквіт усіх видів мистецтв. Це був рубіж між французьким Ренесансом і Просвітництвом.

Таким чином, епоха Ренесансу і ренесансний стиль у Франції мали певні відмінності від італійських процесів Відродження. Мистецтво трубадурів і труверів саме в цю епоху досягло найвищого розквіту. Французька протестантська (гугенотська) музика започаткувала нову сторінку в духовному мистецтві – спрощеність, доступність і народність релігійної музики.

### **Нарис 16. Англійське музичне Відродження (XIV – XVII століття).**

В XIII – XIV століттях в Англії поширилося музично-поетичне мистецтво менестрелів. У 2-й половині XIII століття розвивається світське музичне мистецтво, створюються вокальні та інструментальні придворні капели. У кінці XIV – початку XV століття, в період інтенсивного зростання міської бюргерської культури, Англія висунула школу поліфоністів, на чолі якої знаходився відомий композитор і діяч міських театрів Джон Данстейбл (XV століття), автор великої кількості духовних і світських творів.

Як уже зазначалося, у духовній музиці з'явився мотет. У кінці XIV століття перший визначний англійський композитор, творчість якого мала вплив навіть на Нідерландську музику, був *Джон Данстейбл* (1390-1453).

*Джон Данстейбл: життєвий і творчий шлях.* Джон походив із аристократичного роду, починав як трубадур, писав твори, присвячені своїй коханій кузині, Офелії Данстейбл. Але вона вийшла заміж за іншого. Тоді Джон кинув писати світську музику й вірші і подався на воєнну службу до герцога Бетфордського [10, с. 514].

Та довго без музики й поезії Данстейбл витримати не міг. Якось герцог застав його за грою на банджо, Джон наспівував один із своїх любовних мадригалів. Оскільки герцог був великим шанувальником талановитої музики, тому зачарований грою та співом Данстейбла,

запропонував йому очолити Бетфордську придворну капелу. Данстейбл після деяких вагань погодився.



Cantus  
In illo tempore missus est  
Altus  
In illo tempore  
Tenor  
Bassus

an-ge-lus Ga-bri-el a de-  
mis-sus est an-ge-lus Gabri-el a de-  
an-ge-lus Ga-bri-el a de-  
-o inci-vi-ta-tem Ga-li-  
in-ci-vi-ta-tem Ga-li-  
In-ci-vi-ta-tem Ga-li-  
-le-  
-e Na-  
-e Na-za-ret cui no-men  
-tem Ga-li-



Ноти "Мотета" Джона Данстейбла.

Із 1419 року почалася напружена творча робота з капелою. Данстейбл не лише писав музику й працював із хористами, а й почав працювати над музично-теоретичними працями, увів до запису мензуральну нотацію, першим створив п'ятиголосні меси [16, с. 146]. Він також увійшов в історію як автор англійського мотету, де верхній голос виконувався рідною англійською мовою, а не латиною.

Слід відзначити, які сольні й хорові жанри з'явилися в Англії вперше в творчості Д. Данстейбла. *Мотет* (від італ. *moto* – рух) мав таку структуру: в нижньому голосі звучав літургійний мотив латинською мовою; середній – теж виконувався латиною щось із античної поезії, а верхній голос – на пісенній основі звучав рідною мовою. Усі три партії дивним чином так поєднувалися, що кожен голос час від часу виходив на перший план і слухачам було зрозуміло, про що йде мова в мотеті. Твір виконувався а *capella* [10, с. 368].

*Мадригал* (від італ. *Madre* – мати) – 1-3-голосний професійний спів рідною мовою. Головна мелодія проходила у верхньому голосі, твір виконувався під обов'язковий аккомпанемент [5, с. 21].

Незважаючи на те, що вперше ці музичні жанри виникли в Італії, Джон Данстейбл був першим, хто створив їх у Англії, він став першим, хто в професійній музиці почав викорінювати латину й вводити рідку мову.

Із капелою герцога він не раз виїжджав до Парижу й Камбре, де виступав у палаці короля й аристократів із величезним успіхом. Саме з Джона Данстейбла й почалася англійська високопрофесійна музика.

У XVI столітті створюється музика для різних інструментів, у тому рахунку й для верджинели (варіації на теми народних пісень, фантазії та ін.) і для різних камерно-інструментальних ансамблів. Виникають так звані *консрти* (групи до 40 виконавців, які грають на різних інструментах), одночасно формуються гомофонно-гармонійний склад письма, мажорно-мінорна система. У церковній музиці вводяться великі форми – меса, магніфікат та ін., у світській – мотет, мадригал, перші зразки якого А. м. належали Джону Данстейблу. Серед англійських композиторів XVI століття найвідоміші – К. Тай, Дж. Тавернер, Т. Талліс, Дж. Дауленд, Дж. Булл [5, с. 41].

Центром світської англійської музики стає королівський двір. Наприкінці У XVI століття формується англійський музичний театр, що бере свої витoki від літургійної драми, шкільної драми, містерій, мораліте – спочатку у вигляді масок, музику до яких писали А. Феррабоско, брати Лоус та ін.

У середині XVI століття найповажнішими композиторами при королівському палаці вважалися *Томас Талліс* і *Уільям Берд*. Талліс був викладачем музики королівської родини (Єлізавети Тюдор) і водночас керівником королівської капели. Починав свою кар'єру як органіст і хормейстер у Лінкольнширі. Талліс спочатку писав церковні меси, потім інструментальні фантазії (в довільній формі), прелюдії для вірджинелли

(прообразу клавесину), що користувалися великим успіхом у слухачів [12, с. 110].



Томас Талліс та Уїлльям Берд.

Коли Т. Талліс переїхав до Лондону, то на своє місце у Лінкольширі він поставив Уїлльяма Берда (1543-1623), свого племінника, сина рідної сестри. Берд подавав великі надії, тому Талліс завжди його протегував. У 1570 році Талліс забрав берда до Лондону, добившись для нього місця члена Королівської капели. Сучасники стверджували, що Берд був виконавцем від Бога. Коли він сідав за орган і починав виконувати твори, слухачі переносилися „в піднебесні світи“. Його гра вражала. Через два роки після переїзду до Лондону, король призначає його головним органістом.

Уїльям Берд більшою мірою писав світську музику. Він увійшов в історію як автор першого англійського мадригалу (одноголосного й багатоголосного). Його перу також належать інструментальні п'єси, танці. Англійці його шанують як нотовидавця, завдяки котрому вийшли в світ твори багатьох англійських композиторів.

У середині XVI століття в Англії успішно починає розвиватися нотовидавництво. Згадуваний вище Томас Талліс був надзвичайно діловою людиною та намагався тримати у власних руках усі важелі керування музичним мистецтвом як Лондону, так і всієї Англії. Разом із своїм племінником Уїльямом Бердом, який також був сповнений енергією та ідеями, а також унаслідок вдалого шлюбу останнього з королівською фрейліною, Талліс і Берд стають співвласниками галузі

нотовидавництва в Лондоні. Із початком роботи У. Берда в нотній справі, компанія Талісса стала процвітати. Після смерті Т. Талісса в 1600 році У. Берд став єдиним повним власником нотної справи. У виданні збірок нот композитори використовували мензуральну та невменну нотації. Деякі екземпляри їхніх видань у музеях Англії зберігаються й по сьогоднішній день [12, с. 111].

На рубежі XVI – XVII століть завершується формування англійського музичного театру, який існував у вигляді „масок“. Музику для подібних вистав писав Антоніо Феррабоско, міський цеховий музикант, який упродовж усього життя збирав народні пісні, народний гумор, гумористичні історії. Все це він переробляв у віршовану форму й писав музику до власного тексту. Водночас Феррабоско був керівником Лондонського театру масок („театру площі“) більше, ніж десять років. У той же час подібною діяльністю займалися й брати Лоус [10, с. 586].

Метр Антоніо Феррабоско якийсь час працював у театрі „Глобус“, знаходячись у постійних творчих змаганнях із трупю В. Шекспіра. Феррабоско починав свою кар'єру як міський музикант, „композитор площі“. Упродовж життя він збирав і записував народні пісні, народний гумор, також епічно-казкові історії про лицарські подвиги. Метр Антоніо переробляв їх у віршовану форму й писав до них музику. Очолював власну музично-театральну трупу впродовж десятиох років. Збереглася його комедія-маска „Про дівчинку-мулатку, яка розкидала коштовності“, сповнена фантастичних сцен, перевтілень, гумору й прекрасної музики.

Найвизначнішим композитором пізнього Англійського Відродження був *Генрі Перселл* (1659-1695 рр.). Він отримав професійну музичну освіту в провідних викладачів того часу з вокалу та композиції.

1670 року Г. Перселл став придворним композитором Стюартів, співаком королівської капели. Його називали „золотим голосом королівства“. Був відомий в Англії також як віртуоз-органіст і клавесеніст. Упродовж життя вивчав і записував народну музику, пісні й танці та намагався надати їм професійної форми [10, с. 605].





Генрі Перселл і хорова партитура його опери „Дідона і Еней“ (рукопис).

Г. Персел є автором першої англійської опери на сюжет Вергілія – „Дідона і Еней“. Він досконало знав античну поезію і прозу, античну трагедію. В опері напрочуд гармонійно поєдналися витончена лірика з похмурою фантастикою та глибоким драматизмом. Опера користувалася значним успіхом.

Пізніше Г. Персел захопився У. Шекспіром і під враженням від його творів написав оперу-маску з розмовними діалогами „Королева фей“ (у В. Шекспіра цей твір мав назву „Сон у літню ніч“). Комедія-маска відрізняється просвітлено-ліричною музикою й фантастичними подіями.

У своєму середовищі Генрі Перселл був найосвіченішим музикантом. Кожен із його творів – для клавесину, органу, камерних інструментальних ансамблів, для скрипки-соло й віолончелі, для вокалістів і хору – свого роду шедевр. Про глибину інтересів композитора свідчать кантати, псалми, оди, багатоголосні пісні та ін.

Після смерті Генрі Перселла музика Англії вступає в період довгої кризи. В історії англійської культури він стояв одноосібно й залишається єдиним колоритним і яскравим національним композитором.

Пуританізм XVII початку століття протиставив музичному театру та драматизованим католицьким месам своє релігійне бачення форм — псалми, антеми, які пізніше були використані у творчості Г. Перселла. Суворо аскетичне релігійне вчення пуритан було спрямоване проти світського музичного театру. Деякі історики справедливо вбачають у діях пуритан, їхньому аскетичному світогляді одну із самих серйозних причин загибелі національного світського й музично-драматичного театрів, бо в минулому театральне мистецтво в англійців не лише не поступалося оригінальністю, інтенсивністю розвитку іншим європейським країнам (Англії чи Франції), а й випереджало їх.

У період економічного і культурного піднесення Англії, що почалося у наприкінці кінці XV століття і тривало до другої половини XVI-го, великого розвитку досягла домашня театральна творчість. Музично-драматичний театр займав у цей час значне місце в суспільному житті і домашньому побуті. Серйозні зміни у ході розвитку англійського театрального мистецтва були викликані революційними подіями.

Таким чином, професійне музичне мистецтво епохи пізнього Середньовіччя в Англії знайшло свій оригінальний шлях розвитку. Воно висунуло таких визначних майстрів своєї нації, як Джон Данстейбл, основоположник школи поліфоністів, Томас Талліс та Уїльям Берд. У жанрі музичного театру сформувалася комедія „масок“, авторами якої стали музиканти площі – А. Феррабоско, брати Лоус. В Англії склалися наступні музичні жанри – гіммель, фордубон, мотет, мадригал, фантазія, прелюдія. Варто зазначити, щодо приходу пуритан в Англії не було відставання в розвитку музики від інших європейських країн, а навпаки – випередження. Пуритани знищили англійський народний музичний театр і призупинили розвиток світських музичних жанрів.

### **Нарис 17. Українська музична культура в XIII – XVII століттях.**

Після завоювання татарами Києва 1240 року, значення його як найбільшого центру культури починає падати. Україна стає об'єктом

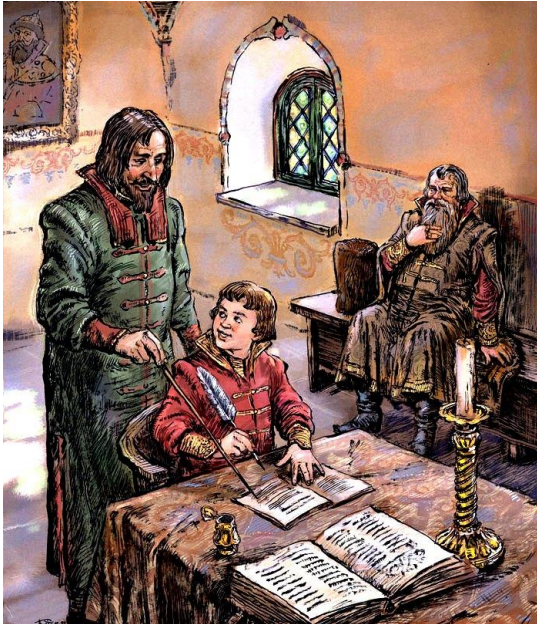
тривалої боротьби литовських, польських та угорських феодалів. Населення Подніпров'я, Чернігівщини, Поділля, Волині, Закарпаття, Буковини, Галича було поділене між Литвою, Польщею, Угорщиною. Князівства стали розрізненими, тож почали формуватися різні діалекти мови. У XIII столітті з'являються такі нові міста, як Черкаси та Канів.



Із писемних документів нам відомо, що дуже сильним у ті часи було Галицько-Волинське князівство, особливо за князя Данила Романовича. У літописі його діяння оспівуються як лицарські подвиги на зразок правителів, оспіваних у західноєвропейських хроніках. Він був видатною особистістю і зробив усе можливе для зміцнення князівства та подальшого розвитку культури і освіти.

На той час при церквах і монастирях існували “школи грамоти”, де навчали дітей із заможних сімей (дітей купців, княжих дружинників, заможних селян) письму, читанню, рахунку та церковному співу. Навчання в подібних школах дітей із бідних селянських сімей уже стало майже неможливим. У церковно-монастирських школах учнів навчали не лише виконувати літургійні мелодії (як то було раніше), а й розбиратися в нотних записах (крюках і знаменах на зразок західної невменної нотації).

Дітей із бідних сімей продовжують навчати монахи — “майстри грамоти”. Групи дітей збільшуються до 12-14 чоловік на одного майстра, який за символічну плату навчав їх шкільним наукам, але на значно нижчому рівні, ніж раніше [6, ед.хр. 2].



Навчання дітей знаті та простого люду.

Зовсім по іншому навчали своїх дітей князі та бояри. Додому приходив монах – “майстер підвищеного типу”, займався вихованням та навчанням однієї дитини впродовж кількох років. До того ж такий “майстер” ще мав право “шмагати” свого вихованця. Дітей із князівських та боярських сімей Галицько-Волинського князівства іноді відсиляли навчатися за кордон до університету, де вони вивчали сім вільних мистецтв. Музика входила до семи вільних мистецтв як найскладніша й завершальна математична дисципліна. Володіння її законами вважалося дуже почесним. Необхідно було знати нотне письмо, вміти співати, користуючись нотами, розуміти закони гомофонії, поліфонії та гармонії, імпровізувати й самому писати музику.

Проте дітей за кордон відправляли навчатися дуже рідко. Зазвичай родовиті батьки вдавалися до послуг “майстрів підвищеного типу”, вимагаючи від них рекомендаційних листів, і якщо репутація “майстра” була хоч трохи заплямованою, він не міг розраховувати на роботу в багатому домі [6, ед.хр. 37].

Щоб не втратити свою мову, не загубитися серед литовців, поляків та угорців, протистояти розповсюдженню та насадженню католицизму, українці створюють “братства”, що являли собою релігійно-національні

організації, де всі питання вирішувались за виборно-демократичним принципом.

Братства відкривали школи, серед яких найвідомішими були Львівська, Київська та Луцька. Кожна дитина члена братства могла відвідувати школу. Батьки складали з ректором індивідуальні договори, у яких зазначалися всі науки, яким мали навчати дитину.

Діти приходили до школи зранку, пропуски та запізнення не допускалися. Вони показували вчителям виконані вдома письмові роботи, їх опитували усно, далі проходили заняття, що нагадували уроки та отримували завдання додому. Термін навчання у братських школах складав вісім років. Обов'язковими у молодших класах були такі предмети: слов'янська, грецька й латинська мови, арифметика та музика. У старших класах вивчалися: поезія, філософія, богослов'я та музика. До такої дисципліни, як музика, входили хоровий спів, вивчення знаменного та невменного нотного письма, вміння читати ноти з нотного аркуша. Вивчення музики у старших класах вимагало досконалого знання церковної літургії. Школи давали ґрунтовні знання.

Особливе місце серед предметів старшої школи займав шкільний театр. До шкільних вистав також включалися музичні номери.

*Освіта XVI-XVII століть в Україні.* Більшість освічених українських діячів гуртувалися навколо Острозького культурно-освітнього центру, заснованого в м. Острозі українським магнатом Костянтином Острозьким 1576 року. Особливе місце в даному центрі займала греко-слов'янська школа, де викладалися грецька, латинська та слов'янська мови, а також “вільні науки” – граматики, арифметика, діалектика, риторика, логіка, геометрія, астрономія, музика. Першим ректором школи був Мелетій Смотрицький. До Острозького центру входили гурток науковців-гуманістів і друкарня, створена Іваном Федоровим. Сюди з Москви перебрався Курбський, який вивчав і перекладав філософські праці Арістотеля, “Діалектику” Іоанна Дамаскіна, тут він написав кілька власних праць із логіки, в тому рахунку й “Сказ про логіку” [11, с. 38].

Діячі центру були людьми високої гуманістичної культури, добре ознайомлені з ідейною спадщиною Київської Русі та сучасною їм західноєвропейською культурою. Вони усвідомлювали роль рідної мови як запоруки чистоти православної релігії від покатоличення та полонізації. У 1596 році Л. Зизаній видає у Вільні першу слов'янську граматику. А слідом за ним Г. Смотрицький видає власну “Граматику словенську”, що була майже 200 років єдиним посібником із даного предмета. Греко-слов'янська школа за часів Г.Смотрицького також мала власний музичний ляльковий шкільний театр.

1632 року братська Київська школа була об'єднана зі школою при Києво-Печерському монастирі митрополитом Київським Петром Могилою та названа колегіумом.

*Петро Симеонович Могила* (1596-1647) — видатний діяч української культури та церковний письменник, 1632 року став митрополитом Київським і Галицьким. Він домігся від польського короля легалізації православної церкви та передачі їй ряду уніатських монастирів, покровительствував письменникам, художникам і музикантам, акторам. Його зусиллями був створений київський колегіум, названий пізніше на його честь.

Студенти колегіуму вивчали знаменний розспів, де речитативне прочитання тексту поєднувалося зі складними кантиленними частинами. На його основі пізніше виникне партесний спів. Партесний спів – складне багатоголосся (від 3-х до 16-х голосів), що потребувало високої професійної підготовки [15, с. 571].

Саме таку підготовку й забезпечував колегіум (а пізніше – Академія), де вивчали на музичних заняттях багатоголосні духовні хорові концерти. Поява духовних концертів і партесного співу знаменували зародження в Україні нового музичного стилю – *бароко*.



Сопрано  
III  
I II  
Альты  
III  
I II  
Тенора  
III  
I II  
Басы  
III

...рицы нам ны не, бо го дух но  
вен ный де ви де, где где есть

Петро Симеонович Могила. Ноти найдавнішого партесного співу.

*Народна музика.* У народному побуті використовувалися такі струнні щипкові інструменти, як кобза, бандура, скрипка, басоля, цибали; ударні – бубен, барабан. У широкому вжитку в Україні були й духові інструменти – сопілка, трембіта, волинка. На весіллях і святах грали троїсті музики – скрипка, сопілка та бубен.

За минулі століття збагатилися тексти й мелодії календарно-обрядових пісень (колядок, щедрівок, веснянок). Із текстів поступово зникла архаїчність, мелодії виконувалися на два, а іноді й на три голоси. Більшим розмаїттям стали відрізнятися весільні пісні та пісні-плачі.

Серед народного епосу на перший план виходять *думи*. Дума – самобутній, суто український жанр про героїчне минуле народу та його героїв. У них розкривалися сторінки історії, боротьба українського народу з його пригнічувачами.

„Дума про Хмельницького та Барабаша“ – один із найвідоміших творів цього жанру. Її створив народний кобзар Павло Братиця. Зміст думи знайомить нас із Барабашем, зрадником-писарем, який пішов на таємну змову з поляками. У думі прославляється гетьман Хмельницький.

*Світська музика.* У міських та аристократичних колах надзвичайно популярними стають канти. *Кант* – новий музично-поетичний жанр у формі куплетної одноголосної чи багатоголосної пісні. Кант виник наприкінці XVII століття і вирізнявся простотою музичного тексту. Його виконували під власний акомпанемент навіть звичайні любителі співу, а не професіонали. Кант не відрізнявся ні складністю, ні віртуозністю виконання. Найбільше кантів було написано на поетичні тексти любовної тематики. Канти в першу чергу приваблювали молодих юнаків і дівчат. У наступному столітті канти були витіснені *романсом* [2, с. 30].

В архівних бібліотеках Львівського університету були знайдені старовинні табулятури. *Табулятурами* називали збірники п'єс для лютні та органу. Таку назву ці збірники отримали ще й за те, що в XIV – XV століттях в Україні музика здебільшого записувалася за допомогою крюкової та цифрової системи нотації. У Львівських табулятурах зібрані п'єси танцювального, пісенного та маршового характеру. Кожна з них відрізняється від іншої за образом. Відчувається, що всі вони написані композиторами-професіоналами свого часу. Студенти Львівського університету, одного з найстаріших в Україні, досконало вивчали ці табулятури й виконували їх. Тож рівень професійної музичної освіти був дуже високим [2, с. 31].

Таким чином, в українській музичній культурі XII – XVII століть простежується спадковість від попередньої епохи Київської Русі. Ця спадковість відчувається як у музичній освіті, так і в розвитку жанрів духовної і світської професійної музики. Народна музика збагачується новими епіко-героїчними жанрами, в побуті з'являються нові музичні інструменти. Все більше відчуваються культурні контакти й культурні взаємовпливи України з країнами Західної Європи.

## **ЧАСТИНА V. МУЗИЧНІ СТИЛІ ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА.**

### **Нарис 18. Три основні стилі в музиці XVII – XVIII століть.**

У країнах Західної Європи епоха Відродження змінюється епохою Просвітництва. Поштовхом до зміни епох стала філософія, література та



мистецтво Високого Ренесансу. Уже в часи Ренесансу була проголошена ідея творчих можливостей людини, віра в її сили, в її діяльнісну натуру, спроможність вершити великі справи.

XVII століття поглибило переконання про унікальність сили людського знання, яке зможе змінити навіть людську природу, відвернути людину від темних справ та вчинків і розвинути в її душі найпрекрасніші почуття.

Філософи епохи Просвітництва зверталися до монархів європейських країн із листами, пропонували власні програми просвітництва народу. Й окремі імператори (Катерина II, Фрідріх II Пруський) листувалися з філософами-просвітителями, певною мірою прислухаючись до них, бо бажали в лиці Європи виглядати просвіченими правителями.

„Просвітництво змінить світ, просвічені уми будуть жити в новому суспільстві, що буде без зла й насилля“, – вважали найвидатніші представники Просвітництва XVII – XVIII століть.

Ці процеси відобразилися й на музичному мистецтві. Середньовіччя відступило в минуле. Проте спадкові аристократи-феодала не хотіли нікому поступатися своїм місцем під сонцем, втратити владу, змінювати узгоджений століттями порядок життя й культуру. У той же час нові верстви суспільства вже розчищали собі дорогу. До їхнього числа належали селяни, які збагатіли, заможні ремісники й торговці, котрі спритно заробляли гроші в оновленому світі.

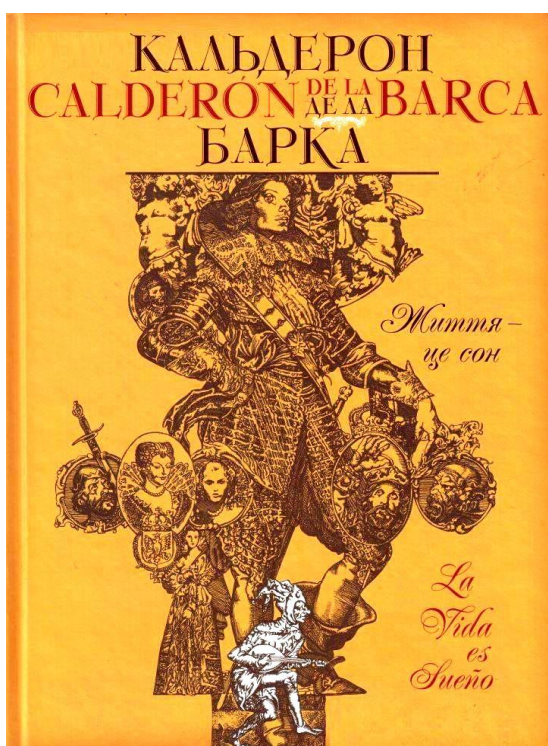
Нові багатії намагалися дати найкращу освіту своїм дітям, із середовища яких і з'явилися нові вчені, філософи, поети й музиканти. Новим багатіям необхідно було довести, що не всі посади й права в суспільстві за спадковими аристократами, а й вони мають право вирішувати долю держави. Але таке право їм могла надати лише освіченість.

Серед аристократів траплялися й такі, які розчарувалися в старих порядках, законах, культурі, й бажали змін. Вони не боялися часткової втрати власних привілеїв. Серед діячів культури й мистецтва чимало

було й таких, котрі втратили віру у світлі ідеї Ренесансу, більше не сподівалися від людини досконалості, виняткової здатності до перетворень суспільства. Вони не писали творів на античні сюжети, а зображували буденне сьогодення та його людей без прикрас, такими, якими вони були насправді.

На початку цієї епохи з'явилося й освічене студентство, яке вважало, що навпаки, досконалість людини й суспільства пов'язана лише з відновленням античних традицій, з ідеальною Стародавньою Грецією. Твори мистецтва повинні відображати античні канони, за якими творили шедеври стародавні греки – художники, скульптори, музиканти, драматурги. Вони намагалися відродити ці канони.

Отже, феодалі-аристократи, які не бажали, щоб їхній світ відійшов у минуле, підготували ґрунт для народження мистецтва бароко. Проте не лише аристократи, а й люди з різних верств європейського суспільства ще нерідко ідеалізували героїчне Середньовіччя. Вони були нездатними сприйняти нові зміни й не бажали їх. *Бароко* (перлина неправильної форми) – складний пишномовний стиль, що безпосередньо виник із пізньоготичного стилю.



Кальдерон. Життя є сон.



Портрет Г. Фрескобальді.

Та все ж досягнення попередньої епохи Ренесансу не могло не відобразитися на змісті бароко: в ньому дивно переплелися Античність, Ренесанс і Готика. Разом із цим – бароко це й щось нове, неповторне.

У духовній музиці – це меси, кантати, пассіони церковних композиторів, у світській – концерти для інструменту з оркестром, опери Фрескобальді, в живописі – святкові й репрезентативні портрети Г. Ріго, Ван Дейка, в літературі – п'єси Кальдерона де Ла Барка.

Найголовніше в бароко – це поєднання кількох жанрів мистецтва, їхній синтез – музики, театру, живопису, поезії, декору, танцю. Найдосконалішим жанром бароко стала опера, яка поєднала всі жанри, перераховані вище.

Діячі мистецтва – літератори, музиканти й художники, – які походили із середніх верств населення (міщан, ремісників, торгівців, збіднілих аристократів, розчарованих в античних і ренесансних ідеалах), намагалися відобразити життя реальним, без прикрас. Проте вони не втратили віри в чесність і людську порядність, в кохання й справедливість. Але, на їхню думку, за них необхідно боротися., хоча й невідомо, чи переможеш. Їхнє мистецтво мало підкреслено приземлений характер. Один із поетів цього напрямку писав: "Я розповім вам без затій і без гріха проти істини кілька любовних історій, що трапилися з людьми, яких не можна назвати героями і героїнями, вони не командують арміями, не руйнують держав, вони лише звичні люди не знатного походження, що йдуть, не поспішаючи, життєвим шляхом".

Цей стиль пізніше отримав назву *ренесансного реалізму*. Іспанський драматург Лопе де Вега розробив його основні правила:

1) "правдиво змальовувати звичаї століття"; 2) не приймати нормативну естетику класицистів; 3) не виключати суміш піднесеного і комічного; 4) уникати всього пишномовного і незрозумілого у мові [3, с. 205].



Портрет Лопе де Вега. Луї Леннен. Родина молочниці (стиль ренесансного реалізму).

До музикантів даного напрямку належать Алессандро Страделла та Джованні Батиста Перголезі.

Третій стиль отримав назву *класицизму* (classicus – ідеальний, зразковий). Якщо творцями стилю ренесансного реалізму були збіднілі дворяни, міщани, іноді "нові люди", а за стилем бароко стояли аристократи, які не бажали позбутися своїх привілеїв і їхні прихильники, то класицизм народився в колах талановитої університетської молоді і професорів. Класицистські герої приносять себе у жертву в ім'я короля і держави, або в ім'я народу і свободи. Революції, як повітря, був потрібний героїзм, класицизм прославляв героїзм засобами мистецтва. Трагедії Корнеля, Вольтера – класицизм в драматургії, полотна Давида – класицизм в живопису, героїчні опери Глюка – класицизм у музиці.



Ж.Б. Люллі та Х.В. Глюк.

Класицизм, справді, відобразив компроміс у тимчасовому розташуванні амбіцій станів населення та певної угоди між ними в суспільстві (з одного боку – монарх та збагатілі середні верстви населення, на які він спирається, з іншого – родовиті аристократи, котрі теж претендували на корону) [3, с. 237].

Класицизм у драматургії – це єдність часу, місця й дії. Події трагедії, комедії повинні розгортатися впродовж двох-трьох днів в одному місті, чи навіть стінах одного замку, герої не можуть поєднувати в собі позитивних чи негативних рис – це мають бути або ідеальні люди, або негідники.

Класицизм у живописі – дотримання єдиного розвитку строгого сюжету на біблійську чи античну тему, де всі деталі доповнюють єдину ідею задуму автора. Особливою була й техніка написання картин: мазки фарби не повинні бути помітними навіть через збільшуваче скло. Обличчя героїв ідеалізовані, в них підкреслено найголовніше (найкраще або найгірше).

Класицизм у музиці – це чіткість і суворість музичної форми: матеріал має бути розташований за законами основних жанрів музичного класицизму – сонати і симфонії. Аналіз кожного з цих напрямів буде здійснено в наступних нарисах.

### **Нарис 19. Ренесансний реалізм у музиці.**

Ренесансний реалізм XVII століття продовжив демократичні традиції гуманістів Відродження. Потрібно відрізнити мистецтво пізнього Ренесансу від мистецтва ренесансного реалізму. Ренесансний реалізм у літературі не має піднесених ідеалів і такої віри у всепереможну силу людини. Яскравий представник цього літературного напрямку в XVII столітті Лопе де Вега протиставив песимізму, відчаю поетів барочного напрямку невичерпну оптимістичну енергію своїх чудових комедій, які сповнені сонця і життєвих сил. Лопе де Вега разом з цим відкинув і "вчену догму" класицистської теорії, проповідуючи вільне натхнення митця і його близькість до масового глядача. Саме правила, розроблені Лопе де Вегаю й виділяють ренесансний реалізм в окремий напрям епохи Просвітництва [17, с. 305].

Письменники цього напрямку, які розвивали реалістичну традицію, іронічно насміхалися над надмірно вибагливими пишномовними фразами представників бароко, над їхніми "метафорами, варварськими антитезами, найдивовижнішими фігурами, для яких не знайдеться назв і безкінечним словоблуддям, яке здатне загнати у безвихідь найгнучкіший розум".

Ренесансний реалізм і музиці – це глибинні особисті переживання, поєднані з тонкою натхненною лірикою, вміння передати завдяки засобам музичної виразності почуття, які людина переживає в даний момент – світлі й скорботні.

Одним із найяскравіших представників цього стилю був *Алессандро Страделла* (1644-1682). Незважаючи на те, що Алессандро жив у XVII столітті, саме в його творчості намітився перехід від пізнього Ренесансу до ренесансного реалізму.



Алессандро Страделла. Ноти арії А. Страделли.

Алессандро походив із збіднілого аристократичного роду, народився в Генуї, однак незабаром після його народження батьки переїхали до Неаполю. У кінці 60-років легенди про Страделлу розповсюдилися по всій Італії. Розповідали про незвичайний вплив його

музики на свідомість людей, про незвичайну красу його голосу, про те, що його твори справляють таке враження, що навіть зловмисники й убивці відмовляються від своїх темних справ [10, с. 563].

У 1669 році Алессандро зайняв посаду придворного музиканта великого герцога Тосканського. Залежне становище пригнічувало композитора. Особливо він страждав від роботи з нездібними співаками – солістами й хористами. Одного разу на бенкеті Алессандро почув, що виконують його арію. Виконавець був співаком стараним, але посереднім. Після концерту герцог зауважив композиторові: „Співак зробив усе, що міг. Чому б вам не сказати йому кілька приємних слів?“ „Ви праві“, – відповів йому Страделла. Співак підійшов, композитор потис йому руку: „Я не серджуся на вас!“ – Сказав Страделла [10, с. 564].

Та сам вступати на таких бенкетах, Страделла категорично відмовлявся, вважаючи це для себе принизливим. Коли одного разу герцог все ж запропонував йому виступити, Алессандро спочатку відмовився, а потім запросив велику суму. „Я на своє вісько менше витрачаю!“ – Запротестував герцог. „Чудово! – Відповів йому Страделла. – „Нехай тоді ваше вісько вам і співає“.

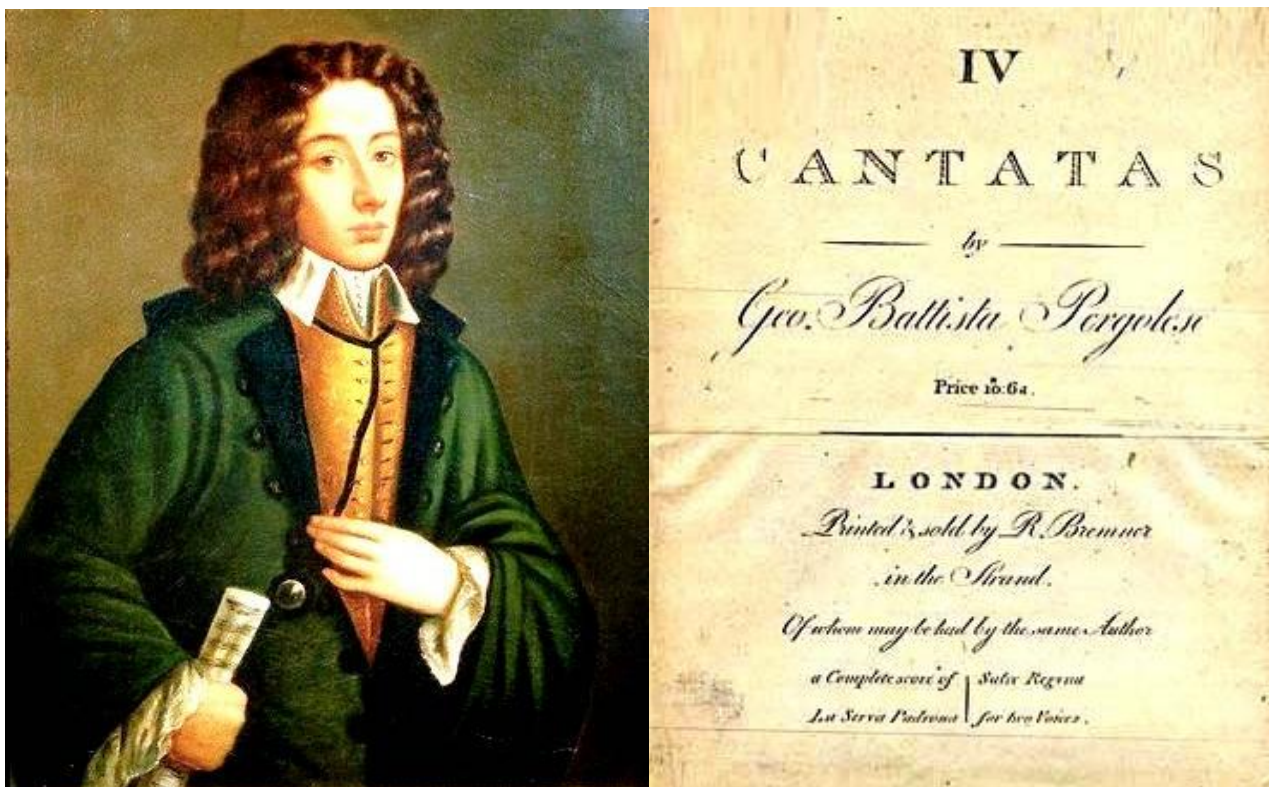
Звичайно, такий вільнолюбний композитор і співак не міг довго користуватися поблажливим ставленням до себе герцога та зоставатися ненаказаним. Невдовзі його звинуватили в змові й спробі замаху на життя герцога й кинули до монастирської в'язниці, де він провів 12 років (до 1682 року).

Заслуговує на увагу й особисте життя композитора. Перед ув'язненням він умовляв свою юну красуню-дружину не впадати у відчай і не думати про самогубство. Він навіть змусив її поклястися в цьому. Але після того, як композитора кинули до в'язниці, Сусанну викрали слуги герцога й на неї чекала доля фаворитки. Вона стримала клятву, дану чоловікові. Та щоб не дістатися в руки герцогу, красуня порізала собі обличчя, спотворивши себе. Після цього герцогу вона стала нецікавою й Сусанні дозволили піти в монастир.

Як стверджує легенда, Алессандро, звільнений із в'язниці, дізнався про долю своєї дружини й вирішив забрати її з монастиря. Проте Сусанна категорично відмовилася зустрітися з ним. „нехай він запам'ятає мене такою, якою я була 12 років тому.“ – передала вона чоловікові через друзів.

А. Страделла прожив на волі всього один місяць і загинув від руки найманого вбивці з роду Ломелліні. Було йому всього 38 років. Під час перебування А. Страделли у в'язниці друзі йому таємно передавали папір, підкупляючи охоронців. Тут він писав твори без відпочинку. Найвідоміша арія, створена в ув'язненні „Piyeta, Signore!“ („Милосердя, Господи!“) є молитвою, у якій композитор звертається до Бога і благає його про милосердя, просить укріпити в силах його та його дружину в розлуці. У в'язниці ним також були написані опери – „Сила батьківської любові“, „Опікун престолу“, кілька „Кончерто Гроссо“.

Достойним продовжувачем стилю ренесансного реалізму в музиці став італійський композитор *Джованні Батиста Перголезі* (1710-1736), один із найталановитіших представників Неаполітанської школи.



Джованні Батиста Перголезі. Титульна сторінка кантати „Stabat Mater“.



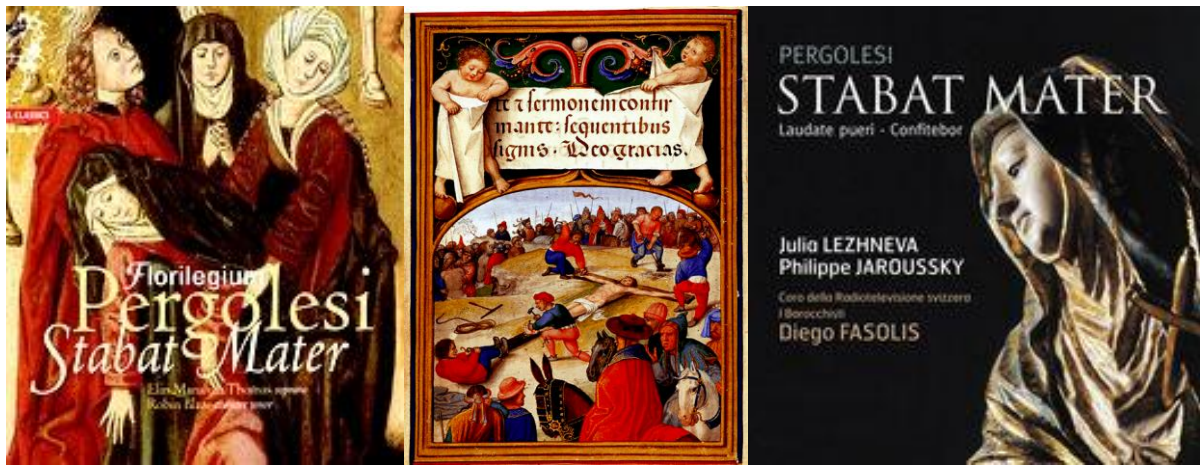
Справжнє ім'я композитора – Джованні Батиста Драгі. Зважаючи на те, що його батьки походили з містечка пер голе, він отримав прізвисько – Перголезі. За своє коротке життя (композитор помер у 26 років), окрім всесвітньо відомих творів – опери „Служанка-господиня“ та кантати „Stabat Mater“, – Перголезі створив ще 10 опер, 30 тріо і цілий ряд інших творів.

Перголезі з блискучими результатами закінчив Неаполітанську консерваторію. Його вчителі пророкували йому велике майбутнє. У 23 роки йому дали звання професора консерваторії (наймолодший професор за всю історію людства). Неаполь був у захваті від прем'єри опери „Служанка-господиня“ (комічна опера), де всі персонажі були зображені не традиційно, а живими людьми [20, с. 54].

Назва кантати „Stabat Mater“ походить від початкових слів інтроїту (вступу до кантати) – „Мати скорботна стояла“. Історія написання кантати оточена такою ж легендою, як і „Реквієм“ В. Моцарта.

Дж. Перголезі не був щасливим в особистому житті. На шлюб із палко коханою ним дівчиною батьки не дали згоди. Дівчина пішла в монастир і невдовзі там померла. Стверджують, що незадовго до смерті, перед закінченням роботи над кантатою „Stabat Mater“ Перголезі придбав кулон із зображенням Мадонни, образ якої йому дуже нагадував померлу кохану. Дивлячись на дорогі риси обличчя, композитор з особливим натхненням працював над завершенням кантати. Сторінка автографу, вкрита чорнильними плямами, перекресленнями й виправленнями свідчить про те, з яким лихоманковим поспіхом композитор, обезсилений і хворий, намагався закінчити свою „Лебедину пісню“, свій останній, виданий посмертно твір.

У своєму первозданному вигляді кантата „Stabat Mater“ була написана для двох солістів, струнного квартету й органу. Перголезі навіть не міг і подумати про те, що пізніше її перероблять на симфонічно-хоровий твір, що стане прообразом „Реквієма“ В. Моцарта. Дві останні частини кантати – „Quondo corpus morietur“ („Доки тіло страждає“) та „Amen“ („Кінець“) є вершиною одухотвореної докласичної музики.



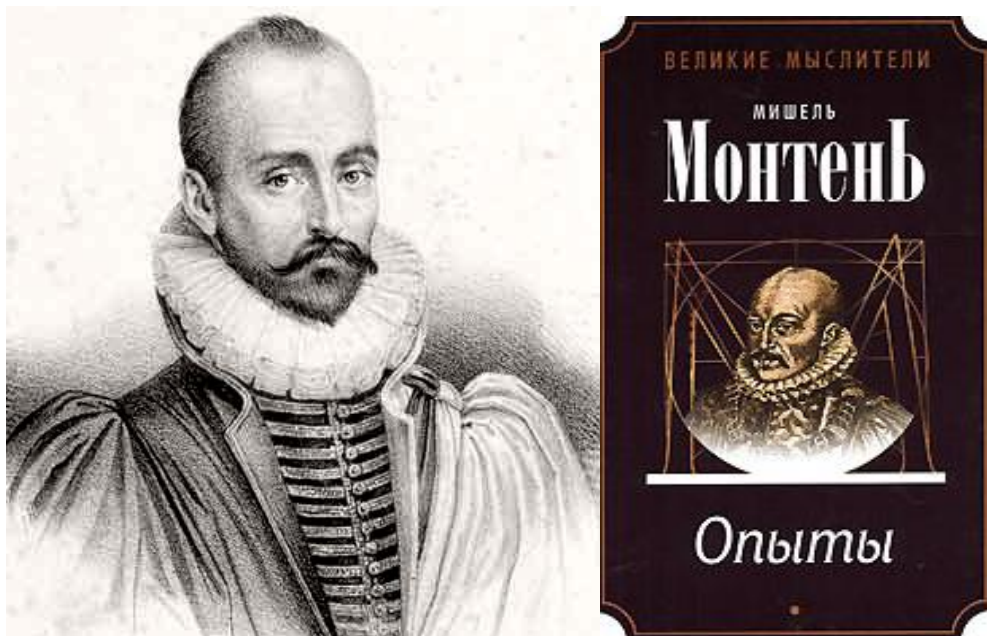
Таким чином, ренесансний реалізм як один із основних стилів епохи Просвітництва став проміжною ланкою між мистецтвом епохи Пізнього Ренесансу і реалізмом ХХ століття. Його представники відтворювали світ, у якому вони жили, без прикрас, натхненно передавали засобами музики власні почуття. Найкращі твори А. Страделли й Дж.Б. Перголезі не втратили своєї популярності й сили впливу на слухача й сьогодні. Біографії композиторів, їхнє трагічне життя послужило сюжетом для трагедій і опер В. Флотова й Фрідріха Різе.

### **Нарис 20. Музика стилю бароко.**

Паралельно зі стилем ренесансного реалізму в країнах Західної Європи розвивався стиль бароко. Назва стилю походить від португальського словосполучення – *perola bagossa* (перлина неправильної форми). Бароко тяжіло до складності, об'ємності, злиття різних жанрів і видів мистецтва, поєднання прямолінійних і криволінійних форм.

Його перші симптоми виявилися вже у попередньому столітті, у часи пізнього Ренесансу й саме слово, як синонім чогось похмурого, важкого, з'явилося вже на сторінках "Дослідів" Мішеля Монтеня:

"Весь світ – це споконвічні гойдалки. Навіть рівновага – і вона не щось інше, як послаблене і сповільнене гойдання. Я не маю сил утримати відображений мною предмет. Він прямує не упоряджено, а похитуючись, сп'янілий від народження, бо таким він створений природою. Я беру його таким, який він переді мною в ту мить, коли він мене цікавить. І я не маю його нерухомості. Я маю його в русі" [3, с. 317].



Внутрішня суть бароко – в трагічній відмові від усіх цінностей, що були ствержені Ренесансом, і в спробі повернутися до цінностей Середньовіччя. А, зважаючи на те, що вже неможливо було позбавитися всього того, що створила епоха Ренесансу, то повноцінне повернення до ідей і цінностей християнсько-католицького Середньовіччя виявилось також неможливим. Звідси вся складність і протиріччя в творах майстрів бароко, де парадоксально співіснують взаємовиключні контрастні риси, пов'язані, з одного боку, з мистецтвом Середньовіччя, з другого – з мистецтвом Ренесансу: "Воно зверталось до художньої спадщини Готики й Еллінізму. Й оскільки батьки його були такими різними, то й дитина вийшла дивною, чудернацькою" [3, с. 415].

У духовній музиці бароко – це дитя Готики. Проте бароко значно розширює можливості Готики. Якщо, для прикладу, взяти меси та пасіони І.С. Баха, творчість якого знаменує собою вершину як Готики, так і бароко, то можна легко простежити, наскільки розширюється об'єм і музичні можливості духовної музики. Виконання ораторій водночас двома великими хорами, симфонічним оркестром, органом і солістами демонструє велич бароко. Музика виглядає монументальною, залишає глибинний слід, справляє сильне враження, поряд із яким григоріанський спів виглядає простою замальовкою. Навіть трьохголосний хорал епохи Відродження поряд із бароко виглядає спрощеним.

Підтвердженням духовної досконалості бароко є кантата І.С. Баха „Magnificat anima mea Dominum“ („Звеличує душа моя Господа“). Коли цю кантату порівняти з іншим твором І.С. Баха – „Пассіонами за Матвієм“, то можна прийти до висновку, що другий написаний у стилі Пізньої Готики, незважаючи на те, що обидва твори написані одним композитором.



**Crucifixus**  
(from Mass in B Minor)

Johann Sebastian Bach

Larghetto

A musical score for the Crucifixus from the Mass in B Minor by Johann Sebastian Bach. The score is written for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a keyboard instrument. It features a tempo marking of 'Larghetto' and a key signature of one flat (B minor). The score consists of four systems of staves, each with a vocal line and a keyboard accompaniment line.

І.С. Бах. Фрагмент із меси b moll.

„Magnificat“ – висока святкова меса, що виконувалася на великі свята – Різдво чи Великдень. Вона поєднала всі можливі на той час засоби музичної виразності: хорові й інструментальні, соло й малі форми. Складність структури і великий обсяг не дозволяв виконати цю месу в кожній церкві. Меса складалася з п'ятьох частин (24 номерів). Проте цей грандіозний твір виглядає настільки цілісно і вражає своєю логічною продуманістю [5, с. 102].

Якщо ми займемося змістовим аналізом прелюдій і фуг І.С. Баха (ГТК. Т. 1-2), то виявимо, що всі сюжети бахівської музики взяті з Біблії („Новий завіт“). „Прелюдія“ – це неначе вступ до фуги, налаштування на її сприйняття й виконання. Барочний характер музики знайшов утілення в поліфонічному мистецтві І.С. Баха, вершин голю якого стали фуги – багатоголосні твори, в основі яких знаходиться одна музична тема (одна

мелодія), що послідовно звучить в усіх голосах. Походження слова „фуга“ (біг) не випадкове. Теми, які проводяться в різних голосах, звучать так, нібито наздоганяють одна одну. І лише у фіналі голоси приходять до згоди. У ГТК І.С. Баха ми спостерігаємо наступні біблійні сюжети: прелюдія C dur (Віфліємська зірка), фуга C dur (бесіда „трьох славних царів“), прелюдія c moll (побиття немовлят) фуга c moll (втеча до Єгипту), прелюдія E dur (роздуми Ісуса в пустелі) фуга dur (спокуса дияволом Ісуса) і т.д.



І.С. Бах. Прелюдія і фуга f moll. Рукопис.

У творах І.С. Баха також багато й від стилю класицизму: всі його прелюдії та фуґи мають експозицію, розробку й репризу. Тут вдалися в знаки епоха, в яку писав свої твори І.С. Бах, контакти між композиторами, а також винятковий талант композитора, що не поміщався в межах одного стилю.

Водночас бароко пов'язане з професійним церковним мистецтвом, із бажанням відійти від реальної дійсності („закритися перлині в своїй раковині“), не сприймати змін у навколишньому світі. І бажання спілкуватися з Богом усіма можливостями й засобами музичної виразності.

Видатними майстрами бароко кінця XVII-го – початку XVIII століть А. Вальтером і І. Маттезоном була розроблена система музичних засобів, що отримала назву „музичної риторики“. Мовна риторика свого часу ще була розроблена стародавніми греками і розвинута в часи раннього Середньовіччя (Боецій, Кассіодор, Алкуїн). Основам цієї науки користувалися оратори. Представники бароко перенесли її закони у сферу музики [12, с. 99].



І. Маттезон. Сюїта D dur.

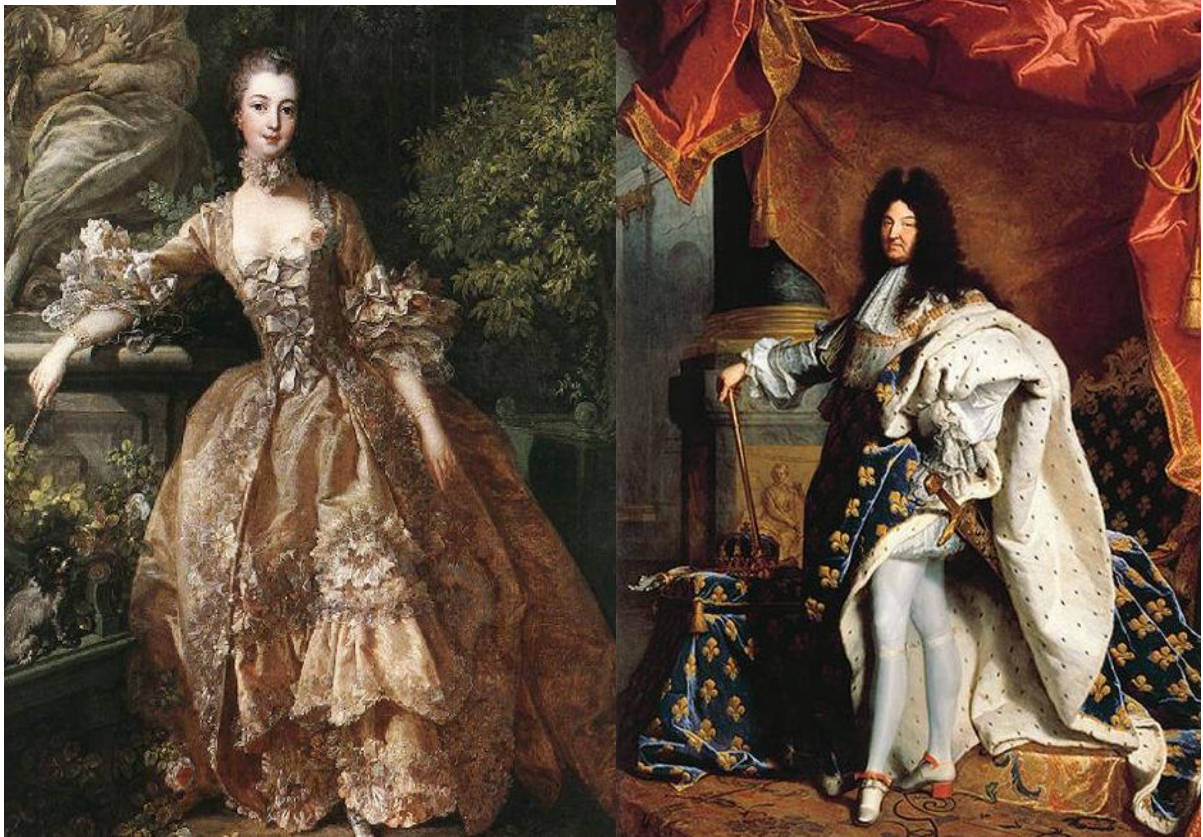
Завдання риторики музичної: вчити, приносити насолоду, хвилювати душу й серце. У відповідності до традицій загальної риторики, в музичній риторичі процес навчання поділявся на п'ять частин: 1) винайдення матеріалу (inventio); 2) розміщення матеріалу (dispositio); 3) розробка матеріалу (elaboratio); 4) прикраси (decoratio) або виразне словосполучення (elocutio); 5) вимова (pronuntiatio actio) або

виконання (*executio*). В часи папи Григорія перші чотири частини були умовними, бо належали до компетенції автора музичного твору його композиційного задуму і лише остання (вимова, *pronuntiatio actio*) була дієвою в навчанні. І. Маттезон багато в чому наслідує папу Григорія та його риторичні методи. До речі, підтверджуючи ці думки, він також уважав, що музика – це дисципліна, яка охоплює всі прояви нашого буття від часів Божого Творіння, а весь світ є одним великим музичним інструментом [12, с. 100].

І. Маттезон графічно відобразив форму написання поліфонії (схему поліфонії) – фуги – за законами риторики музичної. Ця схема надзвичайно нагадує архітектурну барочну споруду.

Проте стиль бароко знайшов собі застосування не лише в духовному мистецтві, духовній музиці. На формування світського напряму бароко великий вплив мало мистецтво Ренесансу й Готики.

Найяскравіше це простежується в живописі. Поглянемо на святковий репрезентативний портрет Людовика XIV (робота Гіацинта Ріго). Із першого погляду може здатися, що ми просто бачимо портрет короля, зображеного у весь зріст. Та це не зовсім так. Окрім портрета самого короля (його обличчя, фігури) ми спостерігаємо багато інших деталей. Це й розкішна оксамитова завіса з кісточками, що прикриває частину кімнати, це розписна візерунчата підлога, розкішне крісло позаду короля, корона, яка так велична лежить із правого боку від володаря й символічно на нього чекає, підкреслюючи владу монарха, привертає увагу й мантія з горностаю – також символ королівської влади. Притягує зір і королівська шпага, прикріплена з лівого боку, і розкішна підкручена перука на голові володаря [24, с. 66].



Репрезентативні портрети маркизи де Помпадур і Людовика XIV (стиль бароко).

Усі ці деталі притягують до себе більше уваги, ніж сама особа короля. Внутрішній світ володаря відходить на другий план. Цими особливостями й відрізняються світкові репрезентативні портрети барочного стилю від портретів того часу виконаних у стилі класицизму чи ренесансного реалізму. Вони складаються з безлічі деталей, які доповнюють одне одну, відтісняючи собою найголовніше – персону.

У світській літературі барочні романи – це романи з фантастичними подіями, у яких дуже важко розібратися, де містика, а де реальність, де сон, а де пробудження. У письменників барочного напрямку ми побачимо гру в вишукано-витонченні почуття, почуємо пишномовний лексикон, милування галантними героями і екзотичними країнами.



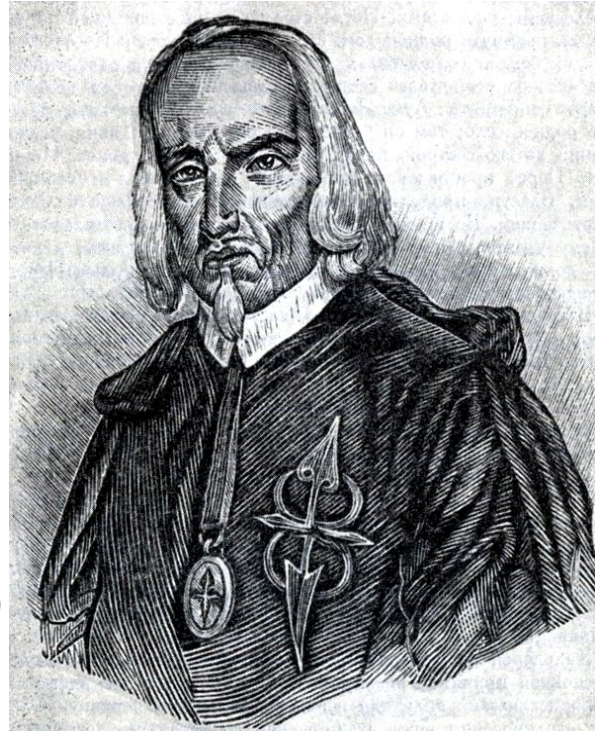
## Педро Кальдерон де Ла Барка

Життя є сон

Дійові особи:

Басиліо, король Полонії  
Сехисмундо, принц  
Астольфо, герцог Московії  
Клотальдо, старий  
Кларін, блазень  
Естрелья, інфанта  
Росаура, знатна дама  
Солдати, музиканти, співаки, слуги,  
придворні дами.

Дія відбувається при дворі польського  
короля, у фортеці неподалік і на полі  
битви.



Відомий іспанський драматург *Кальдерон де Ля Барка* у п'єсі „Життя є сон“ відобразив основні положення барочної філософії. Короткий зміст п'єси: іспанському царю Басиліо мудреці зробили таке пророцтво: його майбутня дитина народиться чудовиськом і накличе на країну багато бід і зла. Народився хлопчик Сехисмундо, поява на світ якого вартувала життя його матері. Басиліо вирішив, що пророцтво почало збуватися й наказав сина заточити у фортецю й прикути ланцюгами. Хлопцеві сняться чудові сні, а прокидаючись, він не може зрозуміти, де сон, а де реальність і чому він у кайданах. Знать, яка оточує короля, не бажає, щоб до влади прийшов чужеземець. Вони напоюють хлопця травами, переносять його до палацу, розкішно одягають. Коли він прокидається, то не може зрозуміти, де він. „Ти в палаці, ти майбутній король“. – Пояснюють йому. „Але ж я був у фортеці й у ланцюгах!“ – заперечує Сехисмундо. „Ні, то тобі наснилося. Ти завжди був у палаці!“ Його оточують увагою. І тоді Сехисмундо дійсно починає поводитися як звір: вбиває кількох підданих, намагається зґвалтувати знатну дівчину Росауру. Знову вельможі серйозно замислюються: можливо пророцтво продовжує збуватися? Можливо, дійсно буде краще віддати престол чужоземцю? Вони знову його

напоюють, відносять у фортецю й заковують у ланцюги. Коли Сехисмундо прокидається, він знову не може зрозуміти, де знаходиться. „Чому я в ланцюгах? Адже я – майбутній король!“. йому пояснюють: „Та ні. Це тобі просто наснилося, що ти був королем. Ти завжди знаходився в цій фортеці й у ланцюгах!“ [19, с. 105]. І Сехисмундо більше не може зрозуміти, де життя, а де сон. Ось така філософія драматургії бароко.

В інструментальній музиці з'являються концерти для соло-інструменту з оркестром (скрипки, віолончелі, клавесина). До цього жанру належать і кончерто-гроссо Г.Ф. Генделя (великі концерти на кілька частин). Проте, це лише попередники класичних концертів, вони ще не мали сонатної форми. У них вклад музичного тексту поліфонічний (багатоголосний).

*Опера*, як світський музичний жанр, теж виступила уособленням бароко. Для бароко характерний *синкретизм* мистецтв, тобто поєднання різних видів мистецтва в одне ціле. Опера поєднала інструментальну музику (симфонічний оркестр у якості супроводу) і вокальний спів (соло-вокал, дуети, тріо, квартети), драматичну гру акторів (драматичне сценічне дійство), пластичний рух (танець, балет), ужитковий декор (оформлення сценічних декорацій), інструментальні і вокальні ансамблі, монументальні хори.

Хоча опера зародилася в епоху Відродження, синкретично-монументальним жанром вона стала у майстрів бароко. Найяскравіше стиль бароко проявився в операх італійського композитора Честі. Його опери написані винятково на історико-міфологічні та історико-фантастичні сюжети.

Дію опер Честі прикрашали величні декорації, в опері діяли водночас реальні й нереальні герої, оркестровий супровід був надзвичайно складним і помпезним. На перший план виходили хори й декорації [5, с. 85-86].

Таким чином, стиль бароко в музичному мистецтві XVII – XVIII століть виявив себе достатньо різнопланово: це й духовні твори І.С. Баха та Г.Ф. Генделя, їхні інструментальні концерти, монументальні опери

Честі та інших композиторів. Проте в музичне мистецтво відображало ті самі зміни в мисленні, що відбувалися ц філософії, літературі, архітектурі, скульптурі, живописі. У межах цього стилю всі види мистецтва тяжіли до синкретичного поєднання, злиття в єдине ціле.

### **Нарис 21. Класицизм у його класичній формі.**

В епоху Просвітництва паралельно з мистецтвом бароко, під час відтісняючи його на другий план, різко контрастуючи з ним, розвивалося головне мистецтво епохи — мистецтво класицизму (classicus – ідеальний, зразковий). Якщо творцями стилю ренесансного реалізму були збіднілі дворяни, міщани, іноді "нові люди", а за стилем бароко стояли аристократи, які не бажали позбутися своїх привілеїв і їхні прихильники, то класицизм народився в колах талановитої університетської молоді і професорів.

Між творами барочних авторів і класицистів велика різниця. Трагедія перших пригнічує, насаджує почуття відчаю, зневіри у людські сили. Трагедія інших підносить, стверджує велич людини, сильної і прекрасної в своїх стражданнях і смерті. Класицизм, справді, відобразив певний компроміс у тимчасовому розташуванні станових амбіцій та певної угоди між королівською владою, середніми верствами населення та аристократами в суспільстві.

XVII століття в культурному житті Західної Європи — це століття Франції. Саме в цей час завершується її національне об'єднання, що принесло свої плоди. Разом з ім'ям Декарта на світову арену виходить французька філософія. Корнель, Расін, Мольєр створюють свої найкращі комедії та трагедії, які після творчості Шекспіра, не знаходять собі рівних в драматургії Західної Європи. Лафонтен створює класичний зразок байки. Значних успіхів досягає і французька проза в жанрах афоризму, мемуарах і психологічному романі [17, с. 211].



Рене Декарт і Нікола Буало

Письменник Н. Буало переніс у сферу мистецтва систему логічного мислення, яку виклав філософ Декарт: "Тіла, – писав Декарт, – пізнаються не почуттями або здатністю уяви, а одним лише розумом. Вони стають відомими не завдяки тому, що їх бачать або відчують, а тому, що їх розуміють думкою. Правда притаманна не почуттю, а одному лише розуму, який чітко сприймає речі" [19, с. 105].

Розум стає арбітром прекрасного, критерієм прекрасного, розумне – синонімом прекрасного. Буало в своїй поемі "Поетичне мистецтво" весь час апелює до розуму: "сонце розуму", "вчіться мислити ви, а тоді вже писати", "вірші, сповнені думки", "розумні строки", "шлях до розуму".

Саме тому епоху Просвітництва називають епохою філософії: все потрібно було логічно і раціонально зважити, а тоді вже творити. Але раціоналістична філософія в надрах тієї цивілізації уживалася тільки з класицизмом.

Головні риси стилю класицизму:

- 1) зв'язок з античністю, її ідеалізація;
- 2) правило триєдності часу, дії і простору;
- 3) розмежування мистецтва на "високі" (релігійні сюжети картин, трагедії, епопеї) і "низькі" (комедія, сатира, побутові сюжети картин) жанри і неможливість їхнього поєднання;
- 4) розмежування світських і духовних жанрів у мистецтві;
- 5) раціоналізм (розумність, логічність мистецтва);

б) космополітичний (ненаціональний) характер мистецтва.

Всі літературні твори мали бути побудовані за стародавньогрецькими формами. Автори мали дотримуватися єдності місця, часу й дії. Події мали відбуватися в одному місті (бажано, навіть у стінах одного палацу чи будинку), тривалість подій у часі – 2-3 дні. У відображених автором героїв не могло бути водночас позитивних і негативних рис характеру: це мав бути ідеальний герой, який ставить перед собою ідеальну мету, або класичний негідник [4, с. 13].

Майстри класицистського стилю черпали сюжети із творів античних авторів, набагато рідше – брали середньовічні чи сучасні.

На полотнах художників теж переважали античні сюжети. Проте художників-класицистів більше хвилює сама людина, її почуття, її внутрішній стан, її очі, що виступають віддзеркаленням душі. Вони охоче передають психологічну ситуацію, в яку потрапили герої сюжету.

Перед нами полотно художника-класициста Жана Берена „Продавщиця білизни“. Переглядаючи цю картину. Ми в першу чергу звернемо увагу на зворушливу зустріч дівчини та юнака, а не на просте відвідування цим юнаком крамниці. Молодий дворянин палко дивиться на дівчину-продавщицю, а вона робить вигляд, що зацікавлена його комірцем, а насправді намагається затримати юнака й продовжити з ним розмову [24, с. 86].

Із правилами музики в стилі класицизму ми познайомимося на прикладі віденського класицизму, найдосконалішого за формою і з'ясуємо, що відрізняло його від італійського та французького класицизму. Класицизм у музиці – це строгість музичної форми, філософський виклад музичного матеріалу, думки, що ідеально розміщалися в цій формі. Приклад класичного класицизму нам дали Й. Гайдн та В.А. Моцарт.

У творчості Йосипа Гайдна – австрійського композитора другої половини XVIII століття, – склалися класична сонатна й симфонічна форми. Він є прикладом філософського класицистського мислення в музиці.



Соната – це музичний жанр, який виник на противагу кантаті. *Кантата* (від *cantare* – співати) утвердилася як жанр вокальної багатоголосної музики, тоді як жанр інструментальної музики для інструмента-соло чи з акомпанементом став називатися *сонатою* (від *sonare* – звучати).

Сонати писали ще від часів європейського Відродження, проте вони не мали запрограмованої форми, а трактувалися вільно. Симфонія до початку творчості Й. Гайдна також не мала строгої форми, могла бути одночасною чи багаточастинною [20, с. 58].

І. Гайдн увів у європейську музику трьохчасну форму сонати (рідше – чотирьохчасну). Перша частина мала бути написаною у формі сонатного *Allegro* (*allegro* – швидко); друга частина була повільною, співучою – *Adagio* (*adagio* – повільно) або *Lento* (*lento* – дуже повільно, протяжно). Іноді друга частина сонати створювалася в характері танцю – менуету. Середня частина кожного менуету представляла собою тріо (її виконувало три інструменти, якщо це була симфонія, а не соната). Схема побудови менуету була наступною: *менуєт* → *тріо* → *менуєт*. Менует на відміну від тріо менует виконували всі інструменти.

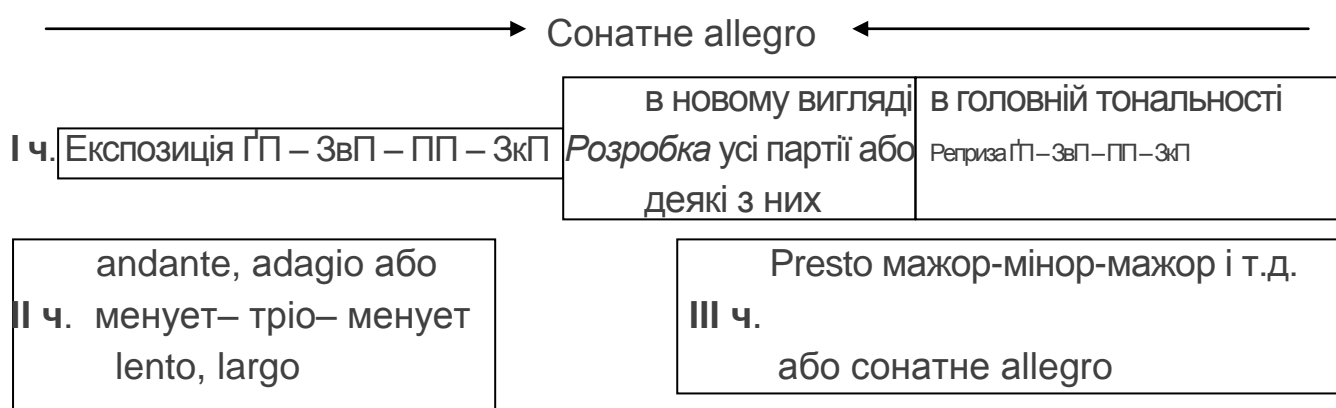
Остання частина сонати – фінал – зазвичай виконувалася в темпі *Presto* (якнайшвидше). Іноді цю частину також писали у форму сонатного *allegro* у динамічному й тональному контрастному співставленні.

На особливу увагу заслуговує аналіз першої частини сонати – сонатного allegro, у якій найяскравіше виявляється філософське мислення композиторів – представників стилю класицизму. Для прикладу розглянемо сонату Й. Гайдна h moll.

З усіх частин сонати чи симфонії сонатне allegro мало найчіткішу форму. Воно обов'язково мало складатися із трьох частин – експозиції, розробки та репризи. В експозиції експонувалися всі головні мелодії (партії). У розробці вони звучали змінено, варіювалися, проходили в іншому порядку. У репризі всі партії проходили в тому ж вигляді, що у експозиції. Різниця полягала лише в тому, що експозиція закінчувалася в доміантній або паралельній тональності, а реприза – обов'язково в основній.

В експозиції обов'язково мали місце дві партії – головна партія (ГП), яка складалася з одного чи двох мотивів і побічна (ПП), що контрастувала головній. Обидві партії логічно між собою ув'язувала зв'язуюча партія (ЗвП), яка водночас представляла перехідний епізод. Побічна партія переходила в заключну партію (ЗкП). Таким чином, схема експозиції представляла наступне: ГП → ЗвП → ПП → ЗкП. Ця схема була обов'язковою для всіх сонат віденських класицистів.

Тепер відтворимо **схему** всієї трьохчасної сонатної форми:



Й. Гайдн удосконалив симфонічний оркестр, він увів так званий подвійний склад (усіх інструментів стало в два рази більше)., віолу замінив скрипкою, остаточно вирішив, які інструменти мають наповнювати струнну групу оркестру, які – духову, означив склад ударних інструментів.

Як і сонату, так композитор удосконалив і форму написання симфонії. Симфонії стали чотирьохчасними. Перша частина у формі сонатного allegro, друга – обов'язково повільна (andante, adagio, lento, largo), третя частина – менует– тріо– менует (танцювальна), четверта – Presto (фінал). Симфонію від сонати відрізняло лише те, що соната писалася для одного чи двох інструментів, а симфонія – для симфонічного оркестру.

Лібрето опер віденським класицистам писали зазвичай письменники-класицисти. Або композитори обирали твори відомих французьких драматургів-класицистів – П. Корнеля, Ж. Расіна, Ж.Б. Мольєра.

Письменницький класицизм був сповнений громадянського пафосу. Саме тому його і використали як абсолютизм у часи свого становлення і стабілізації, так і Просвітництво в роки кризи абсолютизму для придушення і знищення монархічного ладу. Класицистські герої приносять себе у жертву в ім'я короля і держави, або в ім'я народу і свободи. Революції, як повітря, був потрібний героїзм, класицизм прославляв героїзм засобами мистецтва. Трагедії П. Корнеля, А.М. Вольтера – класицизм в драматургії, полотна Давида – класицизм в живопису, героїчні опери Х. Глюка – класицизм у музиці [3, с. 105].

Прикладом класицистської драматургії може стати трагедія П'єра Корнеля „Сід“, присвячена відомому герою іспанської Реконкісти (війни за звільнення Апеннін від арабів. *Короткий зміст трагедії:* щоб протистояти мавританському вторгненню в Кастильське королівство, лицар Дієго де Вівар відкидає релігійні забобони і об'єднується з арабами, які проживали в Іспанії для спільної боротьби проти маврів. Араби його прозвали „Сідом“ (пан, покровитель). Підозрюючи короля Альфонсо VI у вбивстві його старшого брата Ранчо, Дієго публічно вимагає від нового короля клятви, що той не вбивав свого брата. Король позбавляє Дієго всіх титулів і володінь і наказує йому покинути Кастилію. Всі піддані Дієго добровільно слідуєть за ним. Дієго вдалося звільнити



від маврів Валенсію і її жителі запропонували визволителю корону міста. Та Дієго, як вірний підданий, васал, передає цю корону своєму суверену королю. В одній із вирішальних битв Дієго смертельно поранили.



Віддане йому військо підупало духом. Тоді помираючий Дієго наказує своїй дружині Хімені посадити його на коня й прив'язати до нього, надіти на обличчя забрало, щоб ніхто не здогадався, що Сід помер і прикріпити до руки меча. Коли військо Дієго побачило, що він з ними, це підняло бойовий дух воїнів і вони виграли битву. Коли раніше Сід вів військо в бій, то він звертався до своїх воїнів із таким гаслом: „За Бога, короля й Іспанію!“ Цього разу в бій військо повів сам король із словами: „За Бога, Сіда й Іспанію!“ тож, навіть прекрасна смерть Сіда несла поразку його ворогам [17, с. 243]. Така ідея класицистських сюжетів.

Отже, для представників усіх видів мистецтва стилю класицизму розум стає арбітром прекрасного, критерієм прекрасного, розумне –

синонімом прекрасного. Н. Буало в своїй поемі "Поетичне мистецтво" весь час апелює до розуму: "сонце розуму", "вчіться мислити ви, а тоді вже писати", "вірші, сповнені думки", "розумні строки", "шлях до розуму". Саме тому епоху Просвітництва називають епохою філософії: все потрібно було логічно і раціонально зважити, а тоді вже творити. Але раціоналістична філософія в надрах тієї цивілізації уживалася лише з класицизмом.

## **Нарис 22. Французький та італійський класицизм.**

Розквіт класицизму при французькому дворі пов'язаний із правлінням Людовика XIV. У королівському палаці ствердилася мода бароко. Та в літературі й мистецтві ствердився класицизм.

Французький театр цього періоду представлений безсмертними творами таких майстрів, як П'єр Корнель, Жан Расін і Жан Батист Мольєр. Їхні трагедії та комедії популярні й сьогодні.



Фрагмент із вистави "Федра" Жана Расіна.

Жан Расін писав трагедії на античні сюжети, ідеалізуючи Античність. Короткий зміст його найвідомішої трагедії „Федра“: за грецьким міфом юний герой Тесей спрямував вітрила до Криту і вступив у двобій з мінотавром (чудовиськом, що жило в Лабіринті). У лабіринті

він не заблукав лише завдяки клубку ниток, який дала Тесею Аріадна, дочка царя Міноса. Та Тесею залишив Аріадну й одружився з її молодшою сестрою – Федрою. У Тесею від першого шлюбу був син Іпполіт. Нова дружина Тесею Федра закохалася в Іпполіта. Іпполіт далекий від нечестивих думок і кохає іншу дівчину. Тоді Федра, якій не вдається звабити його, звинувачує пасинка в тому, що він домагався її кохання силою. Тесею повірив дружині й вигнав свого сина. Іпполіт загинув у вигнанні. Федра, дізнавшись про це, звинувачує в усьому лише себе, вона не може далі жити без Іпполіта й закінчує життя самогубством. Такі сюжети хвилювали витончені смаки королівського двору [19, с. 67].



Ж.А. Ватто. Примхливиця.

Прикладом психологічного сюжету картини може послужити полотно Антуана Ватто „Примхливиця“. У центрі картини юна дівчина, яка надула свої губки й не хоче спілкуватися. Обличчя дівчини відразу притягує до себе увагу. А недалеко від неї, опершись на руку, напівлежить її кавалер, що спокійно спостерігає за дівчиною. Мабуть, він не виконав її чергову примху, та вже звик до подібної реакції. А. Ватто був майстром психологічної мініатюри [24, с. 69].

У музичному мистецтві таким же майстром психологічної мініатюри був Франсуа Куперен (1668-1733). Його п'єси відображають людські характери музичною мовою, або навіюють картини природи. Найвідоміші мініатюри Ф. Куперена – це „Очерет“, „Женці“, „Збиральниці винограду“, „Кохана“, „Будильник“, тобто, всі вони мають програмну назву.

Ф. Куперен любив повторювати: „Я віддаю перевагу тому, що мене зворушує, над тим, що мене вражає. Я ненавиджу холодну, позбавлену недоліків красу знатних дам, помпезні королівські прийоми.“

У цьому головна відмінність класицистів від майстрів стилю бароко, які великого значення надавали протилежному [10, с. 560].

Ф. Куперен був видатним композитором, клавесиністом і органістом. У 25 років Франсуа став головним органістом капели Людовика XIV і придворним учителем музики королівської родини. Це означало, що він мав виконувати всі правила придворного етикету, ходити в перуці, на високих підборах і т.п. та музикант не мав ні найменшого бажання гаяти свій час в оточенні знаті й королівських чиновників. Він справно платив податки, виступав із грою на клавесині, та коли його запрошували грати в карти (що на той час було популярним при дворі), категорично відмовлявся: “Сір, – одного разу він сказав королю. – Ну така вже я людина, я не можу відрізнити у грі короля від валета!“ [1, с. 562].



Портрет Франсуа Куперена і фрагмент із рукопису його сюїти а moll.

Його п'єса „Кохана“, написана у форму сарабанди, знайомить із першою трагедією в житті Ф. Куперена – смертю його нареченою. Ця втрата викликала до життя не лише вражаючу драматичну п'єсу, а й єдині вірші, які в своєму житті написав Франсуа.

У Ф. Куперена твори насичені прикрасами (трелями, мелізмами), які він почерпнув із стилю бароко. Та на відміну від своїх помпезних колег прикраси Куперена завжди виконувалися в чіткому ритмі й органічно вписувалися в розвиток мелодії. Взагалі для класицизму, як і для музики Відродження не характерні мелізми. До цього стилю вони прийшли з бароко. Твори Ф. Куперена виконуються в єдиному строгому темпі від початку до кінця, без прискорення чи уповільнення.

Опери у стилі класицизму писали Жан Філіпп Рамо і Жан Батист Люллі.

*Жан Батист Люллі* (1632-1687) створив особливий тип опери – оперу-seria, ліричну трагедію, для якої використовував античні та сучасні сюжети. Він дотримувався правила триєдності класицистів. Ж.Б. Люллі народився у Флоренції (Італії) в родині мельника. В юнацькі роки був талановитим актором мандруючого театру, де його й помітив герцог де

Гіз. Вражений артистичними здібностями й чіткою дикцією юнака, герцог привіз Люллі до Парижу і попросив принцесу Монпансьє вивчити з ним французьку мову.



Жан Філіпп Рамо і Жан Батист Люллі.

У Парижі почалася композиторська діяльність Ж.Б. Люллі. Після тривалої боротьби зі своїми ворогами й конкурентами Ж.Б. Люллі отримав таку високу посаду й визнання, що йому надали право королівської монополії на написання музики. Тобто, без його дозволу жоден із королівських музикантів не мав права писати музичні твори, а якщо хтось це й робив, то його штрафували. Із повним на те обґрунтуванням італієць Ж.Б. Люллі міг би так сказати про себе: „Французька музика – це я!“ [17, с. 154].

Ж.Б. Люллі поєднувала дружба з П. Корнелем і Ж.Б. Мольєром, на тексти творів яких він писав свої опери. Упродовж всього свого життя Жан Батист не міг розстатися зі своєю першою професією – акторством. Він особисто бере участь у виставах Ж.Б. Мольєра, готує ціле покоління акторів до професійної сценічної діяльності, відпрацьовує з власною оперною трупю акторську техніку, дикцію, сценічний рух.

Опери Ж.Б. Люллі мають переважно світську тематику й нерідко обурювали французьке духовенство. Та композитор вів із єпископами й кардиналом гнучку політику. Одного разу духівник Ж.Б. Люллі погодився його сповідати й відпустити гріхи, якщо композитор на його очах кине в камін все написане для нової опери „Ахілл і Поліксена“. Така була головна умова. Ж.Б. Люллі послухався із християнським смиренням: він віддав священику партитуру в руки, щоб той її сам спалив за його словами „диявольський рукопис“. Про це стало відомо Людовику XIV. Він здивувався: „Батист, стверджують, що ти кинув у полум'я свою оперу? Повірив маячні духовника й спалив прекрасну музику?“ „Заспокойтеся, сір, заспокойтеся! – шепнув королю на вухо Люллі. – Я чудово знаю, що роблю. У мене є ще кілька екземплярів“ [17, с. 158].

Італійський класицизм найвиразніше представлений творчістю батька й сина – Алессандро й Доменіко Скарлатті. Батько ввійшов в історію, як автор італійських опер seria, син – творами для клавесину й органу.



Алессандро і Доменіко Скарлатті.

*Доменіко Скарлатті* (1685-1757) завоював у Європі популярність клавесніста-віртуоза. Саме в його творчості отримав розвиток такий

інструментальний жанр, як клавесинна соната. Зважаючи на те, що сонати Д. Скарлатті з'явилися на півстоліття раніше, ніж сонати Гайдна, вони не мають такої досконалої сонатної форми.

Зазвичай в сонатах Д. Скарлатті експозиція представлена всіма партіями – головною, зв'язуючою, побічною і заключною, а розробка й реприза далеко не такі повноцінні. Розробка могла бути повністю відсутньою, або представлена змінами в одній партії. Реприза могла починатися в тональності першого ступеня родства по відношенню до головної. Часто в репризі проходять не всі представлені в експозиції партії. В окремих сонатах Д. Скарлатті зустрічають досконалі репризи за наявності маленьких скорочених розробок [21, с. 131].

Проте, саме сонати Д. Скарлатті підготували ті суттєві зміни в інструментальній музиці, що відбудуться у середині XVIII століття – народження симфонії та класичної сонати.



Перші сторінки сонат Д. Скарлатті.

Таким чином, італійський і французький класицизм у музичному мистецтві мав не такі досконалі форми, як віденський. На те є вагомі



причини: у Франції класицизм народився найраніше, тому перехід до нових музичних форм лише намітився; в Італії, батьківщині мистецтва Ренесансу й ренесансного реалізму, класицизм не відігравав такої вирішальної ролі, як у тих країнах, де ствердилася абсолютна монархія. Проте класицизм як культурне явище простежується практично в усіх європейських країнах, що свідчить про його універсальність.

### **Нарис 23. Майстри українського бароко та класицизму**

Після відновлення в Києві Митрополії, місто знову стає духовним центром українського православ'я. Монастирі, як і раніше, набувають значення культурних центрів, а також центрів науки та освіти. При Києво-Печерській лаврі було створено гурток, який об'єднав проповідників, поетів, письменників, полемістів, богословів. Саме тут народилися ідеї незалежності суспільного розвитку країни шляхом підняття загального рівня освіченості народу.

У майбутньому такі просвітителі й філософи як Г.С. Сковорода, Я.П. Козельський, В.В. Капніст, І.П. Котляревський були прямо чи опосередковано пов'язані з цим ученим гуртком.

На рубежі XVII-XVIII століть відбуваються нові значні події в освітньому житті України – в 1700 році відкрито Львівський університет – перший університет в Україні, а 1701 року Києво-Могилянська колегія була реформована в Києво-Могилянську академію, що дасть Україні та світові велику кількість провідних діячів свого часу.

Такі стильові напрями, як бароко й класицизм, поширилися в Україні дещо пізніше. Є достатньо обґрунтована наукова думка, що барочне мистецтво завжди мало місце в Україні. Можливо це й так, проте бароко в класичному вигляді на українських землях поширилося з кінця XVII – початку XVIII ст., класицизм – з другої половини XVIII століття [22, с. 161].

Так історично склалося, що після Переяславської Ради (1654) найосвіченіших, найталановитіших діячів з України стали запрошувати до навчальних закладів, хорових капел й оркестрів Росії. Щоб отримати

відомість і можливість виступати за кордоном у XVIII ст., необхідно було стати придворним музикантом Катерини II. Росія використовувала знання української культурної еліти для розвитку власної науки й культури. Багато українських видатних діячів століттями вважалися геніями російської культури, хоча мали українське походження й освіту отримала або в українських навчальних закладах, або у власних родин. Таким чином, у культурному розвитку Росії Україна відіграла таку ж роль, як стародавня Греція в становленні Риму [11, с. 58].

Для України притаманний був свій варіант мистецтва бароко. Його самотність виявилася у таких якостях:

- розмаїття стилістичних витоків, переплетення язичництва та християнства;
- висока духовність мистецтва;
  - синтез різних видів мистецтва, що поєднала церква і віра;
  - надзвичайно різностороння освіченість видатних діячів культури та педагогів;
  - висока культура духовного співу.

Для українського бароко характерний просторовий розмах, що тяжів до безкінечності, динамізм у розвитку та рухові, контрастність.

Українське бароко склалося в творчості церковного письменника *Сімеона Полоцького* (1629-1680). Справжнє його ім'я – Самуїл Омелянович Петровський-Сітніанович (за матір'ю – українець). Освіту отримав у Києво-Могилянській колегії. Як людина, що користувалася у церковних школах величезним авторитетом, він був запрошений царицею сім'єю для виховання царських дітей [12, с. 166].

С. Полоцький став одним з авторів проекту Слов'яно-греко-латинської академії в Москві, яка була створена за зразком Києво-Могилянської колегії, Європейських університетів. Він одним із перших почав професійно писати вірші в сіллабічному розмірі (певна число складів у строчці – від восьми до дванадцяти) та намагався ввести

метризований сіллобізм у церковний спів. У драматургії та філософських роботах намагається об'єднати погляди античних філософів і драматургів з Біблією.



Симеон Полоцький і Микола Дилецький.

С. Полоцький — особистість, рівна за своєю питомою вагою внеску у світову культуру Фомі Аквінському (XIII століття), лише пізніше за часом. Дуже довго тривали його суперечки з діячами Розколу, він намагається застерегти їх від помилок, але марно.

*Микола Павлович Дилецький* (1630-1680) – видатний український педагог, філософ, композитор і теоретик. Із відзнакою закінчив Віленську єзуїтську академію. Виступав проти суперечок католиків із православними, за поєднання кращих традицій обох церков. Він був переконаним, що православні обряди не повинні за складністю й пишністю поступатися католицьким, композиторам необхідно орієнтуватися на кращі вітчизняні духовні традиції. 1670 року М. Дилецького було запрошено до Москви на посаду регента церковного хору Строганових. Саме тут він створює свою головну теоретичну працю “Грамматика мусикійська” — де пояснює основи складного партесного співу.



*Партесний спів* – найвищий злет українського бароко, бажання спілкуватися з Богом, водночас багатьма голосами (від 12 до 17 голосів), відчуття монументальності та грандіозності. Подібне мистецтво вимагало від хористів дуже високої професійної підготовки, вона була посилена рядом освітніх заходів – як у колегіумах, так і в академіях.

М. Ділецький у композиторській діяльності користувався правилами риторики музичної (теорія афектів). Його найвідоміші твори: 8-ми голосна Херувимська, 12-ти голосна Літургія. Безумовно, що звичайні церковні хори (клір) не могли виконувати такі складні речі. Це було під силу лише професійній хоровій капелі [17, с. 158].

Грандіозні починання М. Ділецького були підтримані і продовжені такими видатними діячами, як А.Л. Ведель і А.А. Рачинський [2, с. 31].

*Артемій Лук'янович Ведель* (1767-1808) — композитор, теоретик, хоровий диригент, неперевершений майстер хорового бароко. Освіту отримав в Київській духовній академії. Один із ініціаторів і сподвижників у відкритті Харківського колегіуму, керував провідними хорами в Москві та Києві й водночас був головним хормейстером Харківського губернаторського хору церковних півчих. Автор церковних кільчастинних

хорових концертів – самостійних творів, які не регламентувалися церковною літургією. Останні дванадцять років життя провів у Харкові.



Андрій Рачинський і Артемій Ведель.

*Андрій Андрійович Рачинський* (1724-1794) — регент, композитор, капельмейстер хору єпископа Мілецького (м. Львів) та хору гетьмана Розумовського. У своїй творчості розвивав традиції партесного хорового співу. Його твори користувалися великою популярністю в Росії. Видатний українець, один із небагатьох, хто залишився працювати на батьківщині

*Класицизм в українській культурі.* Мистецтво класицизму народилося в колах талановитої університетської молоді та професорів. Одним із перших представників українського класицизму став *Марк Федорович Полторацький* (1728-1795) – видатний український співак, хоровий диригент, що ствердив класичну манеру виконання на українській сцені. Освіту отримав у Києво-Могилянській академії, потім був запрошений на посаду соліста Петербурзького придворного хору й нарешті, до італійської оперної трупи. М. Полторацький — перший український артист, який приймав участь в оперних спектаклях поряд з італійськими. По поверненні до Росії став диригентом придворної півної капели. Все своє життя намагався запровадити на російській сцені

класицистські сценічні традиції та змушував дотримуватись головних класицистських правил [22, с. 167].



Марк Полторацький і Василь Трутовський.

*Василь Федорович Трутовський* (1740-1810) – гусляр, композитор, виконавець-віртуоз, українець за походженням. У 1761 році став петербурзьким придворним музикантом, 1766 році – йому присвоєно звання камер-гусліста. Все життя збирав народні пісні й укладав їх у збірники. Власні твори писав у строгій класицистській манері (в основному, це варіації для гуслів).

*Максим Созонтович Березовський* (1745-1777). Народився в Глухові на Полтавщині. Закінчив Києво-Могилянську академію, продовжував навчання в Петербурзькій придворній півчій капелі. Виступав як співак-соліст з італійською оперною трупю, деякий час жив в Італії. Там, у Болонській академії, витримав екзамен на звання композитора-академіка. Було йому тоді всього 26 років. На екзамені ним була представлена опера “Демофонт”. На жаль, опера збереглася тільки в уривках. Перебуваючи в Італії, Березовський отримав запрошення повернутися до Петербурзької придворної капели на посаду головного капельмейстера. Та він мріяв повернутися на Україну.



Максим Березовський і Дмитро Бортнянський

У музичному світі Києва не знайшлося місця для композитора-академіка. Тоді М. Березовський їде до Петербургу. Та на той час його посаду вже зайняли, та все ж його зарахували до придворної капели, хоча й без певної посади. Постійні злидні, неможливість реалізувати свої творчі задуми, нещасливе кохання – спричинили повну душевну кризу – митець покінчив життя самогубством. Було йому тоді всього 32 роки.

Трагічна доля М. Березовського послужила матеріалом для біографічної повісті Кукольника “Максим Созонтович Березовський”, де, нажаль, багато фаталізму та вимислу, притаманних стилю автора повісті [22, с. 168].

М. Березовський створив новий тип класичного хорового концерту строгої форми, що прийшов на зміну барочному партесному співу. Його хори найчастіше чотирьохголосні та для змішаного хору.

Видатним представником українського класицизму в музиці цього часу був також *Дмитро Степанович Бортнянський* (1751-1825), що на відміну від М. Березовського, все своє життя були у фаворі правителів.

Д. Бортнянський пройшов курс вокалу та теорії музики в Петербурзькій придворній хоровій капелі, брав участь у палацових концертах і придворних оперних виставах. Він деякий час жив і навчався

за кордоном в Італії та Австрії. Там із великим успіхом пройшли його перші опери на античну тематику – „Креонт“ і „Квінт Фабій“. По завершенні навчання Дмитра Степановича запросили на посаду спочатку капельмейстером, а невдовзі директором вокальної музики й управителем Придворної півчої капели в Петербурзі. На відміну від М. Березовського він одразу прийняв запрошення. Працював в роки правління Павла Петровича. Для царського двору спеціально написав три опери – „Сокіл“, „Син-суперник“, „Свято сеньйора“ [21, с. 132].

Д. Бортнянський автор великих хорових композицій, його хори виконувалися не лише в соборах, а й звучали в концертних варіантах у палаці. У загальній кількості ним створено 35 чотирьохголосних хорових концертів. Найвідоміші з хорових композицій – „Концертна симфонія“, „Патріотична хорова пісня“ на слова Жуковського, „Співак у країні чужих воїнів“ (1812).

Д. Бортнянський – один із найвизначніших представників не лише українського, а й світового класицизму.

*Гаврило Андрійович Рачинський* (1777-1843) – скрипаль зі світовим ім'ям, гітарист, композитор. Один із найвидатніших європейських віртуозів свого часу, об'їздив із концертами Росію і Європу. Автор варіацій для скрипки, збірників п'єс для семиструнної гітари, пісень для голосу-соло з акомпанементом, романсів. У своїй творчості Г. Рачинський дотримувався строгої класицистської форми.

Перелік українських майстрів можна продовжувати й продовжувати...

Таким чином, на прикладі спадщини видатних представників вітчизняного бароко й класицизму спостерігаємо внесок України в світову скарбницю музичного мистецтва епохи Просвітництва. Для підготовки професійних музикантів в Україні з початку XVIII століття починають відкриватися спеціальні учбові заклади: 1701 року Київсько-Могилянський колегіум був реорганізований в Академію, де професійно вивчали музичне мистецтво, 1738 року відкрили півчу школу в Глухові, 1725 рік – заснування Харківського колегіуму, з 1773 року почали постійно діяти класи вокальної та інструментальної музики.



Професійна світська вокальна й інструментальна музика, що раніше звучала лише в панських маєтках, у військових частинах, з XVIII століття активно розвивається в містах у вигляді цехів музикантів, оркестрів і хорових капел при магістратах міст. На основі пісенних і кантових традицій в Україні розповсюджується романс, що стане особливо популярним у наступному столітті.

## ЗАКЛЮЧНЕ СЛОВО



Отже, впродовж вивчення “Історії музичного мистецтва від найстародавніших часів і до середини XVIII століття” ми ознайомилися з шістьма історико-мистецькими епохами. Наш навчальний курс не мав на меті поглибленого вивчення творчого спадку видатних композиторів минулого. Ми аналізували лише ті моменти в розвитку музичного процесу, що найкращим чином характеризували головні ідейно-художні стилі кожної досліджуваної епохи.

У цьому посібнику музичне мистецтво розглядалося як невід’ємна складова людської культури й у тісному зв’язку з іншими видами мистецтва – живописом, архітектурою, скульптурою, модою, театральною драматургією. І в цьому синкретичному поєднанні мистецтв ми спробували розібратися в ідейно-художньому змісті кожного із стилів.

Зміст мистецтва, його спрямованість не підлягають аналізу, якщо

ми досліджуємо лише якийсь один із його видів – музику, архітектуру чи живопис (тощо) – без тісного зв'язку з іншими видами. Картина вийде примітивна. З іншого боку, теж дуже складно розібратися в художньому стилі на прикладі одного з видів мистецтва. Якщо стиль дійсно виділяється на тлі мистецько-історичної епохи, він обов'язково обов'язково визначиться в усіх її проявах. А для цього необхідно розуміти основні риси, що характеризують цей стиль.

Нариси посібника “Історія музичного мистецтва від найстародавніших часів і до середини XVIII століття” представляють кожну мистецько-історичну епоху, кожний стиль всебічно, об'ємно, в поєднанні всіх видів мистецтв.

Матеріали посібника завершуються епохою Просвітництва. Це була складна епоха філософського мислення, коли всі природні явища намагалися пояснити логічно й раціонально. Тому й головним стилем Просвітництва виступав класицизм з його обов'язковими правилами й чіткою формою.

Наступна епоха, яка буде представлена вже в іншому курсі, – епоха Романтизму. Романтизм зародився в ті часи, коли в більшості європейських країн пробудився інтерес до власних національних витоків, до вітчизняної історії. Художня уява письменників і поетів, музикантів і художників відтворювала героїв минулих століть не стільки такими, якими вони були насправді, а такими, якими їх хотіли бачити – прикладом мужності, відданості, честі.

У музичному мистецтві представники раннього Романтизму намагалися розширити межі класицистських форм. Філософське сприйняття світу поступається місцем історичному світорозумінню. Тож поступово романтики повністю відкидають догми класицистів і досягають у самовираженні повної свободи.

Епоха Романтизму – вже невіддалена від нас епоха. Знайомство з її культурним наповненням, ідейно-художніми стилями, талановитими їх

носіями є доступним і зрозумілим. Проте, вивчення попередніх мистецько-історичних епох послужить логічним підґрунтям для повноцінного її сприйняття в органічному поєднанні художніх стилів і видів мистецтва.

## Література:

1. Аллепский П. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Описанное его сыном архидиаконом Павлом Аллепским (по рукописи Моск. Гл. Архива М-ва Иностранных Дел) / Павел Алеппский ; [пер. с арабского Г. Муркоса]. – М. : Политиздат, 1989 : в 2 вып. – .–  
Вып. 2. От Днестра до Москвы. – М. : Политиздат, 1989. – 202 с.
2. Андрій Рачинський — вчитель Максима Березовського // Витоки творчості Максима Березовського. Глухів, 1995, с. 30—33.
3. Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII – XVIII веков / С.Д. Артамонов. – М. : Высш. шк., 1973. – 560 с.
4. Буало Н. Поэтическое искусство / Никола Буало. – М. : Госиздат, 1957. – 112 с.
5. Вефлин Г. Искусство большого стиля / Г. Вефлин. – М. : Искусство, 2000. – 148 с.
6. Волкова С.С. Заметки о собирании древних рукописей / С.С. Волкова. – РГАЛИ. – Ф. 723. – Ед. хр. 37. – 45 л. б.д.
7. Волкова С.С. Научная деятельность С.В. Смоленского по певческой палеологии. Статья (черновик) С.С. Волкова. – РГАЛИ. – Ф. 723. – Ед. хр. – 96. – 3 л.
8. Гергей Е. История папства / Ене Гергей; [пер. с венг. О.В. Громова]. – М. : Республика, 1996. — 463 с.
9. Иванов К. А. Трубадуры, труверы и миннезингеры / К. А. Иванов. – СПб. : Алтея, 2001. – 183 с.
10. Левина Ю. С. Теория и инструментальное творчество в средние века / Юлия Сергеевна Левина. — М. : Музыка, 1989. — 700 с.
11. Маланюк Є. Ф. Нариси з історії нашої культури / Євген Філімонович Маланюк. — К. : Обереги, 1992. — 80 с.
12. Маттезон И. Музыкальная критика / Иоганн Маттезон // Я.С. Друскин. О риторических приемах в музыке И.С. Баха. – М. : 1996. – С. 98-111.
13. Про українську вертепну драму та явище вертепного действа //

- Перлини духовності: твори укр. світової лірики від часів Київ. Русі до XVIII ст. : [навч. посіб.] : в 2-х кн. / [упоряд., передм. і комент. В. О. Шевчука]. — К. : Грамота, 2003. — . —  
Кн. 2.— 2003. — С. 418-432.
14. Прокопович Ф. Владимир / Феофан Прокопович // Перлини духовності: твори укр. світової лірики від часів Київ. Русі до XVIII ст. : [навч. посіб.] : в 2-х кн. / [упоряд., передм. і комент. В. В. Різуна]. — К. : Грамота, 2003. — . —  
Кн. 1. — 2003. — С. 510-531.
15. Спасский А.А. О новом издании творений св. Афанасия Александрийского в русском переводе / А.А. Спасский // Богословский Вестник, издаваемый Московской Духовной Академией. — Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра: собственная типография. — 1901. — Том III. — Ноябрь. — С. 567-581.
16. Тинкторис Й. Определитель музыкальных терминов / Йоханнес Тинкторис // Р. Бальмер. Готика и музыка. — М. : 2001. — С. 142-160.
17. Французский театр эпохи Просвещения : [ред. ГН. Бояджиева]. — М. : Прогресс, 2000. — 346 с.
18. Хрестоматия по истории зарубежной литературы XVII – XVIII веков : [ред. С.Д. Артамонова]. — М. : 1982. — 420 с.
19. Хрестоматия по истории западноевропейского театра : [ред. ГН. Бояджиева] : в 2 т. — . —  
Т. 2. — М. : ГОСИЗДАТ, 1953. — 362 с.
20. Цебрій І.В. Теорія і практика гармонійного поєднання музичного мистецтва і історичної науки в навчально-виховному процесі / І.В. Цебрій // Збірник наукових праць ПДПУ. Серія: Педагогічні науки. — Полтава : ПДПУ, 2001. — Випуск 6. — С. 52-60.
21. Цебрій І.В. Підготовка майбутніх учителів історії до використання музичного мистецтва / І.В. Цебрій // Неперервна професійна освіта : теорія і практика. — 2002. — Вип. 2. — 130-135.
22. Цебрій І.В. Українське бароко в контексті слов'янської культури /

І.В. Цебрій // Вісник історії : зб. наук. праць. – Дніпропетровськ : ДНУ, 2007. – С.159–170

23. Цебрій І.В. Активізація пізнавальної діяльності студентів на лекційних заняттях із мистецьких дисциплін / І.В. Цебрій // Мистецтво в реаліях сучасної освіти : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (21 квітня 2010 року). – Полтава, 2010. – С. 138–145.

24. Шахова К.А. Творчество великих европейских художников XV – XVIII веков / К.А. Шахова. – К. : Мистецтво, 1980. – 288 с.

1





**Цебрій І.В.**

**Ц 29 Історія музики традиційного суспільства від неоліту до середини XVIII століття (нарис) : в 2 кн.;** Книга 1. Історія стародавньої та середньовічної музики. Книга 2. Музика епохи Відродження та Просвітництва. – І.В. Цебрій, М.О. Лебединська – Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2016. – 186 с.

*В оформленні використані копії оригінальних ілюстрацій художників Середньовіччя та Нового часу, авторські нотні рукописи, титульні сторінки перших видань.*

**Цебрій Ірина Василівна**, доктор педагогічних наук, професор кафедри всесвітньої історії та методики викладання історії В.Г. Короленка.

**Лебединська Марина Олександрівна**, аспірантка кафедри всесвітньої історії та методики викладання історії В.Г. Короленка.



Підписано до друку 01.07.2016 р.

Папір офсетний. Друк трафаретний.

Ум. друк. арк. 4,0. Наклад 100 прим.

Зам. № 729

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції

Серія ДК №3817 від 01.07.2010 р.