

БУРГУНДСЬКА ШКОЛА МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Стаття посвячена характеристиці нідерландської школи музичного мистецтва епохи Ренесансу, розвитку поліфонічного мистецтва, особливостям музично-педагогічних центрів Західної Європи, їх видатним представникам і подальшому впливові на долю музичної культури.

Ключевые слова: *многоголосная полифония, жанровая основа ренессансной музыки, четыре нидерландские школы полифонического искусства, церковное и светское музыкальное исполнительство, персоналии выдающихся мастеров Европейского Ренессанса.*

Найвизначніша школа музичної майстерності, провідна композиторська школа епохи Відродження – нідерландська, знаменувала розквіт вокально-хорової поліфонії, підсумовувала розвиток англійського і французького багатоголосся XI-XV ст. Нідерландську композиторську школу ще називають (англо-) франко-фламандською. Найвидатніші поліфоністи працювали в районах з валлонським населенням поблизу Франції. Як музичну основу для своїх творів нідерландські майстри використовували фламандський фольклор, а територіальне наближення до Франції привело до того, що нідерландська школа стала наступницею французької поліфонічної культури.

Закони поліфонії і нові виразні засоби, розроблені нідерландцями, відкрили шляхи майбутньому розвитку інструментальної музики, але як стильове явище нідерландська школа розкішно закінчувала період багатоголосого панування церковних вокально-хорових жанрів релігійного світосприйняття в музичному мистецтві Європи [3, с.271]. Однак, художні принципи нідерландської школи зберегли своє значення в майбутньому розвитку європейської музики наступних віків і проявилися в творчості композиторів XX ст.

Важливою ланкою між музикою Середньовіччя і поліфонією епохи Відродження стала творчість Джона Данстейбла (John Dunstable, Dunstaple, Dunstapell, Dumstable) (1380?-1453), композитора, музичного теоретика, вченого. Творчість Данстейбла, його музика і теоретичні праці [2, с.281], – все це зіграло значну роль в становленні нідерландської поліфонічної школи. Відомі його уславлені мотети (на латинські тексти), меси, а також світські твори (рондо, шансоні).

З XVI століття існує легенда про Данстейбла як «винахідника» поліфонії, хоча поліфонічний принцип вже був прийнятий у музикуванні, а перенесення його в професійну музику, почавшись в Середні віки, тривало кілька століть. Однак, саме Данстейбл додав хоровому звучанню ту пишність, силу, блиск, гнучкість і природність, що відрізняють поліфонію нідерландської школи, бо в багатоголосі він прагнув передусім єдності.

Одним з перших він використовує у «вільних» голосах мелодичний матеріал, споріднений матеріалу *cantus firmus*, а також розробив жанр декламаційного мотету, в якому ритм мелодії підпорядкований ритму вірша. Незважаючи на переважання церковних ладів, в його творах явно відчувається вже мажор і мінор. Для Данстейбла характерні панування триголосся, мелодичне багатство голосів, імпровізаційність розвитку. У своїх месах він використовує традиційні мелодії духовних співів, варіює мелодію *cantus firmus*'у, вводить невеликі імітації; пише ізоритмічні мотети, навіть змінюючи кількість голосів. В складі капели Данстейбл їздив до Камбре, де у нього могли навчатися Г.Дюфаї і Ж.Беншуа. Знаний французький поет Мартен Ле Фран відзначав, що на їх музику впливав *contenance angloise* – стиль Данстейбла (певне значення терцій і секст).

В нідерландській школі умовно розрізняють декілька періодів [1, с.141], причому кожен наступний починається ще в рамках попереднього:

- I період, рання нідерландська школа («бургундська»), сер. XV, очолювана великими контрапунктистами Гійомом Дюфаї та Жілем Беншуа;
- II період, друга нідерландська школа («фламандська»), сер. XV - поч. XVI, представники: Йоганнес Окегем (служив при французькому дворі), Якоб Обрехт (працював у Нідерландах, Франції, Італії);
- III період, третя нідерландська школа (2 «фламандська»), кін. XV - 1521, творчість Жоскена Дебре (працював в Італії, Північній Франції);
- IV період, проміжний, 1520-60, творчість Ніколауса Гомберта і Клеменса-не-Папи, що упереджують кульмінаційний етап нідерландської школи;

- V період, четверта нідерландська школа, сер. XVI, творчість Орландо ді Лассо (Італія, Франція, Англія, Баварія).

На благодатній ниві пишної багатоголосної поліфонії Данстейбла виріс один з родоначальників нідерландської клавірної школи Гійом Дюфаї (Giyom Dufay), вірніше Дюфе (Dufay, Du Fay, Du Fayt) (1400?-1474). Франко-фламандський композитор Г. Дюфаї – не просто значна творча особистість, що відкриває історію нідерландської школи, його мистецтво само собою утворює тривалий піввіковий етап розвитку поліфонічної музики, її складної еволюції. Дуже обдарований, плідний, ініціативний, сприйнятливий, до того ж багато їздив Європою, і усюди добре відомий та високо оцінений, Дюфаї насправді очолив свій час як музикант.

Його творчість зазнала впливу нової англійської музики (рання англійська «Missa»), французької (веселе французьке рондо «Adieu ces bons vins de Lannoys»), італійської, де особливо слід відзначити 4-голосний святковий мотет («Nuper rosarum flores» латиною), створений і виконаний з приводу урочистого освячення 26.III.1436 славетного Флорентійського собору, купол якого тоді завершив великий Ф.Брунеллескі. Разом з співцями у виконанні брали участь, чергуючись соло і tutti, різні групи інструментів та орган [6].

Творча спадщина Дюфаї дуже велика, та перш за все це поліфонічні жанри: меси, мотети, шансони. Така музика, зазвичай, пишеться для вокальних складів, без позначення інструментів, але їх участь очевидна за свідченнями сучасників, що були присутні при виконанні і за характером викладу: музика, що йде без слів: вступи, закінчення, супроводи. Застосування інструментів виявляє також голосоведення, та іноді композитор спеціально виокремлює функцію інструментальної партії заради цілісності, послідовності та єдності поліфонічного розгортання.

Напрямок творчої еволюції Дюфаї висвітлюється з роками: він йшов від спроб і пошуків до встановлення гармонічної рівноваги вокального та інструментального в своєму стилі, від окремих досліджень до певної єдиної цілісності всередині твору. Однак, у Дюфаї панує, як і у всій нідерландській школі, вокальне письмо. Його мистецтво включає всі жанри поліфонії, він застосовує контрасти звучання, глибоко поліфонізує багатоголосся музичної фактури, не втрачаючи при цьому мелодії і гармонічної цілісної основи.

Дюфаї підходив до підсумків свого величезного за насиченістю творчого життя з почуттям душевного задоволення від власних здобутків і власної гідності: його високо шанували в музичних колах, прославляли далеко за межами своєї країни, він отримував знаки поваги і подяки від багатьох меценатів, вельмож і королів... В ці часи нідерландська школа вже розквітла і мала багатьох представників, його молодших сучасників, серед яких такі таланти, як Й.Окегем і Я.Обрехт.

Серед композиторів покоління Дюфаї особливо приваблива фігура Ж.Беншуа. Жіль Беншуа (де Бен) (Gilles Binchois) (1400?-1460), талановитий автор французьких шансонів\chansons, представник «першої нідерландської школи», франко-фламандський композитор, прекрасний поліфоніст з явним тяжінням до світського мистецтва. Беншуа – вишуканий мініатюрист XVст., він став одним з творців світського жанру багатоголосної пісні [5], його «бургундська chanson» - наступниця багатоголосних світських балад і віреле композиторів французької школи ars nova XIV ст. В його співіснували архаїчні середньовічні риси і свіжі народно-пісенні звороти: в тенорі проходив cantus firmus, а дискант насичений мотивами народної пісні. Триголосні chansons Беншуа – не обтяжене премудрощами світське мистецтво, гедоністичного змісту, природне для шляхти, що легко входить і в кола бюргерів.

Серед поетів, на вірші яких писав Беншуа, – Мартен Ле Фран [6], Ален Шартъє, також Карл Орлеанський і Кристина Пізанська. Головний зміст пісень Беншуа – любовна лірика, легка і сумна, м'яка і ніжна, але ніколи не заглиблена, не драматична; однак, поетичність її поза сумнівами, як добрий, тонкий смак і гармонія стилю. Більшість chansons написано в формі рондо, композиція мініатюрна: близько 20 тактів [5]. Текст підписаний лише під верхнім ведучим голосом, функція II і III – підлегла, імовірно, їх виконували на інструментах, як вступні і заключні безтекстові такти.

Разом з піснями Дюфаї пісні Беншуа є недвозначним свідомством про те, що світське мистецтво займало належне і важливе місце у творчості митців нідерландської школи на I етапі її еволюції [5]. Якщо навіть у Дюфаї в рамках жанру можна прослідкувати певні тенденції (розширення форми, більша чи менша поліфонізація фактури), то у Беншуа chanson – камерний малий жанр, що дуже відрізняється від мотету.

До бургундської школи належали: Йоганнес Гемблако (або Йоганнес Франшуа), що народився бл. 1400 р. у Гемблу, поблизу Намюра; працював при бургундському дворі: до нас дійшли частини мес, 5-гол. мотет, декілька chansons; Йоганнес Брассар, що походив з Люттиха, був одночасно з Дюфаї членом папської капели в Римі, згодом працював у німецькій придворній капелі герцога Альбрехта, відомі частини мес і мотети; Бельтрам (Бертран) Ферагут, що походив з Провансу, був

співцем Міланського собору, згодом – придворний капелан короля Рене Сицилійського: відомі частини мес, мотети, магніфікат, chansons; Хуан ван Гізегем, що походив з Фландрії, працював співцем і лютистом при бургунському дворі, помер 1472 р., його chansons – дуже популярні, їх обробляли інші автори; Вінсент (Гійермус) Фоге, сучасник Дюфаї і Беншуа, автор низки мес («L'homme armé», «Le serviteur»); про Жана Пюллау (Pilloys, Puylois, Puylois, Puylois) ми знаємо, що він став хлопчиком-співцем 1442 р., згодом – учителем музики в Антверпені і придворним співцем бургунського двору, двічі був у Римі, помер 23.VIII.1478 р., відомі його 3-голосна меса і французьке рондо [3, с.301].

Найбільш відомий представник бургундської школи третьої чверті XV ст. Антуан Бюнуа (Antoine Busnois) (бл.1430-1492), франко-фламандський співець, композитор-поліфоніст, поет. Імовірно, навчався в Парижі у Окегема. В 60-х рр. Бюнуа працював у церкві Сен-Мартен в Турі (там тоді була розташована резиденція французьких королів), співав і грав у цій найважливішій для музики XV ст. церкві. Бюнуа до кінця життя підтримував тісні стосунки з бургундським двором, де зустрічався з Г.Дюфаї, Й.Окегемом, Л.Компером, Й.Тінкторисом, які впливали на майстерність нідерландської поліфонічної школи. Користувався широкою популярністю як співець, згодом служив у капелі герцога Карла Сміливого, а потім у його дочки Марії Бургундської, після смерті якої 1482 р. влаштувався в Брюгге, де був пов'язаний з церквою Сен-Совер. Помер 6.XI.1492 р. у Брюгге [6].

З його творів дійшли: 2 меси (L'homme armé, O cun lignum); Credo; Магніфікат; 8 мотетів, 2 гімни і 61 пісня (в жанрах бержеретти, рондо і chanson\шансон) для 3-4 голосів у тому числі на власні тексти. В стилістичному відношенні його музика являє собою сполучну ланку між творчістю Дюфаї і Жоскена: переважання тризвучних вертикалей, сміливі гармонічні зрушення, рясне використання імітацій. Особливо оригінальні його пісні, багато з яких засновані на народних мелодіях. У chansons і в мотетах – багатий набір вишуканих і досить віртуозних контрапунктичних прийомів. Обидві його меси 4-голосні і побудовані на cantus firmus. Відома Missa L'homme armé («Озброєна людина») була використана як cantus firmus багатьма композиторами XV-XVI-XVII ст. [7].

Суттєво вплинув на розвиток поліфонічного мистецтва франко-фламандський композитор Луазе Компер (Loysset Compère) (бл.1450-1518). Точне місце його народження, як і дата (між 1445 і 1450 рр.), невідомі, виходячи з документів, це Артуа (сучасна Франція біля бельгійського кордону). 1474-75 рр. служив співцем при дворі Сфорца у Мілані, одночасно з ним в хорі співали знані музиканти Йоханнес Мартіні і Гаспар ван Веєрбек, а сам хор прославився на всю Європу. Згодом Компер – на службі при дворі Карла VIII у Франції, якого супроводжував під час вторгнення до Італії у 1494 році. Пізніше був соборним каноніком Сен-Кентену, де і помер 16.VIII.1518 р. Писав меси, мотети, пісні, фроттоли та ін. Сучасники високо оцінювали твори Компера, які друкував у своїх збірках О.Петруччі. В сучасній нотації його композиції опубліковані у VII т. «Пам'ятників музичного мистецтва Австрії» [7].

В XV столітті закріпилася тенденція пересування музикантів з півночі на південь (іноді до Іспанії), яка лишалася суттєвою на всьому шляху нідерландської школи. Для всіх цих музикантів також характерне тяжіння до Італії [4], до збагачення творчого досвіду новими художніми враженнями. П'єр Фонтен (Pierre Fontain) з бургундської капели перебрався на роки до папської капели. Твори Йоганнеса де Лімбургія, що наслідував посаду Чиконія в Люттиху, знаходять у Болоньї. Арнольд де Лантен (Arnold de Lantins) теж з Люттиха, довго жив у Венеції, працював у папській капелі. Протягом усього XV століття (від початку до кінця) хто тільки не їздив до Італії!

Створюється враження, що в Західній Європі для найкращих музикантів існувала можливість вибору ліпших придворних і церковних капел, де вони могли працювати постійно або тимчасово, вступаючи у дружні стосунки з іноземними музикантами, зустрічаючись з колегами і співвітчизниками, переїжджаючи з одного міста в інше, набуваючи популярності в Європі [4]. Це було по суті міжнародне коло майстрів найвищого гатунку: найкращих поліфоністів, співців, органістів і композиторів – часто в одній особі.

Папська капела в Римі, соборні капели Камбре, Антверпену, Парижу, капели герцога Бургундії, короля Франції, д'Есте (Феррара), Сфорца (Мілан), Медичі (Флоренція) – це лише мала частка об'єднань найсильніших, елітних музикантів Західної Європи. Часто капели так чи інакше обмінювалися силами, а музиканти набували досвіду в спілкуванні з колегами інших країн.

Склади кращих капел були в ті часи за нашими мірками дуже скромними. Найменша кількість співців у папській капелі – 10 (!), найбільша – 30 осіб. В капелі французьких королів при Окегемі – лише 16 осіб. У кафедральному соборі Антверпену хор включав 50-60 співаків, що виділяло його як один з самих великих. Про долі інструментальної музики в епоху Ренесансу виникає чи не парадоксальне уявлення. З усього видно, що вона усюди була, звучала, потребувала постійних зусиль від тих, хто створював інструменти, і від тих, хто на них грав. Франческо Ландіні, ушлявлений автор

вокальних творів, був видатним органістом: його зображали на мініатюрах (у нотних рукописах) граючим на портативі. Жіль Беншуа, автор мес, мотетів, chansons'ів, так само зображений з арфою [3,с.307]. Мабуть, це в даних випадках мало і символічне значення: інструмент як прикмета музиканта, як його означення. Однак, Ландіні увінчано лаврами саме за гру на органі [6]. Невідомо тільки, що він виконував...

Все це разом спонукає думати, що протягом XIV-XV століть (частково і XVI ст.) інструментальна музика розвивалася немов би приховано, не відділяючись від вокальних жанрів і майже не фіксує у самостійному виразі, тим не менше накопичуючи поступово досвід виконання та виховуючи смак до сприйняття інструментальних тембрів. Імовірно, що виконавська практика досвідчених музикантів пропонувала свої, нам сьогодні невідомі, традиції, звичаї і засоби залучення інструментів для виконання вокальних творів без фіксації у нотному записі. Тоді зрозуміло і велике залучення інструментів у музичному житті, і наступне виникнення ранніх інструментальних форм.

В ті часи характер розгортання середніх і нижніх голосів вокальних творів (у італійців та французів) скоріше інструментальний, ніж вокальний: діапазон, лінії голосоведення, співвідношення з текстом та навіть відсутність підписаних слів. Вся ця музика «перехідного періоду» (поч.XVст.), італійські каччі *Agis nova*, певні французькі твори, частково *chansons* Дюфаї, Беншуа, деякі частини мес і т.д. не мають у нотних записах вказівок на застосування певних інструментів. Використання їх віддається на волю музикантів залежно від їх можливостей і смаку, тим більше що зазвичай серед них знаходився і сам автор, здебільшого граючи на клавирі (органі).

Але з «вирівнюванням» партій у розвиненому багатоголосі стало можливо, особливо у *chanson*, будь-яке співставлення вокалу та інструменту аж до виконання всього твору лише інструментально, оркестром чи навіть соло (орган), тим більше, що приватні можливості певних виконавців не зафіксовані нотацією. У XV ст. досвідчені органісти при обробках шансонів «кольорували», оздоблювали прикрасами усі вокальні мелодії. Імовірно, інструменталіст, беручи участь у виконанні хорової музики (супроводом) теж вносив до своєї партії імпровізації, що відбувалося майже завжди, коли сам автор сідав за інструмент, грав на органі. Тому не дивно, що коли склалися інструментальні жанри, часто виникали поліфонічні твори з позначеннями *per cantare o sonare* для співу і гри. Повне визнання існуючої практики!

У побутовій музиці, особливо танцювальній (що не йшла під пісню), інструменти лишалися вільними від вокалу, але пов'язані жанровою основою кожного танцю, ритмом, рухами. Часті з'єднання пісні і танцю були в Іспанії. Синкретизм такого мистецтва панував у Європі ще довго. Від давнього процесу асиміляції вокального і інструментального начал, із загальної маси нероздільних явищ, з практики, не відображеній у нотних записах, пішов розвиток власне інструментальних жанрів. Він ледве намітився у XVст. і став відчутним протягом XVI ст., але шлях до самостійності ще був довгим, лише у деяких формах (імпровізаційних) виявляючи інструменталізм музичного писання. Принципово, кожний вокальний твір або частина меси (за виключенням мес для Сикстинської капели [4], де мав бути тільки спів і не припускалася участь інструментів, як і у православному богослужінні навіть сьогодні) на практиці міг бути виконаним або з подвоєнням вокальних партій інструментами, або просто інструментами, або навіть соло (органу).

Перші етапи самовизначення інструментальної музики були позначені двома жанровими галузями з усіма характерними тенденціями: I пов'язана з поліфонічною «академічною» традицією великої форми і представлена головним чином композиціями для органу; II має в основі традицію побутової музики (пісні, танці), що обмежена репертуаром лютні.

Чітку межу неможливо провести між ними, мова йде лише про переважання тих або інших традицій, які однак майже завжди перетиналися. Так, у творах для лютні застосовуються поліфонічні прийоми, а в органній музиці незабаром з'являються варіації на пісні. На обох інструментах починається розвиток форм з елементами імпровізацій, в яких найвиразніше виступає специфіка кожного інструмента при майже повній свободі від вокальної традиції. Ці скромні, здавалося б, успіхи інструменталізму були досягнуті саме в епоху Ренесансу після тривалої підготовки всередині панування віртуозної вокальної поліфонії і виростили з гущини музичної практики найвидатніших музикантів тих часів, що поєднували в одній особі майстерність строгого композиторського письма з вільними імпровізаціями виконавського мистецтва співаків та інструменталістів. Саме їх виконавська практика, передусім органістів і лютністів, згодом висуне на передове місце клавирне мистецтво, спочатку як супровід вокалу, а згодом відокремиться у провідну галузь камерної музичної культури.

Література

1. **Браудо Е.М.** Всеобщая история музыки. / До конца 16 столетия. Гл. XI. Эпоха возрождения в музыке. Поворот в истории музыкального искусства. Главенство нидерландцев. Расцвет имитационного стиля. Нотопечатание. Том 1. \ Пг., 1922.
2. **Ливанова Т.** Эпоха Возрождения. Инструментальная музыка. В кн.: История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник в 2-х тт. - Т. 1. - М.: Музыка, 1983.
3. **Протопопов В.В.** История полифонии. Вып. 4. Западноевропейская музыка 19-начала 20 века. - М.: Музыка, 1986.
4. **Хара Джеймс.** Orlande de Lassus, Интернет-Гров Музыка ред. Л. Мейсі (доступ 1 березня 2006), Музыка Интернет-Гров.
5. **Бонда Jan Willem.** De meerstemmige Nederlandse liederen van de vijftiende en zestiende eeuw , Uitgeverij Verloren, 1996, ISBN 9065505458 , 9789065505453.
6. **Harold Gleason and Warren Becker,** Music in the Middle Ages and Renaissance (Music Literature Outlines Series I). Bloomington, Indiana. Frangipani Press, 1986. ISBN 0-89917-034-X.
7. **Wolff H. Chr.** Die Musik der alten Niederländer. - Lpz., 1956.

УДК 2–737:78:[37.013.43]

Трохименко А.О.

МУЗИЧНА ОСВІТА У БРАТСЬКИХ ШКОЛАХ ЯК ПЕРЕДУМОВА НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНИ XVII СТОЛІТТЯ

В статті дана характеристика основних напрямів музично-просвітительської діяльності братських шкіл в період національно-культурного відродження і консолідації українського суспільства в XVII ст.

Ключевые слова: братские школы, музыкальное образование, церковное пение, национально-культурное возрождение.

Невід’ємною складовою розвитку сучасної української держави є процес національно-культурного відродження, що вимагає чіткої орієнтації в історичних колізіях формування української спільноти та встановлення місця і значення духовних чинників у формуванні нового культурно-освітнього простору. У Державній національній програмі “Освіта” («Україна XXI століття») та Законі «Про загальну середню освіту» окреслено основні завдання та зміст освіти, сформульовані «пріоритетні напрями реформування виховання», спрямовані на утвердження принципів загальнолюдської моралі: правди, справедливості, патріотизму, доброти, працелюбності, інших добродієв [1, с. 16]. Безперечно, вирішення актуальних проблем сучасної освіти неможливе без глибокого дослідження минулого і використання безцінних надбань національної культури, невід’ємною складовою якої є духовна музична культура.

Прийняття християнства у Київській Русі зумовило запровадження церковного співу у навчально-виховний процес. Історія розвитку церковного співу тісно пов’язана з історією українського народу, культури та православної віри в Україні. Дослідження М. Бражнікова, І. Вознесенського, І. Гарднера, Н. Герасимової-Персидської, В. Лебедева, В. Мартинова, С. Смоленського, В. Ундольського, М. Успенського, О. Цалай-Якименко О. Шреср-Ткаченко присвячені розвитку духовної музики, історії церковного співу; роль православної духовної музики у суспільстві окреслено у дослідженнях Є. Болховітінова, О. Преображенського, Д. Розумовського; її поліфункціональний простір досліджували В. Лепакін, Г. Пожидаєва; виховне значення – О. Карасьов, В. Металлов.

Аналіз їх праць показав, що національна свідомість була нерозривно поєднана з релігійною, а в її формуванні надзвичайно велику роль відіграло духовенство та культурно-освітні діячі, пов’язані з церковними структурами. Сприйняття православної церкви як церкви національної залишалося гарантією самозбереження українського етносу в релігійному та культурному планах, що було передумовою і запорукою майбутнього політичного відродження. Загострення православно-унійного протистояння дійшло апогею у 20-ті рр., у час відновлення київської православної митрополії [2]. Очевидно, тоді й відбулося гостре розмежування двох шкіл музичного оформлення богослужінь: ті церковні осередки, де раніше було прийнято унію, продовжували започатковану у Львові та Вільнюсі адаптацію латинських концертів; у нових же православних школах на чолі з Києво-братською школою під егідою козацтва починає визначатись інший напрям розвитку