

ІСТОРІЯ ЗАХІДНОЇ МУЗИКИ

Валерія Жаркова



Noto Musicus від античності до бароко

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

ВАЛЕРІЯ ЖАРКОВА

ІСТОРІЯ ЗАХІДНОЇ МУЗИКИ:
НОВО МУСІКУС ВІД АНТИЧНОСТІ ДО БАРОКО

Навчальний посібник
Для студентів усіх спеціалізацій музичних закладів
вищої освіти III–IV рівнів акредитації

Київ – 2023

УДК 178 (4-15) (091)
Ж35

Рекомендовано до друку Вченою радою Державної наукової установи «Інститут модернізації змісту освіти» (протокол № 7 від 28 вересня 2022 року) та Вченою радою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 3 від 06 жовтня 2022 року)

Офіційні рецензенти:

Черкашина-Губаренко М. Р., академік Національної академії мистецтв України, докторка мистецтвознавства, професорка;

Драч І. С., докторка мистецтвознавства, професорка;

Осадча С. В., докторка мистецтвознавства, професорка.

Жаркова Валерія

Ж35 Історія західної музики: *Homo Musicus* від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 548 с.

ISBN 978-966-7357-62-7

До навчального посібника «Історія західної музики: *Homo Musicus* від античності до бароко» увійшли найважливіші аспекти розвитку західної музичної культури від античної до барокової доби. У викладі матеріалу підсумовано великий обсяг західної музикознавчої літератури, проте загальна концепція посібника є цілком оригінальною та авторською.

Вісім розділів видання відтворюють культурно-історичний контекст кожної епохи й особливості життя людини, яка створює музику, слухає музику, думає про музику. Це дає студентові змогу відчувати минуле як актуальну сучасність, зануритись у «живу історію», яку наповнюють аромати, смаки, кольори, настрої та мрії *Homo Musicus* різних століть. Залучення широкого спектру яскравого ілюстративного матеріалу (старовинні манускрипти, візуальні артефакти різних століть тощо) при оформленні тексту навчального посібника не тільки полегшує сприйняття основних його ідей, але й створює самостійний смисловий шар, який насичує виклад матеріалу незвичними обертонами та забезпечує його незабутнє «звучання».

Навчальний посібник містить тексти лекцій, запитання для самоперевірки, список рекомендованої літератури до кожного розділу.

ISBN 978-966-7357-62-7

УДК 178 (4-15) (091)
© Валерія Жаркова, 2023

ЗМІСТ

СЛОВО ВІД АВТОРА6

**ВСТУП. СУЧАСНИЙ КУРС ІСТОРІЇ МУЗИКИ В П'ЯТИ
«НАБЛИЖЕННЯХ», АБО *НОМО MUSICUS* В ЕПОХУ
ВИСОКИХ ТЕХНОЛОГІЙ.....8**

**РОЗДІЛ ПЕРШИЙ. МУЗИКА У СТАРОДАВНІЙ ГРЕЦІЇ.
НАРОДЖЕННЯ *НОМО MUSICUS*..... 23**

1.1. У ПОШУКАХ ОСНОВИ 25

1.2. ЛЮДИНА І СВІТ..... 29

1.3. ПОГЛЯД СТАРОДАВНІХ ГРЕКІВ НА МИСТЕЦТВО 35

1.4. ЩО ТАКЕ МУЗИКА? 38

1.5. СТАВЛЕННЯ ДО МУЗИКАНТІВ В АНТИЧНОМУ СУСПІЛЬСТВІ..... 50

РЕЗЮМЕ 53

**РОЗДІЛ ДРУГИЙ. РАННЄ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ.
ЗВУКОВІ ВІДЛУННЯ СЛОВА В ДІЯЛЬНОСТІ
НОМО MUSICUS НА ПОЧАТКУ НОВОЇ ДОБИ..... 56**

2.1. СЕРЕДНІ ВІКИ В ЛАБІРИНТІ ЗАБОБОНІВ І ПОМИЛОК..... 58

2.2. «ЛЮДИНА МІЖ СВІТОМ І БОГОМ...» (АВГУСТИН БЛАЖЕННИЙ) 75

2.3. ГРИГОРІАНСЬКИЙ ХОРАЛ. ТАЇНСТВО ОСМИСЛЕНОГО СЛОВА 80

2.4. «ВЕЛИКА РІЗНИЦЯ МІЖ МУЗИКАНТОМ І СПІВАКОМ...» 95

РЕЗЮМЕ 102

**РОЗДІЛ ТРЕТІЙ. «ЗВУКОВІ ВІТРАЖІ»
ВИСОКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ 106**

3.1. <i>Номо Musicus</i> у СЕРЕДНЬОВІЧНОМУ МІСТІ.....	108
3.2. ЗВУКОВІ ОБРІЇ ПРОСТОРУ ГОТИЧНОГО СОБОРУ	131
3.3. ЛЮБИТИ ОЗНАЧАЄ СПІВАТИ... ЛІРИКА ТРУБАДУРІВ І ТРУВЕРІВ	149
3.4. ТАЄМНИЦЯ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ МОТЕТІВ	176
РЕЗЮМЕ	190

**РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ. ВИШУКАНІ ДУХОВНІ ІГРИ
НОМО MUSICUS У ПІЗНЬОМУ СЕРЕДНЬОВІЧЧІ..... 197**

4.1. ЗАХІДНИЙ ХРИСТИЯНСЬКИЙ СВІТ В ОЧІКУВАННІ ЗМІН.....	199
4.2. «ЗАКОХАНИЙ ГОДИННИК» ЖАНА ФРУАССАРА ЯК ГЕНЕРАЛЬНА МЕТАФОРА СВІДОМОСТІ ІНТЕЛЕКТУАЛА XIV СТОЛІТТЯ.....	214
4.3. НОВІ КРИТЕРІЇ ОЦІНКИ, ЗАПИСУ ТА ВИКОНАННЯ МУЗИЧНИХ КОМПОЗИЦІЙ У XIV СТОЛІТТІ.....	223
4.4. ПРИМХЛИВІ МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНІ ОРНАМЕНТИ ГІЙОМА ДЕ МАШО.....	244
РЕЗЮМЕ	265

**РОЗДІЛ П'ЯТИЙ. РОЛЬ *НОМО MUSICUS* У ПОШИРЕННІ
ГУМАНІСТИЧНИХ ІДЕЙ У ЗАХІДНІЙ КУЛЬТУРІ
XV--XVI СТОЛІТЬ 271**

5.1. ПОВЕРНЕННЯ ДО АНТИЧНИХ ІДЕАЛІВ ЧИ ПОГЛЯД У МАЙБУТНЄ?.....	273
5.2. ФРАНКО-ФЛАМАНДСЬКА ШКОЛА: НОВІ ЗАСАДИ СТВОРЕННЯ МУЗИЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ У XV СТОЛІТТІ.....	288
5.3. «Я НЕ ВИЗНАЮ ТАКОГО ПРИДВОРНОГО, ЯКИЙ НЕ БУВ БИ МУЗИКАНТОМ...». <i>Номо Musicus</i> В ІТАЛІЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ XVI СТОЛІТТЯ.....	315
РЕЗЮМЕ	330

**РОЗДІЛ ШОСТИЙ. НОВІ ДУХОВНІ ГОРИЗОНТИ
В XVII СТОЛІТТІ, АБО ШЛЯХ *НОМО MUSICUS*
У ЗАДЗЕРКАЛЛЯ 338**

6.1. XVII СТОЛІТТЯ: НОВІ ДУХОВНІ ВИМІРИ	341
6.2. НОВА ПАРАДИГМА МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ: ГРА ВІДДЗЕРКАЛЕНЬ	353
РЕЗЮМЕ	366

**РОЗДІЛ СЬОМИЙ. *НОМО MUSICUS* В ІТАЛІЙСЬКІЙ
КУЛЬТУРІ XVII СТОЛІТТЯ 372**

7.1. ФЛОРЕНТІЙСЬКА КАМЕРАТА. НАРОДЖЕННЯ ОПЕРИ	374
7.2. «СУЧАСНИЙ КОМПОЗИТОР БУДУЄ СВОЇ ТВОРИ, СПИРАЮЧИСЬ НА ІСТИНУ...» (КЛАУДІО МОНТЕВЕРДІ)	399
7.3. ШЛЯХ ІТАЛІЙСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ НА ПАРНАС, АБО «АПОФЕОЗ КОРЕЛЛІ»	418
РЕЗЮМЕ	431

**РОЗДІЛ ВОСЬМИЙ. *НОМО MUSICUS* У ФРАНЦУЗЬКІЙ
КУЛЬТУРІ XVII СТОЛІТТЯ:
БАЖАННЯ Й ЗАДОВОЛЕННЯ ЛЮДИНИ СМАКУ 437**

8.1. ІТАЛІЙСЬКЕ ЧИ ФРАНЦУЗЬКЕ? ПОЛЕМІКА ДВОХ ТРАДИЦІЙ	438
8.2. ПРИДВОРНИЙ БАЛЕТ: ЗА КРОК ДО НАРОДЖЕННЯ ОПЕРИ.....	463
8.3. ЧАРІВНІ ВІРАЖІ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДОЛІ ЖАНА-БАТІСТА ЛЮЛЛІ. НАРОДЖЕННЯ ФРАНЦУЗЬКОЇ ОПЕРИ	475
8.4. ПРО ЗАГАДКИ АРАБЕСОК ФРАНЦУЗЬКОЇ КЛАВЕСИННОЇ МУЗИКИ ТА «КАПРИЗИ» СТИЛЮ РОКОКО	499
8.5. ФРАНСУА КУПЕРЕН: ЛІНІЇ ЖИТТЯ.....	516
РЕЗЮМЕ	541

СЛОВО ВІД АВТОРА

В основу навчального посібника «Історія західної музики: *Homo Musicus* від античності до бароко» покладено мою двотомну монографію «Десять поглядів на історію західноєвропейської музики. Таємниці й бажання *Homo Musicus*» (2018, 2020). За той час, що минув від видання цієї ємної праці, у західному й українському гуманітарному просторі було оприлюднено нові оригінальні наукові розвідки, розширився спектр поглядів на визначальні аспекти життя *Homo Musicus* – «Людини музичної». У процесі підготовки тексту до видання у форматі навчального посібника було враховано ці позиції. Тож зміст багатьох підрозділів у пропонованій роботі значно розширений, як порівняти з монографією.

Суттєвих змін зазнало також співвідношення основного тексту й посилань у кінці кожного розділу. Для зручності сприйняття матеріалу в навчальному процесі всі відомості, що є важливими для розуміння історичного контексту й особливостей організації музичного простору різних століть, сконцентровано в основному тексті. Кожен розділ завершується низкою запитань для самоперевірки, які закріплюють розуміння основних ідей кожної епохи, а також стислим переліком рекомендованої літератури.

Хочу висловити вдячність моїм колегам і культурним установам, без підтримки яких поява цієї книги була б неможливою. Щиро дякую співробітникам європейських бібліотек *Bibliothèque nationale de France (BnF)* та *British Library* за активну просвітницьку діяльність, що відкриває сучасній людині широкі можливості використання оцифрованих фондів для створення цілісного образу кожної епохи; Музею Клюні (*Musée national du Moyen Âge – thermes et hôtel de Cluny*) в Парижі за

дозвіл використати знаменитий гобелен «Дама з єдинорогом» для оформлення обкладинки книги; моїм французьким друзям Ніколь і Жан-П'єру Гостен, які зробили для мене можливою кропітку працю в фондах *VnF* та інших паризьких бібліотеках протягом двох десятиліть. Сердечно дякую моїм студентам, які наполегливо, рік за роком надихали мене на створення навчального посібника, який би репрезентував ідеї мого авторського курсу: усвідомити минуле як сучасне, а *Ното Musicus* кожної доби побачити в його складному переплетенні бажань і мрій, соціальних функцій і завдань збереження певних музичних традицій. Хотілося говорити про музичні феномени минулого так, щоб розмова не видавалась юному учаснику освітнього процесу «вкритою пилом» та просякнутою заскнілим ароматом того, до чого вже давно ніхто не торкався.

Особливу подяку хочу висловити Фонду Федора Шпиґа за фінансову підтримку при підготовці електронної версії навчального посібника.



Сподіваюся, що поданий навчальний посібник побудує міцний міст для захопливих музичних мандрів у часопросторі різних епох західної культури: античності, середньовіччя, періоду поширення ідей гуманізму, барокової доби. Бажаю всім натхнення та чудесних прозрінь на цьому шляху!

ВСТУП.

СУЧАСНИЙ КУРС ІСТОРІЇ МУЗИКИ
В П'ЯТИ «НАБЛИЖЕННЯХ»,
АБО *НОМО MUSICUS* В ЕПОХУ
ВИСОКИХ ТЕХНОЛОГІЙ

...шукати лише ту науку,
яку міг здобути в собі самому,
або ж у великій книзі світу...

Рене Декарт. Міркування про метод



Плафон театру Опера Ґарньє в Парижі (1964), створений Марком Шагалом, представляє в різнокольорових секторах знакові події історії європейської музичної культури. Спрямовуючи погляд у райдужну глибину плафону, через означені культурні проєкції можна уявити Задзеркалля обраних художником музичних явищ.

Місце історії музики в циклі фахових предметів у європейському музичному академічному світі завжди визначалося як базове. Проте сьогодні в багатьох музичних закладах відбувається значне скорочення кредитів на курс «Історія

музики», а міркування щодо його застарілої сутності з'являються і на сторінках спеціалізованих видань, і в безпосередньому спілкуванні колег-музикантів. Головний аргумент, звісно, зрозумілий: доступність інформації в медіапросторі, що стрімко робить недостатнім одне тільки накопичування фактів і розбиває успішність побудови будь-якої «цілісної концепції». Можливо, дійсно історія музики як дисципліна, що є структурованим дискурсом, об'єктом обраними дослідником аспектами функціонування музичної культури, уже не має попиту у відкритому сучасному інформаційному полі?

Парадокс ситуації, однак, можна бачити в тому, що загальне бажання читати й слухати «історії про музику» зростає. Зацікавлення широкої аудиторії музичними лекторіями різноманітного спрямування підтверджує важливість збереження давньої європейської традиції «розказувати про музику». Отже, питання актуальності існування дисципліни «Історія музики» в академічному просторі ХХІ століття звучить надзвичайно гостро.

Що ж повинна вивчати дисципліна «Історія музики»?

Тільки на перший погляд це запитання має очевидну відповідь. Насправді кожен, хто його формулює, потрапляє в широке поле рефлексій і сумнівів щодо принципів побудови музично-історичного нарративу. Показово, що передмову до шеститомної «Оксфордської історії західної музики» її автор, відомий американський музикознавець Річард Тарускін починає з красномовного запитання: «Історія чого?»¹. Адже проблема визначення дослідницького фокусу, коли йдеться про історію музики, не розв'язується однозначно. У цьому контексті Р. Тарускін зазначає:

«Більшість книг, які називаються історіями західної музики, або будь-якого з її традиційних “стильових періодів”, насправді є описами, які розглядають (і звеличують) відповідний репертуар, але докладають мало зусиль, щоб *пояснити по-справжньому чому все сталося саме так,*

як сталося. Ці шість томів – спроба написати справжню історію. Хоч як парадоксально, “повнота охоплення” тут не є головним завданням»².

Від «повноти» подачі інформації як головного критерія якості музично-історичного дослідження відмовляється і автор фундаментальної «Історії музики в західній культурі» Марк Еван Бондс. Він підкреслює важливість створення наукового діалогу навколо обраних фактів і необхідність живої дискусії:

«Історію музики занадто часто подають (і вивчають) як одну довгу низку незаперечних фактів. Я спробував інтегрувати в цей текст достатню кількість першоджерел – уривки з листів композиторів, сучасні рецензії, теоретичні трактати тощо, – щоб продемонструвати способи, якими необроблені матеріали історії можуть бути відкритими для суперечливих інтерпретацій. Дійсно, найцікавішими історичними питаннями зазвичай є саме ті, щодо яких погляди експертів розходяться»³.

Така налаштованість авторів відійти від створення «гербарію фактів» і запропонувати живу розмову на теми, що хвилюють сучасну людину, зустрічаємо в багатьох інших музично-історичних дослідженнях. Що ж тоді слід обговорювати в курсі історії музики?

Перед тим, як дати відповідь, хочеться пригадати анекдотичну історію про хлопчика, який, сидячи в маршрутці, марно намагався характерним рухом пальців по склу збільшити картинку, що зацікавила його на вулиці. Спробуємо через цей «жест-наближення», вже обов’язковий у системі доведених до автоматизму рухів сучасного власника смартфонів, планшетів тощо, створити образ ідеального музикознавця-історика. Що він може «наближати», щоб роздивитися це детально та ґрунтовно, в дискусії, означеному як «історія музики»? Здається, такі зусилля можна звести до п’яти «відповідей».

1. Дослідник прагне роздивитися через збільшувальне скло цікаві артефакти.

Смисловий акцент тут припадає на слово «цікаві», тобто такі, що відволікають від рутини повсякденності. У такому вигляді «історія музики» задовольняє природну допитливість людини, яка рідко відмовляється від можливості здивуватися невідомому.

Хоча прикладів можна навести безліч, процитуємо лише передмову Артема Варгафтіка до його книги «Партитури також не горять», жанр якої автор визначає як «музичне розслідування»:

«Поспішаю запевнити Вас у тому, що ця книга зовсім не призначена для того, щоб Вас чогось навчити. Автор не тільки не мав жодної просвітницької мети – ба більше, чесно намагався уникати навіть найменших спроб “сіяти розумне, добре, вічне” в чийось умах і душах. <...> Це просто щоденник спостережень за історією музики»⁴.

Обираючи позицію «простого спостереження», дослідник декларує своє право розповідати будь-які «музичні історії», запевняючи читача в тому, що **презумпція суб'єктивного авторського погляду на події** є головною прерогативою історії музики.

2. Дослідник прагне наблизити віддалені в часопросторі частини цілого й виявити принципи їх об'єднання.

Цей жест-наближення відображає бажання побачити, як «насправді було колись», і орієнтиром для науковця стають «факти», пов'язані певною аргументацією. У такому ключі написані численні музично-історичні роботи, адресовані підготовленому читачеві. Вони прояснюють особливості побутування музики в різні часи й епохи, а віддаленість у часі лише згущує аромат «історичності». Зокрема, можемо згадати велике двотомне видання «Історії західноєвропейської

музики до 1789 року» Т. Ліванової (1983), яким користувались як основним джерелом інформації в радянській системі освіти, а численні концепційні відлуння цієї роботи, попри її застарілий зміст, можна чути до сьогодні.

Про такий тип історичних досліджень Р. Тарускін говорить як про «тип історії-стенограми, що невідворотно деградує до млявого огляду, не здійснюючи нічого, крім опису об'єктів і вважаючи, вочевидь, що в такий спосіб вона гарантує об'єктивність»⁵.



Збільшуючи зображення плафона в Опера Гарньє, аби зрозуміти його композиційні ідеї, ми виявляємо, що, наприклад, у червоному секторі подані резонансні паризькі акції кінця XIX – початку XX століть: «Жар-птиця» І. Стравінського, «Дафніс і Хлоя» М. Равеля та «елегантна» (за словами Ле Корбюзьє) Ейфелева вежа, яка увінчала Всесвітню виставку 1889 року. Ідучи за цією логікою об'єднання скандальних культурних явищ, ми відкриваємо приховані лінії перетину конструктивних та естетичних принципів зазначених феноменів.

3. Дослідник прагне збільшити об'єкт, що його зацікавив, зіставляючи його з іншими подібними об'єктами.

У цьому разі автоматичний жест-наближення вже не дає можливості охопити новий смисловий «тезаурус». Дослідник спітає навколо головного об'єкта уваги широкий культурно-історичний контекст, використовуючи метод виявлення тотожностей і відмінностей. Формування культурно-історичного виміру представляє особливу складність, адже намагання створити цілісне охоплення об'єкту різними контекстними шарами неодмінно виявляється неповним.



Таке «наближення» можна уявити, якщо об'єднати в єдиний простір плафон і зал Опера Ґарньє, а в перспективі – додати інші зали, щоб продовжити цей ряд.

4. Дослідник прагне вийти за межі очевидного й «наблизити» те, що не можна побачити.



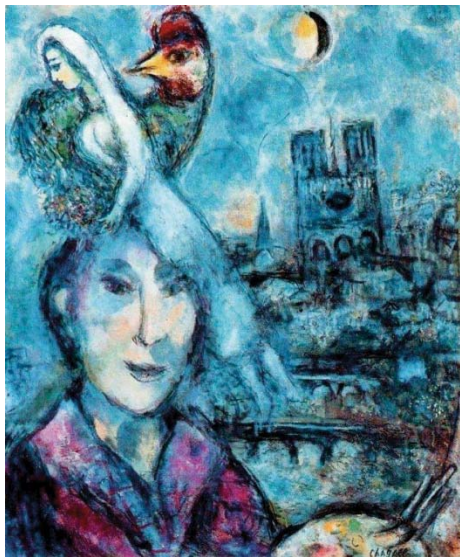
Цей «жест-наближення» можна репрезентувати як погляд крізь світлоносні промені розкішної люстри залу Опера Гарньє, що дозволяє перенестися уяві туди, де увага вже не фіксує окремі деталі, зображення, предмети.

Такий дослідницький «жест» спричинений бажанням виявити витoki, генезу обраного артефакту, якщо йдеться про музичний твір – необхідність звернутися до ескізів, чернеток, листів і щоденників, які існують в одному смисловому полі з феноменом, що вивчається. Доцентровий рух у глибину, який виникає при цьому, протилежний відцентровому руху в культурно-історичний контекст «взагалі» і наближає до розуміння сутності досліджуваного явища. Небезпека тут виникає в разі недостатньої внутрішньої культури дослідника, його слабкої наукової інтуїції, а головне – відсутності «перевірки вухом». Тут особливо важливо, перефразовуючи генія, «перевірити гармонією алгебру», зіставити художній результат із фактами. Тільки тоді інтимні зізнання композиторів про природу їхнього натхнення чи мету творчих пошуків можуть «прозвучати у вірній тональності», не створюючи фальші.

Усі згадані фігури дослідницької думки можуть здатися цілком достатніми для подолання ефекту віддаленості музичного артефакту від слухача, але поряд із названими вище все ж таки необхідний іще один вирішальний жест.

5. Дослідник сам прагне стати інструментом, що наближає та проявляє сутність явних і прихованих ліній дотику явищ і феноменів музичної культури.

Очевидно, у цьому разі найважливіше значення має завдання не вигадати свою історію, а пропустити крізь себе напруту всіх можливих наближень. Саме така історія музики, що фіксує тяжіння різних смислових шарів, відкидає штучний поділ музикознавців на «істориків» і «теоретиків», висуває на перший план уміння працювати з музичними артефактами й виявляти властиві їм неповторні характеристики.



Відповідність такому «жестові-наближенню» можна побачити в багатшаровому, зануреному в тонкі алюзії та культурні асоціації автопортреті автора плафона в Опера Гарньє, що долучається до вихоплених поглядом культурних феноменів цілого як необхідних складових нового смислового пазлу.

*Марк Шагал. Автопортрет. 1968.
Gallerie degli Uffizi, Флоренція*

Отже, не існує історії музики «взагалі». Вона постає як результат зусиль автора, що обирає ступінь наближення до певного зрізу музичної культури. Перед будь-яким дослідником музичного артефакту щоразу виникає дистанція, яка вимагає подолання, проникнення в «біографію» явища, його розуміння й перекладу для сучасної людини. Причому перекладу не буквального...

«Надзвичайно важливо, як ми думаємо про світ і – можливо, ще важливіше – як ми про нього розповідаємо. Подія, про яку не розповіли, перестає існувати і зникає. <...> **Ті, хто створюють тканину історії, несуть відповідальність»**⁶. Ці слова Ольги Токарчук, лауреатки Нобелівської премії з літератури 2019 року, продовжують її міркування щодо генеральної проблеми існування сучасної людини – браку нарративу (від лат. *narrare* – розповідати), відсутності історій, що **розгортаються від першої особи**. Тотальна нестача «я» перетворює поширення інформації на «глосолалію фактів» (О. Мандельштам), позбавлений сенсу інформаційний «шум», з якого людина не в змозі витягнути необхідний їй живильний сенс.

«Правила» дотику музики до людського «я» (словами, думками, рухами тіла, диханням, пориваннями душі, прийомами організації звуків тощо) змінювалися від століття до століття, проте незмінно був присутній той, хто використовував ці правила; той, кого в загальному сенсі можна було б назвати «Людиною музичною» – *Homo Musicus*. Сьогодні визначення *Homo Musicus* (утворене за аналогією до визначень інших типів втілення людського «я» – *Homo sapiens*, *Homo ludens* та ін.) широко застосовується в музикознавчих дослідженнях і розкриває різні аспекти реалізації людського «я» через музику. Зокрема, в західному музикознавстві можна вказати на роботу сучасного французького дослідника Бернара Морена, присвячену теоретичним аспектам змін ставлення європейської людини до звукової матерії⁷. У фундаментальній «Оксфордській історії західної музики» Р. Тарускін наголошує: «Жодну історичну подію, жодну зміну періодів не можна свідомо визначити як історичний факт, допоки не визначені дійові особи; а дійовими особами можуть бути тільки люди»⁸.

Увага до різних аспектів діяльності, бажань і прагнень *Homo Musicus* на різних етапах існування західної культури видається вкрай необхідною для сучасної людини. Глобальні потрясіння нашого сьогодення збивають усталені налаштування, руйнують інформаційні бар'єри для того, щоб ввести нові смисли й емоційні барви у відчужені блоки знання, що сформовані «ліниво-блоковим мисленням»

(Р. Тарускін), коли живі процеси підміняються заздалегідь підготовленими раціональними й емоційними штампами. Історія музики в її людських вимірах відкриває саме такі можливості розбити застигли ментальні схеми й відкрити людині шлях до найбільш прихованих шарів світу Музики.

Обмірковуючи можливі шляхи оновлення, видається доцільним навести слова С. Аверінцева щодо нерозривного єднання людини й «історії»: «Немає людини поза історією, але *історія реальна тільки в людині*. Коли ми намагаємося провести лінію від соціальних структур до жанрових структур, ця лінія не повинна оминати людину, її самовідчуття всередині історії, її припущення про найголовніше – про її **“місце у всесвіті”**»⁹.

Коментуючи це глибоке судження, підкреслимо, що саме прагнення ввести «людський вимір» у безособову картину руху історичних епох стало провідним для ХХ століття. Наше сьогодення вимагає наступного кроку. В умовах техногенного вибуху ХХІ століття думка про те, що «історія реальна тільки в людині» прочитується б у к в а л ь н о і завданням музично-історичного курсу сьогодні стає необхідність сформувати людину, яка спроможна не лише відчути «смак» подій, що розгортаються в певному часовому проміжку, але й висвітлити їх собою.

Важливим вже є не тільки «людський аромат» (М. Блок) минулих століть (тобто усвідомлення людини в «історії», вивчення всіх аспектів її існування, думання, правил презентації себе і т. ін.), а й **«олюднення» самої історії**. Остання має в м і щ у в а т и с я в к о ж н о г о, хто дивиться на неї.

Таке налаштування докорінно змінює уявлення про *Homo Musicus* різних часів. Тоді «проста» хронологічна каталогізація фактів, створення «гербарію подій», їх порівняння відповідно до визначеного «місця зберігання» вже не є підставою виникнення «історії». Про це влучно писав Вальтер Беньямін ще 1931 року в статті «Літературна історія та вивчення літератури»: «Ідеться не про те, щоб описувати літературні твори в контексті їхньої доби, але **щоб уявляти той час, який їх**

сприймає, – нашу добу, в той час, що їх народив. Саме це і робить літературу органом історії»¹⁰. Тільки в такий спосіб відбувається підключення до справжньої «живої» історії музики.



Марк Шагал. Афіша до постановки опери В. А. Моцарта «Чарівна флейта» в Метрополітен-опера. 1967

Симптоматично, що автори ґрунтового французького видання «Історія західної музики» Бріжітт і Жан Массен також підкреслюють гостру актуальність вирішення питання такого погляду на історію музики, який дозволяє «визначити її природу, побачити виконавців і слухачів, почути інструменти та їх звучання, безпосередньо її відчути»¹¹. Вони наголошують:

«Ми наполягаємо на тому, що “історія” не може бути ані “словником”, ні “енциклопедією”. На щастя, Словників та Енциклопедій вистачає»¹².

І далі знаходимо думку вкрай неочікувану в традиційному академічному контексті, проте таку дорогоцінну для нашого сучасника. Цитуючи красномовне зізнання Віктора Гюґо – «Шедевр – це гостинність, я входжу всередину, знявши

капелюха; я вважаю красивим обличчя мого господаря», – французькі автори пишуть: «Усі наші спільні зусилля полягали в тому, щоб **прокласти маршрути, встановити освітлення, розблокувати доступ до цієї незабутньої гостинності.** Щоб кожен, хто зайшов, отримав подарунок, **кожен знайшов дружбу і навіть любов, які дадуть ще більше радості життя**»¹³.

І ще один аспект необхідно висвітлити у вступі. **Західна музика** як напрямок, в якому буде розгортатися погляд на *Homo Musicus* у запропонованій книзі, – про що йдеться? Прочитуємо пояснення французьких авторів «Історії західної музики»: «Історія західної музики. Чому західної? Добре зрозуміло, що цей прикметник не приховує жодних політичних чи ідеологічних підтекстів»¹⁴. На думку авторів, у такий спосіб зручно узагальнити в певну цілісність той культурний простір, який знаходиться на іншому полюсі азіатських, африканських традицій чи «екзотичної» музики, проте не позбавлений у певні історичні періоди їхніх впливів.

Р. Тарускін у виданні «Оксфордської історії західної музики» своєю чергою зазначає з цього питання: «...“західна музика” означає в цьому разі саме те, що вона завжди означала в загальних академічних історіях музики: те, що називають “класичною музикою”. Також вона підозріло схожа на той “класичний канон”, який сьогодні справедливо знаходиться під обстрілом за його довге тотальне домінування в академічних навчальних програмах»¹⁵. Тож у діалозі «Схід – Захід», у співіснуванні культурних полюсів «музика академічної письмової традиції – фольклор» поставимо в центр уваги саме фундаментальні правила діяльності *Homo Musicus* у сфері, яку сьогодні заведено визначати як «західна музика».

Свого часу Тома Аквінський зазначив: «...усе, що рухається, своїм рухом здобуває дещо й досягає того, чого раніше не досягало»¹⁶.

У просторі майже безмежних можливостей новітніх технологій історія музики залишається серед тих чарівних телескопів, які дозволяють бачити найтонші та найбільш субтильні порухи людської душі й відкриває шляхи до того, чого вона ще

не досягала. Головний же подарунок для *Homo Musicus* ХХІ століття, що чекає на нього як винагорода за здійснену подорож у всесвіт існування музично-історичних галактик, звукових галактик, племінних світил і згаслих зірок, – це вивільнення від обмежень чітких логічних ланцюгів високих технологій, вихід із простору раціональних конструкцій і ретельно запакованих байтів інформації в поле існування живих станів душі, емоційного переживання, чуттєвого екстазу, затаєних мрій і бажань, які тільки й дозволяють виявляти сутність людського буття в нашому глобалізованому світі.

1 Taruskin R. Introduction : The History of What? // Taruskin R. Oxford History of Western Music : in 5 vol. Vol. 1: Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century. Oxford : Oxford University Press, 2010. ULR: <https://www.amazon.com/Oxford-History-Western-Music-5-vol/dp/0195386302?asin=B004H0N71S&revisionId=f683a2ae&format=1&depth=1> (accessed 17.07.2022).

Тут і далі всі виділення в цитатах, якщо про це не зазначено додатково, мої. – В. Ж.

2 Там само.

3 Bonds M. E. A history of music in Western culture / Department of Music University of North Carolina at Chapel Hill. 4th ed. Boston : Pearson Education, 2013. P. IX.

4 Варгафтик А. Партитури тоже не горят. Москва : Классика-XXI, 2006. С. 7.

5 Taruskin R. Introduction : The History of What? 2005. ULR:

<https://www.amazon.com/Oxford-History-Western-Music-5-vol/dp/0195386302?asin=B004H0N71S&revisionId=f683a2ae&format=1&depth=1> (accessed 17.07.2022).

6 Що говорила Токарчук на врученні Нобеля: від ніжного оповідача до політики / пер. О. Брагіної // Читомо : Культура читання і мистецтво книговидання : вебсайт. 10.12.2019. URL: http://www.chytomo.com/shcho-hovoryla-tokarchuk-na-vruchenni-nobelia-vid-nizhnoho-opovidacha-do-polityky/?fbclid=IwAR1yuzbfCNcoytPrALX_4oy0eYv1HQbSifuFkQyc3oUC_RufHnOtuNyoyCE (дата звернення: 17.07.2022).

7 Див.: Maurin B. Nature-culture en musique ou Cheminements de l'homo musicus. Béziers : Société de musicologie de Languedoc, 1992. 127 p.; Торопова А. Homo musicus в зеркале музыкально-психологической и музыкально-педагогической антропологии. Москва : Граф-Пресс, 2008. 288 с. та ін.

8 Taruskin R. Introduction : The History of What? 2005. ULR: <https://www.amazon.com/Oxford-History-Western-Music-5-vol/dp/0195386302?asin=B004H0N71S&revisionId=f683a2ae&format=1&depth=1>

-
- [vol/dp/0195386302?asin=B004H0N71S&revisionId=f683a2ae&format=1&depth=1](https://www.amazon.com/Oxford-History-Western-Music-5-vol/dp/0195386302?asin=B004H0N71S&revisionId=f683a2ae&format=1&depth=1)
(accessed 17.07.2022).
- 9 Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. Санкт-Петербург :
Азбука-классика, 2004. С. 13.
- 10 Цит. за: Ямпольский М. Пространственная история. Три текста об истории.
Санкт-Петербург : Сеанс, 2013. С. 56.
- 11 Histoire de la musique occidentale / sous la direction de Brigitte et Jean Massin.
Paris : Fayard, 1995. P. 15.
- 12 Ibid.
- 13 Ibid.
- 14 Ibid. P. 10.
- 15 Taruskin R. Introduction : The History of What? 2005. ULR:
[https://www.amazon.com/Oxford-History-Western-Music-5-
vol/dp/0195386302?asin=B004H0N71S&revisionId=f683a2ae&format=1&depth=1](https://www.amazon.com/Oxford-History-Western-Music-5-vol/dp/0195386302?asin=B004H0N71S&revisionId=f683a2ae&format=1&depth=1)
(accessed 17.07.2022).
- 16 Фома Аквинский. Сумма теологии = Summa theologiae : в 5 т. / под ред.
Н. Лобковица и А. Апполонова ; пер. А. Апполонова. Т. 1. Ч. 1 : Вопросы 1–64.
Москва : Signum Veritatis, 2006. С. 89.

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ. МУЗИКА У СТАРОДАВНІЙ ГРЕЦІЇ. НАРОДЖЕННЯ *НОМО MUSICUS*

«Видовищний» підхід до речей
є домінанта античної культури та життя від верху до низу –
від адептів філософського «умогляду» до римської черні,
що нарівні з «хлібом» вимагала «видовищ».
Але сила дії викликає силу протидії:
саме в межах грецької традиції виявляється
особливо напружене прагнення порвати коло видимості
й вийти до сутності – до чистого буття.

Сергій Аверінцев. Поетика ранньовізантійської літератури



Святилище Аполлона. IV ст. до н. е. Дельфи. Сучасний вигляд

1.1. У ПОШУКАХ ОСНОВИ

Розумієш – ми на самому початку.

Так, наче нічого ще не було.

За нами – тисяча та один сон – і жодних справ.

Райнер Марія Рільке. Про мистецтво

Завжди цікаво знати, що було на початку. Однак не тільки цікавість рухає нами, коли ми прямуємо до витоків європейської музичної культури. «Початок – половина всього», – казав Піфагор¹, а сучасній людині так важливо розуміти, яку «половину» справ вона покликана завершувати і чому...

Бажання подивитися в саму основу європейської музичної культури приводить до того часу, який отримав у істориків визначення «античність».

Визначення «античність» (від лат. *antiquitas* – «древність», *antiquus* – «древній», «старовинний») застосовується для характеристики всього історичного періоду формування й розквіту культури Стародавньої Греції та Стародавнього Риму. Ні греки, ні римляни, звісно ж, «античним» свій час не називали. Це визначення склалося в гуманістів XV–XVI століть, які окреслили в такий спосіб найдавнішу з відомих їм культур. Хронологічно період античної культури охоплює ранні стадії формування європейської культури (від I тисячоліття до н. е.) та закінчується 476 роком н. е. (роком падіння Римської імперії та захоплення Риму варварами).

Внутрішню періодизацію епохи античності зазвичай здійснюють так:

- архаїчний період (від давнини до VI ст. до н. е.) – період формування принципів відносин людини й світу, правил і канонів у мистецтві;

- класичний період (V–IV ст. до н. е.) – період найвищого розквіту давньогрецьких міст, коли в результаті перемоги греків у греко-перських війнах (500–449 до н. е.) було створено Делоський союз на чолі з Афінами. При цьому найбільша густота подій у культурному житті пов'язана з правлінням Перікла в Афінах (443–429 до н. е.);

- елліністичний період (від III ст. до н. е. до 476 р. н. е.) – період, коли грецькі традиції успадковують римляни, перетворюючи високі етичні ідеали грецького життя у практичному, утилітарному, доцільному ключі.

Симптоматично, що слово «музика» виникає на всіх найважливіших «поворотах» античної думки: чи то йдеться про універсальні світові закони, чи про моральні принципи життя людини, про лікування душ або про незбагненні таємниці впливу богів на людей. Інакше кажучи, від самого початку музика стверджується як найважливіша сфера прояву вищого Знання і втілення Гармонії, зустріч з якою виявляє сенс життя людини.

Однак парадокс полягає в тому, що попри весь пафос тверджень про значущість спадщини античності для наступних століть ми не можемо повноцінно почути голос античної епохи. Незважаючи на багату давньогрецьку музичну практику, до наших днів дійшло близько 60 мелодій, які тільки частково розшифровані.

Греки у фрагментах, що збереглися, фіксували (літерами) тільки висоту звуків, але не позначали ритм мелодій. Коли у другій половині XIX століття було здійснено перші спроби виконати ці «звукові лінії», у слухачів виникло враження, ніби «жменю нот» розкидали по нотних лінійках, а потім заспівали те, що вийшло. У сучасній музичній практиці давньогрецькі «мелодії» звучать дуже рідко і процес їхнього розшифрування тільки-но починається². Тому протягом багатьох століть уявлення про античну музику спиралися на висловлювання античних авторів, а не на музичні зразки, що звучать. Через вельми туманне уявлення про справжній

характер давньогрецької музики «фундамент» європейської музики відкривався кожному поколінню по-своєму, а звернення до античної традиції ставало відкриттям нових шляхів руху музичної думки.



Руїни колись величного ансамблю прекрасних будівель так само мало говорять сучасній людині про гармонійну організацію давньогрецького простору, як запис мелодій – про музику, що наповнювала античний світ. Тому сучасні технології реконструкції цілісного архітектурного вигляду (зокрема 3D-технології) широко застосовуються для того, щоб надати людині XXI століття уявлення про ідеали краси далекої доби.

*Афінський акрополь.
V ст. до н. е.
Сучасний вигляд.*

Випадковість і вибірковість ідей, запозичених в античній епохи наступними поколіннями, промовисто характеризують європейську людину нової ери, про яку французький письменник і філософ Едуард Шюре красномовно казав:

«Сучасна людина шукає задоволення без щастя, щастя без знання та знання без мудрості. Стародавній світ не допускав, щоб ці речі відокремлювалися»³.

Дійсно, давньогрецькі трактати свідчать про бажання людини **поєднати** явища цього світу й виявити в лініях взаємодії приховані закономірності. Серед цих духовних зусиль музиці відведено особливу роль, зумовлену її найголовнішою властивістю – **зв'язувати все з усім: звуки – зі звуками в мелодії, голос – з іншими голосами й інструментами, мелодію – з душею людини, нарешті, людину – зі світом**. Так, уже на зорі європейської цивілізації музика закріплювала своє право робити людину мудрою та щасливою.

1 Ямвлих. О Пифагоровой жизни / вступ. ст. и пер. И. Мельниковой. Москва : Алетейа, 2002. С. 101.

2 Серед плідних спроб повернути у *звуковий* простір музичну спадщину античної доби слід назвати розшифрування давньогрецьких записів професора Оксфордського університету Армана д'Ангура (*Arman D'Angour*), який за останні роки запропонував європейській аудиторії унікальні зразки «аполлонічної» та «діонісійської» музики. Див., наприклад: *Rediscovering Ancient Greek Music : Sounds from the Past : video recording* // YouTube : website. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4vVN748-GJ0> (accessed 02.08.2022) та ін.

3 Шюре Э. Великие посвященные : очерк эзотеризма религии / пер. с фр. Репринт. воспроизведение изд. 1914 г. Москва : Книга-Принтшоп, 1990. С. 105.

1.2. ЛЮДИНА І СВІТ

Мені не здається важким до неба доторкнутися.

Сапфо

Коли хтось... спитав Анаксагора,
заради чого краще народитися, ніж не народитися, той сказав:
«Щоб споглядати небо та організацію всього космосу».

Мераб Мамардашвілі. Лекції з античної філософії

У всі епохи висловлювання великих греків охоче цитували, проте не завжди сприймали як практичні настанови. Наведена в епіграфі відповідь Анаксагора дуже показова в цьому сенсі. Чи багато наших сучасників могли б побачити у словах відомого грецького філософа реальну життєву мету? Чи багато хто погодився би споглядати світ навколо себе, нічого не бажаючи в ньому змінити?

Дуже чітко позначає глибокий розрив між висловлюваннями античних мислителів і реальними вчинками людини Освальд Шпенглер:

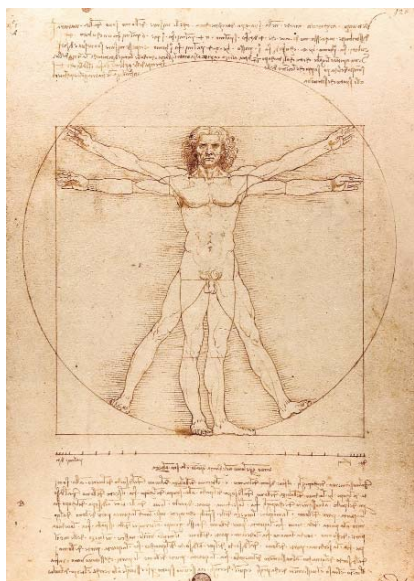
«Нам треба було б подолати стійке упередження про те, що античність внутрішньо близька нам, оскільки ми були її учнями й синами, тоді як ми були її шанувальниками. Знадобилася вся релігійно-філософська, історико-художня, соціально-критична робота XIX століття, не для того, щоб навчити нас розуміти драми Есхіла, платонівське вчення, Аполлона й Діоніса, а щоб переконати нас, нарешті, в тому, яке незмірно чуже й далеке нам усе це у внутрішньому розумінні, більш чуже, мабуть, ніж мексиканські боги та індійська архітектура»¹.

І все ж, якщо намагатися наблизитися до розуміння античного світогляду, варто згадати повчальне порівняння людського життя з ігрищами, зроблене Піфагором. Великий філософ стверджував, що одні на них приходять змагатися, другі – торгувати,

а треті – дивитися. І лише останні стають дійсно щасливими. Виявляючи основні орієнтири «правильного» налаштування духу, Піфагор писав:

«...найчистіший спосіб життя в того, хто займається спогляданням прекрасного, і такий спосіб життя називається філософським. Прекрасним є видовище всього небосхилу й зірок, що рухаються по ньому, якщо в цьому русі видно порядок»².

Особливе значення для давніх греків мала ідея взаємного відбиття людини та космосу. «**Пізнай самого себе, і ти пізнаєш богів і весь світ**», – мовив напис на стіні дельфійського храму Аполлона³. Симптоматично, що римський архітектор Марк Вітрувій Полліон, викладаючи принципи створення ідеальної споруди, саме тіло людини наводив як зразок. Пізніше Леонардо да Вінчі зробив знаменитий малюнок «вітрувіанської людини», поєднавши можливі прояви симетрії та пропорційності людської фігури, що свідчать про досконалість людського тіла.



Закономірність, організованість, пропорційність, симетричність, доцільність – ці особливості будь-якої ідеальної споруди, за Вітрувієм, характеризували повною мірою і тіло людини. Вітрувій бачив відповідність пропорцій архітектурних деталей пропорціям людського тіла. Досконалість людського тіла виявляється, наприклад, у тому, що людину з широко розставленими руками можна вписати в квадрат, сторони якого торкаються тімені, пальців рук і п'ят, водночас, якщо описати навколо такої людини коло, його центр пройде через пупок.

Леонардо да Вінчі. Вітрувіанська людина.
1490–1492. Gallerie dell'Accademia, Венеція. 228

У світлі щойно сказаного ясно, чому в давньогрецькому світі не було уявлення про неповторну сутність людини, такого важливого в більш пізні епохи.

Уявлення про людину як «міру всіх речей» (Протагор) відповідало меті єднання зі світом, що об'єднувала вільних греків. Про це прагнення красномовно свідчив і **давньогрецький одяг**. Ніби відтворюючи зв'язок «тіла людини» й «тіла космосу», греки не кроїли та не зшивали тканини, а укладали вільними пропорційними складками прямокутний відріз матерії. Це вбрання (хітон) підкреслювало природність і красу форм людської постаті, не сковувало рухи, а головне – **не існувало окремо від людини**. На відміну від готових моделей європейської сукні наступних епох, тканина хітона щоразу драпірувалася безпосередньо на тілі людини, наново встановлюючи зв'язок людини з навколишнім світом.



Космічний «резонанс» мали й усі вчинки людини, що була зобов'язана поводитися природно й красиво. Прояви тілесних поривань у встановленій формі (ритуалу, церемонії, змагання) не залишали місця для неясності, недомовленості, сумніву чи нерішучості (принаймні, такі стани виводилися за межі норм поведінки і не вважалися гідними згадки). У відносинах між людьми мали «відзвучувати» **шляхетність і поміркованість**. Навіть любов, як особливо бажаний стан тіла й духу, розумілася греками в «загальносвітовому» контексті:

«У ній не бачили таємниці. Вона просто є, як є космос, боги, люди, тварини, рослини та різноманітні речі, що наповнюють космос. Любов для давніх греків не більш загадкова, ніж все інше, хіба що привабливіша від багатьох інших речей»⁴.

Бажання представляти (буквально: бачити) своє місце у світі визначало також особливості **давньогрецької кухні**. Сьогодні можна тільки дивуватися винятковій увазі античних людей до місця й **походження** всього, що вживалося в їжу.

«Це постійна риса античної кухні: місце, де виловили тварину, регіон, де виростили овоч або фрукт, є об'єктом такої ж пильної уваги, як і самі способи приготування продукту та його подачі. Таке враження, що древні мали більш загострене сприйняття, ніж ми, зокрема, смаку конкретного місцевого продукту й характеристик продуктів із різних місць... **Це мистецтво ідентифікації доходило до манії**. Не тільки місцю походження, а й часу піймання тварини чи збирання плодів, призначених для їжі, надавалося величезного значення», –

зазначає Жан-Франсуа Ревель – французький дослідник з енциклопедичними знаннями в галузі давньої гастрономії⁵. Зокрема, він наводить опис Ювеналом змагання гурманів в імператорському Римі в знанні місць походження продуктів і вин, на якому такий собі Монтанус:

Ледве-но вкисивши, дізнавався про батьківщину устриць, –
Коли б був із Цирцейського мису їхній рід, зі скель Лукрина,
Чи були вийняті вони з глибин рутупійських;
Тільки глянувши на морського їжака, називав його берег⁶.

Так виявлялося сприйняття античною людиною «ойкумени» – тієї видимої частини світу, яка визначала життя, роблячи його близьким, відчутним і зрозумілим.

1 Шпенглер О. Закат Европы : Очерки морфологии мировой истории : в 2 т. Т. 1 : Гештальт и действительность. Москва : Мысль, 1993. С. 158.

2 Ямвлих. О Пифагоровой жизни. 2002. С. 48.

Сутність акту споглядання пізніше проникливо коментував О. Шпенглер: «Розум, система, поняття вбивають, “пізнаючи”. Вони перетворюють пізнане на застиглий предмет, що дозволяє вимірювати себе й розчленовувати. Споглядання живе. Воно вводить одичне в живу, внутрішньо відчутну єдність» (Шпенглер О. Закат Европы. 1993. С. 259).

3 Як відомо, Піфагор назвав упорядкований всесвіт «космосом», маючи на увазі його гармонію та досконалість («косме» в перекладі з грецької – «порядок»). Простежуючи етимологію слова, О. Лосєв підкреслював, що спочатку слово «космос» було пов'язане з людиною, оскільки «первісне значення цього слова стосується суспільства й держави, і навіть людської душі, коли вони є в упорядкованому стані. Можна вважати доведеним те, що перенесення принципу порядку на всесвіт – аж ніяк не первинного, а вторинного походження. Дослідження показали також, що *cosmos* у сенсі “всесвіт” або “світ” набув свого справжнього значення лише в епоху еллінізму, особливо в християнській літературі, де “порядок” вже відокремлюється від “світу”, то як присутній у ньому, то як відсутній» (Лосєв А. История античной эстетики : в 8 т. Т. 2 : Софисты. Сократ. Платон. Москва : Искусство, 1969. С. 377–378). Про те, наскільки уявлення стародавніх греків про космос відрізнялися від наших, свідчить також спостереження О. Лосєва про те, що «крім *cosmos* у значенні порядку, у Платона ще вживається *taxis* із відповідним дієсловом *tattein*. Значення – майже те саме: *cosmos* – “порядок”, *taxis* – “розпорядок”. Слово *cosmos* утім має інше значення – “прикраса”. Отже, **“порядок” у Платона тілесний і пластичний** вже хоча б через те, що пов'язується з ученням про космос» (там само, с. 377).

4 Демидов А. Феномены человеческого бытия : учеб. пособие. Минск : Экономпресс, 1999. URL: <http://psylib.org.ua/books/demid01/txt00.htm> (дата обращения 07.07.2022).

Показовими є «поради» Овідія закоханим у надзвичайно популярному свого часу трактаті «Наука кохання», що з'явився наприкінці античної епохи. Вони мають «конкретно-тілесний» характер (надалі ми побачимо, як змінився характер «порад» закоханим у середньовічних авторів). Ось одна з рад Овідія:

Будь лише охайний і простий. Засмагаю на Марсовому полі
Тіло вкрий, добери чисту тогу за зростом,
М'який ремінь черевика застібни нержавою пряжкою,

Щоб не бовталася нога, немов у широкому мішку;
Не спотвори свою голову невмілою стрижкою –
Волосся й борода вимагають вправної руки;
Нігті нехай не стирчать, облямовані чорним брудом,
І жоден не визирає волос із порожньої ніздрі;
Нехай із чистого рота не пахне несвіжістю тяжкою
І з пахв твоїх стадний не дихає козел:
Усе решта залиш – нехай цим тішаться дівки,
Або, Венері на зло, шукають чоловіки чоловіків.
Годі: Вакх закликає співака! Він також закоханим
Друг, і полум'я кохання до полум'я Вакха подібне.

5 Ревель Ж.-Ф. Кухня и культура : лит. история гастроном. вкусов от античности до наших дней / пер. с фр. А. Луцанова. Екатеринбург : У-Фактория, 2004. С. 58.

6 Там само.

1.3. ПОГЛЯД СТАРОДАВНІХ ГРЕКІВ НА МИСТЕЦТВО

Ні, не повинна проливати кров дітей перед народом Медея,
Гидкий Атрей перед усіма варити людей утроби <...>
Я не повірю тобі, і мені видовище буде огидним.

Горацій. Наука поезії

«Коли похитнулося старе, це означає, що настав час будувати його логіку», – стверджував О. Лосев. Цей видатний знавець античного життя вважав, що в багатьох проблемах античної епохи нам важко розібратися тому, що для греків світ був не старий, і все, що відбувалося навколо, було для них **сьогоднішнім**. Звідси – живий характер грецької думки й різні підходи до вирішення тих самих проблем. Серед питань, найвіддаленіших від сучасного розуміння, – питання сутності мистецтва та його ролі в суспільстві.

Грецьке слово τέχνη («техне»), що вживалося в пізні часи як «**мистецтво**», використовувалося як синонім слова «**майстерність**»:

«Під словом “техне” вони [давні греки] розуміли всіляку людську працю (на протипагу творенню природи), що є творчою (на протипагу пізнавальній), використовує вміння (а не натхнення) та свідомо спирається на загальні правила (а не лише на досвід)»¹.

Отже, кожен ремісник, який досяг високого ступеня професіоналізму у своїй галузі, створював предмети мистецтва. Мета будь-якої діяльності полягала в тому, щоб **зберігати встановлені правила (канони)** й іти за задалегідь відомим зразком.

Показово, що греки не замислювалися над класифікацією «мистецтв» і пов'язували їх із конкретною діяльністю. Так, самостійними «мистецтвами» вони

вважали авлетику (гру на авлосі) й кіфаристику (гру на кіфарі), аж ніяк не об'єднуючи їх словом «музика»; скульптуру з каменю та скульптуру з бронзи; трагедію та комедію тощо².

У сферу мистецтва не допускалося нічого потворного, непомірного, що порушує задану модель. Виставлені сьогодні в музеях предмети давньогрецького побуту (амфори, тарелі тощо) – яскраве свідчення високих естетичних вимог у повсякденному житті античної людини. Зазначимо при цьому дивне для нашого сучасника, але характерне для вишуканих поціновувачів прекрасного античного світу зневажливе ставлення до тих, хто забезпечував цю видиму красу й досконалість форм. **Художні заняття, як і фізична праця, вважалися недостойними вільної людини**³.

У всіх мистецтвах на першому місці була увага до матеріалу, його оформлення й оздоблення. Найбільш значущими для античної людини були «техне», розраховані на **зорове сприйняття**. Форма, колір, виразність матеріалу, пластика жесту повідомляли стародавньому греку набагато більше, ніж інші характеристики предмета. Існує думка, що греки мали особливий погляд на світ, своєрідний абсолютний зір. Зокрема, відомий архітектор XIX століття Ежен Віолле-ле-Дюк казав, що «зорові відчуття дарували грекам такі радості, які нам тепер невідомі»⁴.



Гуттус, посудина в античній Греції для дозування рідини (олії або води) по краплинах

Цю властивість древньої людини акцентував і О. Лосев, який характеризував античне світовідчуття як «пластичне» й підкреслював першорядну значущість зв'язку людини зі світом через жест, рух, дотик тілом чи поглядом. «Грецьке слово “пластика”, – писав філософ, – вказує на виліпленість, вилитість, речову зробленість і оздоблення»⁵. Симптоматично, що антична музика також мала «видиме» втілення, про що і йтиметься далі.

1 Татаркевич В. Античная эстетика / пер. с пол. Москва : Искусство, 1977. С. 28.

2 Уявлення греків про мистецтво відбивають «обов'язки» муз: Калліопа – муза епічної поезії, Евтерпа – муза ліричної поезії, Ерато – муза любовної поезії, Талія – муза комедії, Мельпомена – муза трагедії, Терпсіхора – муза танцю, Уранія – муза астрономії, Полігімнія (Полімінія) – спочатку муза танців, згодом – пантоміми та гімнів. Симптоматично, що у греків не було музи-покровительки музики чи поезії, як не було муз скульптури, архітектури й живопису. Очевидно, що сьогодні складно чітко розмежувати сфери, в яких відбувалася діяльність кожної з дочок Зевса, котрі опікувалися науками та мистецтвами (скажімо, «чарівні» жести та «героїчні», «лірична» та «любовна» поезія перебували під патронатом різних муз).

3 Розмірковуючи про сутність ставлення греків до всіх видів діяльності, які демонстрували майстерність, О. Лосев пише: «...те, що називаємо мистецтвом ми тепер, для грека (наприклад, для Платона) зовсім вторинне, похідне, малозначне й часто навіть малоцікаве. Грецькі філософи безперестанку на всі лади вихваляють космос; однак у них немає ніякого захоплення мистецтвом як таким, а якщо таке і з'являється, то тільки в кінці античної культури. <...> Усе це говорить про те, що мистецтво оцінюється в античності не так естетично й художньо, як практично, утилітарно і, зрештою, космічно» (Лосев А. История античной эстетики : в 8 т. Т. 1 : Ранняя классика. Москва : Искусство, 1963. С. 83–84).

4 Татаркевич В. Античная эстетика. 1977. С. 26.

5 Лосев А. История античной эстетики. Т. 1. 1963. С. 142.

1.4. ЩО ТАКЕ МУЗИКА?

Чи відомо тобі, що таке Ліра Орфея?

Це – звук натхнених храмів.

Струни її – боги; під їх мелодії Греція налаштується подібно до ліри,
і самий мармур заспіває у струнких розмірах
і в світлих гармоніях небожителів.

Едуард Шюре. Великі посвячені

Мало хто може взяти на себе сміливість виразно відповісти на запитання про те, що таке музика... У Стародавній Греції слово «музика» (μουσική) позначало такі полярні аспекти зустрічі людини зі світом, що сьогодні важко скласти їх у цілісну картину. Тим більше, що античні люди не зіставляли між собою різні «види» музики. І у сфері умоглядних конструкцій, і в реальній практиці греки широко використовували слово «музика», однак щоразу мали на увазі настільки відмінні його тлумачення, що однозначно відповісти на запитання, винесене в заголовок цього параграфа, і самі не змогли б.

І все ж таки розмова про те, яке місце посідала музика в античному суспільстві, необхідна не так для заповнення «фактами» певної «інформаційної матриці», **як для розуміння основних векторів руху європейської музичної свідомості**. Адже в подальшій історії культури з панорами суперечливих античних «відповідей» на перший план виходили то одні, то інші, створюючи вигадливе сплетіння впізнаваного й нового, загального та індивідуального. У цій перспективі «віддзеркалень» античних уявлень про музику як про «дотик» до чогось дуже значного й прихованого, тільки й можна зрозуміти багато які культурні явища європейської історії та нашої сучасності.

Таїнство вічної присутності музики у світі, відкритому людині; виростання її з основ духовного життя, більш сутнісних, ніж сама потреба відбити їх у мові, «відзвучують» у дивовижному вірші Райнера Марії Рільке «До Музики»:

Музика: статуя дихає. Можливо:
образ спочиває.
Ти мова, коли мови
скінчаться. Час,
що за вертикаллю встає до зникнення серця.
Ти чужина, музика.
Зростає з нас
серця простір. Найглибше наше,
нас перевершивши, вириваючись...
о, розлука блаженна.
Майбутнім оточені,
як наддосвідченою далечінню, виворотом
повітря,
чистим
гігантським
вже ніколи не житим...¹.

Багатомірні («оточені майбутнім») смислові ланцюжки, що ведуть «за виворіт повітря» в незбагненну безмежність («статуя дихає...») просторів, підвладних музиці, обережно «зачіпають» у свідомості читача культурні шари, що виникають на античному ґрунті. Спробуємо ж побачити ці підвалини античного духовного життя й виокремити основні значення слова «музика» на світанку європейської культури.

У найширшому значенні слово «**мусике**» (*μουσική*) у Стародавній Греції означало **всяке заняття, в якому брали участь музи, тому визначення «мусичний» («музичний») вживалося в значенні «освічений».**

«Перша відома нам згадка про “мусике” зустрічається в Першій олімпійській оді Піндара, написаній на честь переможця Олімпійських ігор 476 року до н. е. Гієрона з Сіракуз. Тут це слово автор вживає у

множині, говорячи про те, що Гієрон “славиться у прославленні мусикій”. У такому звороті ще зберігається архаїчний сенс слова “μουσική” (мусике), коли воно означало широке коло понять, пов’язаних із загальною культурою. Отже, служіння музам – це не лише художня творчість, а й усілякі здобутки, зокрема й олімпійські, що розглядалися як прояви піднесеного духу»².

У цьому ключі розмірковував Платон:

«Хто чудово поєднує гімнастику з музикою й максимально мірно (*metriötata*) застосовує їх до душі, того ми з усією справедливістю можемо називати людиною абсолютно мусичною і гармонійною, набагато більше, ніж того, хто вміє налаштувати одну струну над іншою»³.

«Музикант... не має жодного стосунку до ліри або інших музичних інструментів, але є загалом прямою, простою та цілісною людиною»⁴.

Підкреслимо перевагу того, хто пов’язаний з музикою «по духу», над тим, хто займається музикою як професійною діяльністю. Це уявлення мало довгий слід у європейській культурі. Майже до кінця епохи середньовіччя «музикантом» (*musicorum*) називали виключно інтелектуала, людину, яка розуміється на законах організації всесвіту, а не практика-виконавця⁵.

Розрив між практикою та умоглядними побудовами фіксувало і вчення Піфагора. Легендарний грецький філософ стверджував: «Музика – наука про порядок усіх речей»⁶. Як один із найвищих авторитетів античного світу він ставив питання про те, що було найважче збагнути навіть для найрозумніших греків.

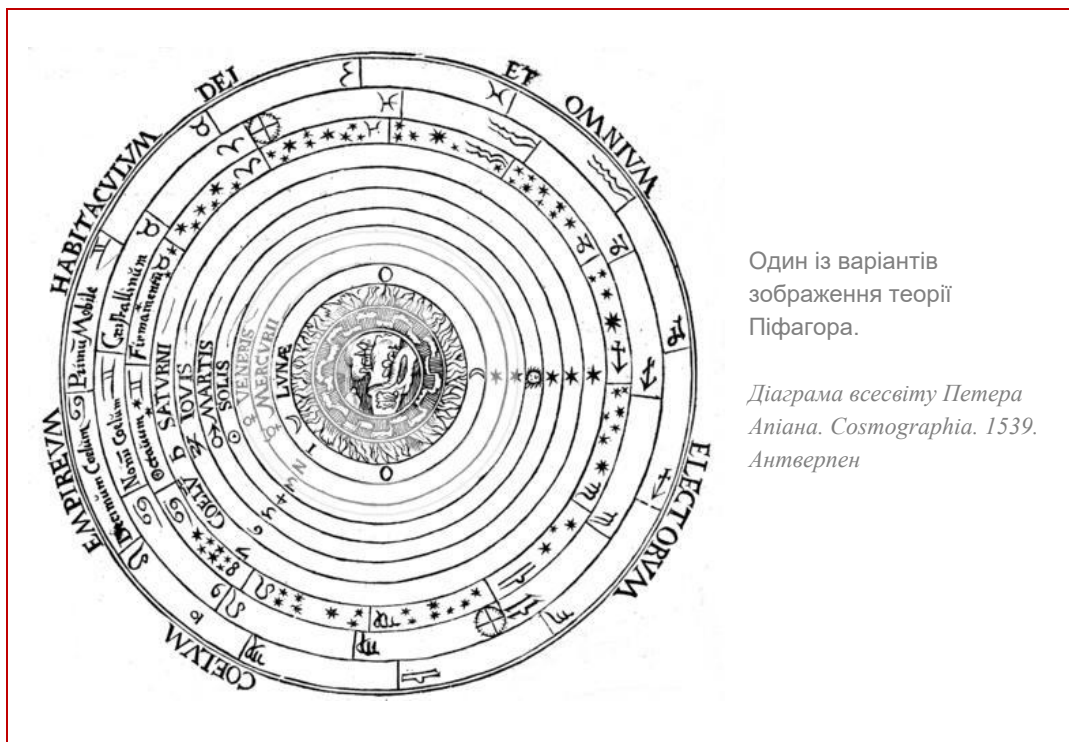
Овідій писав про Піфагора:

«Осягнув він високою думкою
У далечі ефіру – богів; усе те, що природа людському
Погляду побачити не дає, **побачив він внутрішнім поглядом.**
Те ж, що духом своїм осягав він і пильною ретельністю,
Усе на потребу іншим віддавав, і натовпи безмовних,
Здивовані тією промовою, великого світу начал,
Першопричин речей, розуміння природи навчав він»⁷.

На цьому шляху музика «була в очах Піфагора найкращою безсловесною проповіддю. Він стверджував, що вона здатна піднімати душу сходами піднесення й відкривати найвищий порядок, прихований від поглядів невігласів»⁸. Цей порядок легендарний мудрець учив слухати, визначаючи його як «гармонію сфер», «світове звучання космічного ладу».

Знаменитий учень і біограф великого філософа Ямвліх у трактаті «Про Піфагорове життя» так описував прагнення Піфагора:

«...використовуючи якусь невимовну божественну здібність, котру важко збагнути, він **напружував слух і впинав розум у найвищі співзвуччя космосу.** Він один, більше за будь-кого зі смертних, чув і розумів, за його словами, **загальну гармонію та співзвучність сфер і світил, що рухаються по них,** утворюючи спів насичений і повнозвучний, що походить від руху та обертання світил, мелодійного і прекрасного у своїй різноманітності; і цей рух складається з різноманітних шумів, швидкостей, величин і констеляцій, розставлених у якійсь виключно музичній пропорції. Надихаючись цим рухом, затвердившись у своїх принципах і, якщо так можна висловитися, зміцнивши своє тіло, він задумав відкрити учням, по змозі, **подібність цих звуків, відтворюючи їх інструментами чи одним співом**»⁹.



Один із варіантів зображення теорії Піфагора.

Діаграма всесвіту Петра Апіана. *Cosmographia*. 1539. Антверпен

Услід за Піфагором його учні шукали в музиці, що «звучить», універсальні закони, вимірюючи звукові хвилі, пропорції, які визначають милозвучне співвідношення різних за висотою звуків тощо. Ці спостереження піфагорійців заклали основи музичної акустики й затвердили ставлення до музики як до науки.

Водночас послідовники Піфагора вважали, що музика може покращувати чи травмувати душу людини, оскільки кожен звук знаходить у ній відгук. Таку дію музики члени піфагорійського братства називали «психагогією» (управлінням душами) та вірили у виховне й цілюще значення музики; вони використовували медицину для очищення тіл, а музику – для очищення душ¹⁰. Ось як описує унікальні здібності Піфагора й у цій сфері його апологет і учень:

«Він скеровував кожну з цих пристрастей до чесноти за допомогою відповідних мелодій, немов за допомогою правильно підібраних ліків. Коли його учні ввечері засинали, він звільняв їх від денних хвилювань і

вражень, очищав бентежний розум, і вони спали спокійно й добре, їхні сни ставали віщими. Коли вони прокидалися, він звільняв їх від сонного заціпеніння, розслабленості та млявості особливими співами й простими мелодіями, виконуваними на лірі, або супроводжуючи гру на лірі співом»¹¹.

Про те, як далеко в глибину видимого світу сягали уявлення греків про музику, свідчить **давньогрецька міфологія**. У ній знайшло відображення **містичне тлумачення музики як таємничої сили, здатної перетворювати мертве на живе, дике на розумне, хаос на порядок**. Яскравим втіленням такого розуміння музики є міф про Орфея. Не дивно, що образ легендарного напівбога-напівлюдини, посвяченого в таємниці музики і тому здатного робити те, що не дозволено звичайним смертним, залишився одним із найбільш привабливих і популярних у європейській музичній культурі.



Аполлон тримає в руках ліру.

Антична кераміка.
480–470 до н. е. Дельфійський
археологічний музей
(Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών)

У Стародавній Греції поруч із умоглядним уявленням про музику співіснували міркування про реальну музичну практику. Тут греками виділялися сфера «правильної», «пропорційної» музики та сфера музики «низинної», що розпалює інстинкти. Дві різні музичні традиції були розділені глибокою прірвою та пов'язані, відповідно, з культами Аполлона й Діоніса.

Аполлон – покровитель співаків і всіх, хто служить музам. Головний храм, присвячений Аполлону, знаходився в Дельфах, проте в усіх грецьких містах влаштовувалися свята на честь цього бога. Там виконувались гімни («пеани»¹²), які втілювали справжній грецький дух – величний, спокійний і шляхетний. **Хоровий спів гімнів Аполлону** – завжди одноголосний і завжди зі словами – супроводжувався грою на милозвучному й тихому струнному інструменті (лірі, кіфарі чи формінксі)¹³.



Діоніс і його почет.
Музичні інструменти ми
бачимо в руках у
силенів на кратері.

*Вазописець Брига. Діоніс і
силени. Частина розпису
аттичної чаші. Бл. 480 до
н. е. Cabinet des Médailles,
Париж. Inv. 575*

Діоніс – бог переможної природи, яка щорічно прокидається і вмирає, вина й виноробства, веселощів і радості. Плутарх говорив про те, що древні віщуни давали ім'я Діоніса перетворенням і переміщенням складових елементів у повітрі, воді, на землі, у космосі, у рослинному й тваринному світі. Відповідно, культ Діоніса був невіддільним від динамічного сприйняття природи. «У свідомості стародавніх греків він втілював живий, мінливий світ природи, де діє закон постійного зародження й руйнування і ні на мить не припиняється **споконвічний процес оновлення**»¹⁴.

Усі святкування на честь Діоніса мали **екстатичний характер** і супроводжувалися жертвоприношеннями (у найбільш архаїчний період – людськими, пізніше в жертву приносили тварин¹⁵). Головними музичними інструментами під час діонісійських процесій були гучні духові та ударні: авлос (рід гобоя), тимпани (бубон), кимвали (тарілки).

Так, із архаїчних часів у греків встановився **розподіл музичних інструментів на «шляхетні» (що виховують), які супроводжували співи мелодій із текстом, і «варварські» (що пробуджують пристрасті)**. Чисто інструментальне звучання греки взагалі не вважали вартим уваги, хоча, безперечно, реагували на нього. Тільки **нерозривний зв'язок музики зі словом, на думку головних античних мислителів, формував «послання», які слухачі могли сприйняти й розшифрувати**.

Цікаво, що боротьба між двома різними способами озвучувати світ знайшла віддуння в міфі про Аполлона і Марсія. Змагання Аполлона, який співає та акомпанує собі на лірі, та Марсія, що грає на авлосі, перед групою суддів зафіксувало в міфі перемогу «шляхетної» музики над розгнзуданим звучанням авлоса. Щоб припинити всякі сумніви (царю Мідасу більше сподобалася гра Марсія), Аполлон, не задовольнившись думкою більшості слухачів, зняв шкіру з Марсія та залишив її майоріти під вітром.

Показово в цьому плані, що великий Платон порівнював безсловесне інструментальне звучання з «криком тварин», характеризуючи його як негарний,

брутальний, дикий; як «якесь фокусництво». Імовірно тому греки навіть не мали поняття, що об'єднувало б в одну групу виконавців, які грають на різних інструментах, адже їхня гра не належала до сфери духовних занять і не могла бути «гімнастикою душі». Наприклад, Плутарх у «Застільних бесідах», описуючи виступи знаменитого авлета (музиканта, що грає на авлосі) та його хору, зазначав, що музика сп'янила слухачів «сильніше за всяке вино... і вони вже не задовольнялися вигуками й відбиванням такту, а схоплювалися з місць і супроводжували цю музику відповідними рухами тіла, неналежними гідності вихованої людини»¹⁶.

Закономірно, що античні філософи багато міркували про музичні норми, які мають діяти в державі, а влада прагнула контролювати музикантів-практиків. Наприклад, у V столітті до н. е. у Спарті забороняли грати на лірах і кіфарах, які мали більше семи струн і тому дозволяли утворити нетрадиційні звучання. Вважалося, що зайва свобода охочих до імпровізації кіфаристів може провокувати недозволені вільності людини в суспільному житті.

Найважливішою можливістю виховувати слухача і впливати на його душу був **давньогрецький театр**, витоки якого – у діонісійських святах і виконуваних на них дифірамбах на честь Діоніса. З музично-поетичних уславлень, що набували дедалі виразнішої театральної форми, виросло унікальне дійство для жителів давньої ойкумени – трагедія, яка нагадувала більше сучасну оперу, ніж драматичну п'єсу. Сила впливу трагедії на глядачів була такою великою, що під час правління в Афінах Перікла кожен вільний грек отримував дотацію на квиток до театру. Відвідування театру вважалося справою державного значення, оскільки «гармонізувало» людину, налаштовуючи її у вірній тональності.

Історія формування й розвитку давньогрецької трагедії, найбільш знаменитими авторами якої були великі Есхіл, Софокл та Еврипід, детально вивчена в багатьох роботах. І все ж осмислити це досягнення давньогрецької культури в усій повноті сьогодні складно, оскільки повністю втрачено музичний пласт цього грандіозного видовища.



... Трагедія не просто розповідає нам про якісь події, не претендуючи на те, щоб відтворити якусь реальну подію, як вона сталася. Ні, за її допомогою ставиться й розігрується щось таке, що вперше народжує в людських істотах (які проходять через участь у трагедії, через її сприйняття) – людину, якої без неї не було б. Тобто, як я їх називаю, своєрідні приставки до нас, через які ми стаємо людьми, – це містерії, трагедії, витвори мистецтва. І все це можна назвати водночас формою. В якому сенсі? – Надмірність, незадіяність за потребою. Адже ми ритуальні предмети не можемо їсти, не можемо ними задовольняти свої безпосередні потреби. Тут важливий не зміст, а форма.

Мераб Мамардашвілі. Лекції з античної філософії

*Вазописець Примато. Трагічна маска на лекіфі.
Бл. 350–330 до н. е. British Museum, Лондон*

Описи, що збереглися, дозволяють лише побіжно судити про античну трагедію, про яку Горгій казав що «вона є обман, в якому той, хто обманює, є більш сумлінним порівняно з тим, хто не обманює, а ошуканий – мудрішим за неошуканого»¹⁷. В інших сферах грецького життя, орієнтованих на наслідування природи, не можна було знайти такий тонкий механізм поступання людини до істини. Успіх «високої омани» забезпечувало **єднання слова, жести й музики**, що дозволяло глядачам досягти катарсису як бажаного результату духовного очищення. Тому уявлення наступних епох про античну трагедію, засноване здебільшого на записаних поетичних текстах і позбавлене живої атмосфери їхньої аудіовізуальної реалізації, неодноразово ставало джерелом невірного розуміння досягнень наших далеких предків.

Отже, підсумовуючи судження стародавніх греків про музику, можна сказати, що вона для них:

- виявляла властивості гармонійно організованого світу;
- була характеристикою душі людини правильно налаштованої «в тон» зі світом;
- реалізувала через звукові (числові) пропорції універсальні закони всесвіту;
- очищувала й лікувала душу й тіло;
- сприяла духовному очищенню (катарсису);
- виховувала людину через єднання зі словом і жестом;
- змінювала звичний перебіг подій, будучи таємничою містичною силою.

Ці різні погляди на музику могли співіснувати «на рівних», оскільки вся давньогрецька культура була культурою «сьогодення». Музику не записували й не виокремлювали з комплексу інших способів взаємодії зі світом, проте незмінно усвідомлювали як найважливіший принцип, який **зв'язує частини макро- та мікркосмосу в єдине ціле.**

1 Підрядковий переклад на українську мову варіанту перекладу О. Седакової (Седакова О. Собрание сочинений : в 2 т. Т. 1 : Стихи. Москва : Эн Эф Кью/Ту Принт, 2001. 573 с.).

2 Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. Санкт-Петербург : Алетейя, 1995. С. 26.

3 Лосев А. История античной эстетики. Т. 2. 1969. С. 383.

У таких античних твердженнях прочитується дорога європейській людині думка про те, що музика пов'язана з душею. Однак підкреслимо, що ще немає тієї «душі», про яку ми могли б говорити з позицій людини пізнішого часу; немає і неповторних «душевних вібрацій», що народжуються звуками.

4 Лосев А. История античной эстетики : в 8 т. Т. 3 : Высокая классика. Москва : Искусство, 1974. С. 59.

5 У середньовічних трактатах музикант – це передусім філософ, який осягає таємниці світу. Виконавців, що грають і співають, якщо і згадували в хроніках та інших документах епохи, то називали залежно від їхньої спеціалізації:

-
- кантор (співак), трубач (той, хто грає на трубі), вієліст (той, хто грає на вієлі) тощо. Докладніше про відмінності між «музикантом» і «співачом» – у розділі 2.4 «Велика різниця між музикантом та співачом...».
- 6 Candé R. de. Dictionnaire de la musique. Paris : Seuil, 1997. P. 5.
- 7 Овидий. Метаморфозы : поема / пер. с лат. С. Шервинского ; примеч. Ф. Петровского. Москва : Худож. лит., 1977. Книга XV, 62–72.
- 8 Мень А. История религии : в поисках Пути, Истины и Жизни : в 7 т. Т. 4 : Дионис, Логос, Судьба : Греч. религия и философия от эпохи колонизации до Александра. Москва : Изд-во Советско-Британского совместного предприятия Слово, 1992. Глава шестая : Мир как гармония. Пифагор. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=134623&p=13> (дата обращения: 03.08.2022).
- 9 Ямвлих. О Пифагоровой жизни. 2002. С. 52.
Дуже тонко космічну сутність такої музики, яку творить сам всесвіт, пояснює В. Татаркевич: «Краса була для древніх греків властивістю видимого світу; проте на їхню теорію прекрасного найбільший вплив справило не образотворче мистецтво, а музика, яка породила переконання, що краса – це справа пропорції, міри, числа. <...> Припустивши, що всякий закономірний рух породжує гармонійний звук, вони вважали, що звучить увесь всесвіт, народжуючи “музику сфер”, симфонію, яку ми можемо не чути тільки тому, що вона звучить постійно» (Татаркевич В. Античная эстетика. 1977. С. 71).
- 10 Там само. С. 74.
- 11 Ямвлих. О Пифагоровой жизни. 2002. С. 52.
- 12 «Пеан» (παῖάν) – один із культових епітетів Аполлона, що позначає «цілитель», «визволитель».
- 13 Греки були переконані в тому, що будь-якій думці потрібно надати відповідної форми, що звучить, тому в них була так звана мелічна («розспівана») поезія. Вірші Алкея, Сапфо, Анакреонта, Піндара та багатьох інших античних авторів обов’язково співалися.
- 14 Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. 1995. С. 180.
- 15 Незвичайність і новизна діонісійської музики пояснювалася впливом інших національних музичних традицій, оскільки культ Діоніса був порівняно новим у Греції (він прийшов із Малої Азії наприкінці VIII – на початку VII ст. до н. е.).
- 16 Скржинская М. Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье. Санкт-Петербург : Алетейя, 2010. С. 357.
- 17 Татаркевич В. Античная эстетика. 1977. С. 91.

1.5. СТАВЛЕННЯ ДО МУЗИКАНТІВ В АНТИЧНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

...людина він погана, інакше
він не був би таким добрим авлетом...
Слова Антисфена, наведені Плутархом у «Періклі»

У давньогрецьких містах музика звучала всюди: у повсякденному житті, на святах і змаганнях (спортивних, театральних, музичних, поетичних тощо). Для музикантів найпрестижнішими були Піфійські ігри в Дельфах, котрі відбувалися кожні чотири роки. У програму музичних «змагань» входили виступи хорів, співаків-солістів, виконавців на кіфарі та авлосі, а в час еллінізму – ще поетів і драматургів. Значні грошові призи, популярність і слава принадажували на Піфійські ігри найкращих музикантів Греції, закладаючи у Європі традицію конкурсних змагань, особливо плідно реалізовану в музичному житті Європи XIX–XXI століть.

Здавалося б, величезна увага, що приділялася музиці й усім її різновидам у Давній Греції, мала забезпечити особливий статус музикантів у суспільстві. Насправді ж, греки музику любили, самі володіли лірою та могли співати нескладні пісні, проте професійні заняття музикою вважали негідними вільної людини (як заняття будь-яким ремеслом), тому ставилися до музикантів зневажливо.

Збереглися свідчення про те, як цар Філіп Македонський (382–336 до н. е.), почувши музичні вправи свого сина Александра, докоряв йому: «Не соромно тобі так добре грати?». Відомий також фрагмент суперечки Філіпа Македонського з професійними музикантами, під час якої один із них сказав: «Царю! Нехай не спіткає тебе таке нещастя, щоб ти краще за мене розумівся на цьому»¹.

Сучасні дослідники, вивчаючи документи далекої епохи, доходять висновку про те, що «музикант бував обляяним із будь-якого приводу: і тому, що він голосно грає, заважаючи розмові, і тому, що він занадто тихо грає і в шумі бенкету його не чути, або з якоїсь іншої причини. Учень Аристотеля Теофраст (“Характери”) наводить випадок, коли такий ось пан, слухаючи гру на авлосі, спочатку аплодує і підспівує, а потім грубо кричить на авлетистку, “чому вона так скоро перестала грати”. <...> За уявленнями добропорядних людей, любовний зв’язок із кіфаристкою розглядався як порушення суспільного етикету. Так, герой комедії Теренція (бл. 190–159 до н. е.) “Брати” Есхін закохується в кіфаристку й довгий час боїться повідомити про це батькові»².



Сцена античного бенкету. Застільники грають у коттаб, а юна музикантка розважає їх грою на авлосі.

Нікейський майстер. Вазовий розпис. Близько 420 до н. е. Museo Arqueológico Nacional, Мадрид

Відлуння давньогрецьких думок про низькі моральні якості музикантів ще довго звучатимуть у працях європейських авторів і знадобиться не одне тисячоліття, щоб у європейському суспільстві затвердилася думка про можливість поставити музиканта-виконавця на п'єдестал «творця», «деміурга» і зробити його справжнім об'єктом поклоніння.

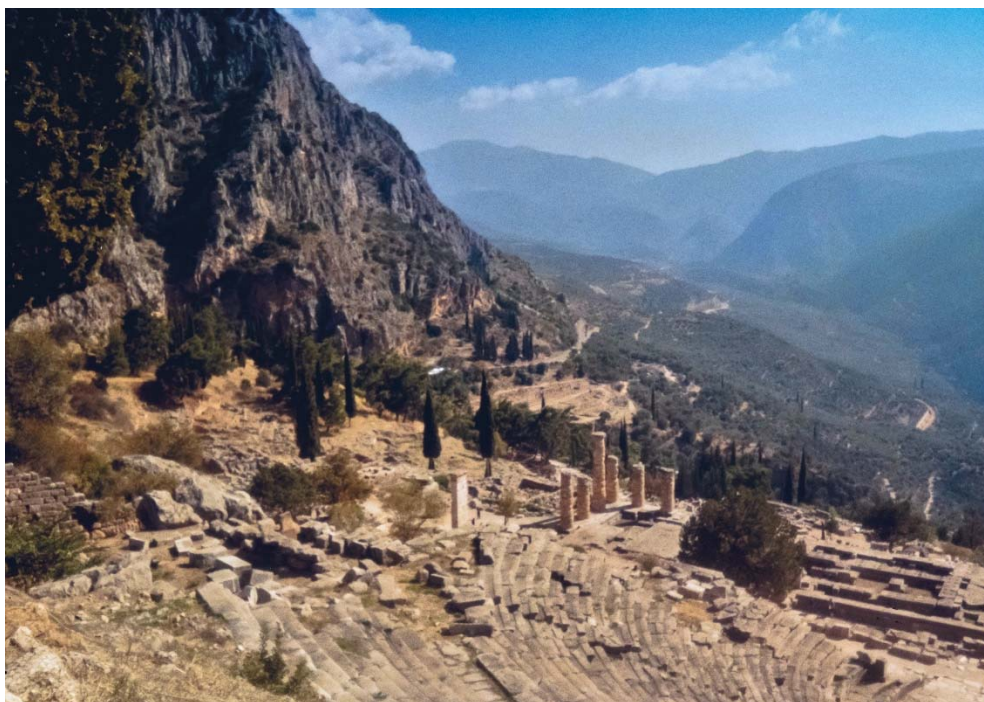
1 Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. 1995. С. 251.

2 Там само. С. 266.

РЕЗЮМЕ

Начала речей не піддаються визначенню.

Володимир Бібіхін. Мова філософії



Амфітеатр у Дельфах, у якому відбувалися Піфійські ігри. Сучасний вигляд

Як народжувалась європейська *Ното Musicus*? Розмірковуючи над цим із позицій сьогодення, звернемося до Платона як одного з найвищих духовних авторитетів античного світу. Коментуючи його тексти, О. Лосев визначав сенс життя «мусикійської» людини так:

«За Платоном, усе в житті має відбуватися за суворими законами. Подібно до того, як небесне склепіння рухається за суворими законами, за цими самими законами має рухатися і все людське життя. **Воно є наслідуванням небесних законів, їх відтворенням та їх реальним втіленням.** <...> Однак Платон так хоче влаштувати це людське життя, щоб воно було не просто якимось сумним, безрадісним і механічним відтворенням небесних законів, але щоб це відтворення викликало в усіх **радість, піднесений настрій, навіть вічний спів і танець.** За Платоном, необхідно надихатися всією цією космічною юриспруденцією, **танцювати від радості, що вона існує, і незмінно оспівувати її як вічну і як щораз нову й нову красу.** Найсуворіший закон природи й суспільства має об'єднатися з якоюсь вічною грою навколо цього закону, проте з такою грою, яка жодної миті не порушує цей закон, а закон жодної миті не порушує цю гру. <...> Що гра постійніша й суворіша, то більше веселощів вона викликає в людей і більше стають люди щасливими»¹.

Мабуть, вільні греки були дуже щасливими людьми. Вони хотіли споглядати красу й шукали доказів неочевидним істинам; вони «схоплювали» поглядом прояв міри та пропорційності в навколишніх речах і відкидали все непомірне й потворне; вони захоплювалися гармонією світу, що склалася, і не блукали в лабіринті шляхів її формування; вони відчували сильне зворушення від дотику до прекрасного й залишали за собою право на екзальтовані стани, що знаходили прояви в агонах та оргіастичному культі Діоніса; вони любили ігри та не змінювали їхні правила. Воістину «дитинство» європейської людини, яка не заглядала в майбутнє й усе хотіла мати сьогодні, не згадуючи про те, що було «вчора».

¹ Лосев А. История античной эстетики. Т. 2. 1969. С. 525–526.

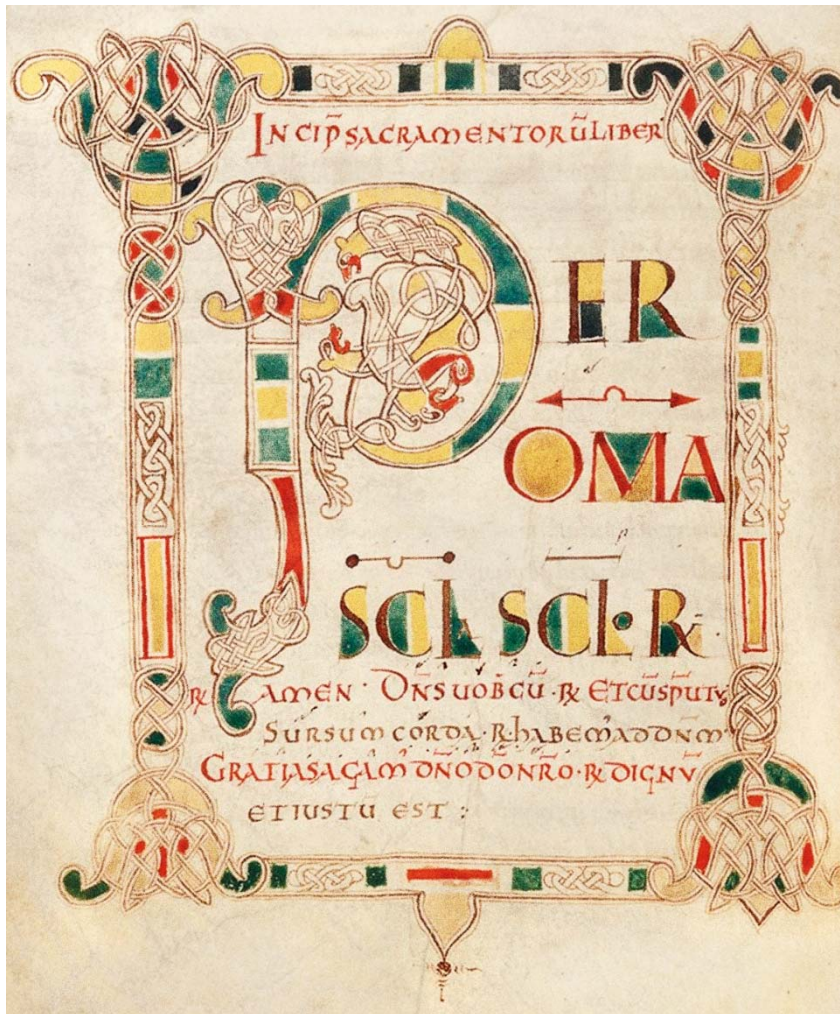
ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОПЕРЕВІРКИ

1. Яким було ставлення до музикантів-практиків в античному суспільстві?
2. Які значення мало слово «мусике» в Давній Греції?
3. Якими є характерні риси «аполлонічної музики»?
4. Якою була роль «діонісійської музики» у формуванні давньогрецької трагедії?
5. Чи є спроби сучасного виконання давньогрецької музичної спадщини?

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Епохи історії музики в окремих викладах : навч. посібник : у 2 ч. / пер. з нім. та ред.-упоряд. Ю. Семенов. Ч. 1 : Арс-антиква. Арс-нова. Гуманізм. Ренесанс. Одеса : Будівельник, 2004. 188 с. (Про музику / Pro Musica).
2. Музична естетика античного світу / вст. нарис і збір. текстів О. Лосева ; пер. з рос. Є. Дроб'язка. Київ : Муз. Україна, 1974. 219 с.
3. Bonds M. E. A history of music in Western culture / Department of Music University of North Carolina at Chapel Hill. 4th ed. Boston : Pearson Education, 2013. 696 p.
4. Rediscovering Ancient Greek Music : Sounds from the Past : video recording // YouTube : website. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4vVN748-GJ0> (accessed 02.08.2022).

РОЗДІЛ ДРУГИЙ.
РАННЄ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ.
ЗВУКОВІ ВІДЛУННЯ СЛОВА
В ДІЯЛЬНОСТІ *Номо Musicus*
НА ПОЧАТКУ НОВОЇ ДОБИ



Кольоровий вишуканий орнамент, що прикрашає початок Першої книги мес у манускрипті періоду Каролінгського відродження, можна сприймати як символічне відтворення важливого для середньовічної людини акту усвідомлення Слова. Примхливий візерунок, який об'єднує сакральний текст і позначки особливостей його звучання (невми), проявляє устремління людини побудувати унікальний простір існування безкінечних (як неперервні лінії орнаменту) смислів слів, віддалених від усього звичного, земного та буденного.

Літургійний текст:
Per omnia saecula
saeculorum
Сакраментарій.
 895–898. *Incipit*
sacramentorum liber.
Bibliothèque nationale
de France, Париж.
Lat. 9433, F. 20v

2.1. СЕРЕДНІ ВІКИ

В ЛАБІРИНТІ ЗАБОБОНІВ І ПОМИЛОК

Anthropos apteros – прямоходяча,
Напіврозумна людина, яка,
Поспішаючи бозна-куди,
Століттями продовжує біг
Лабіринтом. Але в трьохсотий
Раз біля того самого повороту
Стежки вздовж гаю тих самих лип
Вона розуміє, як вона влипла.
Чи не є лабіринтом ця штука?
І все ж, як вчить Наука,
Знайди запитання – знайдеш відповідь.
Запитання: є вихід чи ні?

Вісмен Г'ю Оден. The Labyrinth

В історії європейської культури, мабуть, немає іншої епохи, яка би так довго залишалась поза увагою дослідників і збила таку кількість помилкових думок. «Середні віки» були фактично викреслені з процесу руху європейського духу та до кінця XIX століття залишалися «закритою книгою» для багатьох поколінь, що навіть не підозрювали, які важливі істини були вперше записані на непрочитаних сторінках історії. Стійкі уявлення про «сіре» й «безрадісне» існування середньовічної людини не давали *по-справжньому побачити* сяйво вітражів готичних соборів, яскраві кольори книжкових мініатюр, оцінити екстравагантність середньовічної моди та свободу середньовічних карнавалів, які могли відкрити таємниці середньовічного *духовного життя*. Навіть **ім'я**, обране для десяти століть європейської історії (**від V до XV століть**), зафіксувало вкрай зневажливе ставлення до них, адже те, що має цінність, не отримує характеристику «середнього»!

КОРОТКА ІСТОРИЧНА ДОВІДКА

Сьогодні епоху, яка розпочалася у **476 році н. е.** (рік падіння останнього римського імператора Ромула Августула і руйнування Західної Римської імперії, що відкрив період Великого переселення народів), в історії культури заведено називати **середні віки**, хоча очевидно, що перехід до нового способу життя й нового світогляду *відбувався поступово* та здійснився не в один рік. Окреслюючи шлях від античності до середньовіччя, Сергій Аверінцев як один із найбільш авторитетних знавців середньовічної культури виділяє такі його етапи:

- «загальна криза римського світу в середині III ст. (30–80-ті роки);
- легалізація християнської Церкви (313 р.) та досягнення нею панівного становища (до 381 р.);
- перенесення столиці до Константинополя (330 р.) та остаточний розподіл Римської імперії на Західну та Східну (395 р.), а також розграбування Риму військами Аларіха (410 р.);
- нарешті, завоювання арабами сирійсько-египетських провінцій Східної Римської імперії у VII ст. <...> і переродження самої цієї імперії в середньовічну «візантійську» державу»¹.

Якщо умовна дата початку середньовіччя є загальноновизнаною, то **дата закінчення епохи** залишається відкритим питанням, оскільки формування наступного за середньовічним «ренесансного» світосприйняття відбувалося в різних регіонах Європи **не одночасно** й характеризувало **виключно соціальну еліту європейського суспільства**. Тож деякі історики, що розглядають норми та правила життя простої європейської людини в місті й селі, не бачать принципів новачій в укладі її життя аж до XIX століття. Зокрема, оригінальну концепцію «довгого середньовіччя» створює авторитетний французький медієвіст Жак Ле Гофф. Початок епохи він датує кризою Римської імперії у III столітті н. е., а завершення – другою половиною XVIII століття й навіть початком XIX століття, оскільки саме до цього часу, на його думку, зберігалися в найнижчих і найчисленніших верствах населення особливості світосприйняття, характерні для середньовіччя².

Інші дослідники вважають, що середньовічна епоха завершилася загибеллю Карла Сміливого – Великого герцога Бургундського («останнього

лицаря Європи») – у 1477 році. При такому підрахунку середньовічна епоха триває рівно 1000 і один рік. Іноді датою закінчення середньовіччя вважають час падіння Константинополя (1453) або відкриття Христофором Колумбом Америки (1492). Зокрема, визначний знавець середньовічного життя історик А. Гуревич пов'язує кінець середньовіччя з часом Великих географічних відкриттів кінця XV – початку XVI століть, що безпосередньо передувє Реформації, яка кардинально змінила духовне життя Європи в XVI столітті. Водночас, підтримуючи ідеї Ж. Ле Гоффа, А. Гуревич пише: «Культуру кінця XV–XVII століть традиційно вивчають у межах понять “Ренесанс”, “Бароко”, “Просвітництво”, в такий спосіб залишаючись у межах *елітарної культури*. Водночас, якби ми захотіли включити в наше поле зору духовне життя *всієї маси європейського населення*, ці поняття виявили б не лише обмеженість, а й хибність. Переважна більшість людей *не була зачеплена цими новими тенденціями думки та інтелектуальної орієнтації* і залишалася на стадії, яку умовно можна було б вважати *середньовічною*»³.

Що ж до **назви цієї епохи**, то, простежуючи історію її виникнення, А. Гуревич пише:

«Поняття середньовіччя, що з давніх-давен закріпилося за цим періодом європейської історії, зрозуміло, є умовним. Сформоване наприкінці епохи Відродження, *воно належало спочатку до історії латинської мови*. Гуманісти, що відроджували класичну латину античності, дотримувалися погляду, згідно з яким між часом розквіту латини в стародавньому Римі та їх власним часом пролягла тривала епоха невігластва й безграмотності, своєрідні “темні віки”, коли латинська мова залишалася надбанням небагатьох освічених і використовувалася у спрощеній формі “кухонної латини”. У цій періодизації історії латини вже була негативна оцінка того періоду, який був названий “*medium aevum*”, “середнім віком”. В епоху Просвітництва (XVIII ст. – В. Ж.) ця негативна оцінка середньовіччя ще більше зміцнилася й була поширена на всі аспекти політичного, соціального, релігійного та культурного життя цілого тисячоліття. Історична наука XIX століття істотно відійшла від цієї принизливої оцінки, але саме поняття “середні віки” було нею успадковане й збереглося до наших днів»⁴.

Уже більше століття триває «реабілітація» середньовічної спадщини, проте безліч помилкових думок про неї зберігається до сьогодні.

Серед найбільш стійких оман можна назвати такі чотири:

1. Уявлення про середньовічне мистецтво як «примітивне» й «відстале».

Несправедливі оцінки діяльності середньовічних майстрів авторитетними діячами XV–XVI століть довгий час не піддавалися сумніву, зміцнюючи віру європейської людини в ідею невинного «культурного прогресу» та «руху вперед» подалі від «брутального» минулого. Як зразок маємо характеристику готичної архітектури Джорджо Вазарі – відомого італійського художника, архітектора та письменника XVI століття, якого заведено вважати основоположником європейського мистецтвознавства.

У своїй фундаментальній праці «Життєписи найбільш знаменитих живописців, скульпторів та архітекторів» (1568), Дж. Вазарі побивається через те, що падіння Римської імперії спричинило період страхітливого розквіту готичного стилю:

«Нині найкращими майстрами вони (прикраси на стінах і дверях, притаманні готичному стилю. – В. Ж.) не застосовуються, їх уникають як *потворних і варварських*, бо в кожному з них *відсутній порядок*... Манера ця була винайдена готами, бо після того, як *були зруйновані стародавні будівлі й війни занепали архітекторів (!)*, ті, що залишилися живими, стали будувати в цій манері, виводячи склепіння на стрілчастих арках і заповнюючи всю Італію казна-якими спорудами, а оскільки таких більше не будують, то й манера їх вийшла з ужитку. *Боронь Боже будь-яку країну від однієї думки про такі роботи*, настільки безформні порівняно з красою наших будівель, що вони навіть не заслуговують на те, щоб говорити про них більше, ніж вже було сказано»⁵.



Собор святих Михайла та Гудули в Брюсселі. XI–XV ст. Сучасний вигляд

2. Уявлення про середні віки як період тотального панування католицької церкви та розгулу інквізиції.

Насправді процес християнізації населення Європи відбувався дуже повільно. У новітній науковій літературі з цього питання підкреслюється помилковість думки про переважання християнського світогляду в середньовічній Європі. Зокрема, французький історик Ж. Делюмо пише: «Християнське середньовіччя є легендою»⁶, а філософ В. Соловйов свого часу справедливо зазначав, що світогляд середньовічної людини становив «компроміс між язичництвом і християнством»⁷.



Яскравим свідченням єднання різних культурних світів, переплетення земного й сакрального є зображення жонглереси, що танцює, яке ми бачимо на сторінці манускрипту X – початку XI століття поруч... із невменним записом святкового розспіву Alleluia.

*Tropaire-Prosaire
à l'usage d'Auch.
990–1010. BnF.
Latin1118.f.114r*

Своєрідність історичної ситуації переконливо коментує А. Гуревич:

«Духовенство нарікало на те, що люди з простого народу часто-густо не мають елементарного уявлення про християнське вчення... Маса не знала основних молитов і десяти заповідей, а багато хто взагалі навіть не був охрещений. <...> Скарги на низький рівень релігійної освіти наприкінці середньовіччя були повсюдними. Духовенство здебільшого явно було не на висоті поставлених перед ним завдань. “Вони нас вчать, а самі неосвічені, – писав фландрський мораліст, – це так само, якби ніч освітлювала ніч”»⁸.

Навіть напередодні Реформації ставлення до християнської релігії не змінюється:

«Картина Луки Лейденського (початок XVI ст.), що зображує проповідь священика перед селянами, які не звертають на нього уваги, адже зайняті дітьми, собаками, поправлянням зачіски або грою в карти й кості, – наочна ілюстрація до свідчень багатьох і багатьох авторів тієї епохи в тому, що простолюдиці або не відвідують церкви, або не слухають проповіді, не розуміють меси й не поважають своїх пастирів. Напередодні Реформації сільський священик зазвичай вів спосіб життя, який мало відрізнявся від способу життя селянина, був поглинений сільськогосподарськими клопатами, неофіційно мав сім'ю, проводив дозвілля в одній таверні зі своїми парафіянами та й зовнішнім виглядом не відрізнявся з їхнього середовища. *Церковні будови використовувалися з різною метою, аж до бенкетів і зберігання зерна. Грань між мирським і сакральним була якщо не стерта, то принаймні розмита* Ця профанація сакрального неминуче супроводжувалась втратою священиками залишків свого авторитету. Якщо священик затягував проповідь, то ризикував почути від нетерплячих парафіян, що настав час відпустити служниць доїти корів»⁹.



Зображення мавпи в ролі вчителя, одягненого в рясу, на полях молитовника (!) наочно ілюструє вільне єднання земного й сакрального, серйозного та пародійного у свідомості середньовічної людини.

Маастрихтський часослов. Перша чверть XIV ст. The British Library, Лондон. Stowe MS 17. F. 109r

Закономірно, що в такій історичній ситуації церква змушена була виборювати свою владу спочатку з великою обережністю. У період Раннього середньовіччя світське за характером законодавство критикувало «шалену віру» в чаклунів і відьом¹⁰ і до XIII століття число переслідувань за чаклунство було відносно невеликим. Лише 1233 року папа Григорій IX опублікував буллу «Голос у Римі», в якій відкрито прозвучав заклик боротися з еретиками. Радикальний поворот у діяльності інквізиції відбувається наприкінці **XV століття**, коли з'являється «відьомська булла» папи Інокентія VIII *Summis desiderantes affectibus* (1484), яка зафіксувала, що головною метою інквізиції слід вважати нещадну боротьбу з відьомством аж до повного його винищення. Це й призвело до масового «полювання на відьом», яке захлеснуло Європу *наприкінці XVI – на початку XVII століть*¹¹, які в історії культури є хронологічними віхами поширення ідей Ренесансу та світогляду Бароко.

3. Уявлення про середньовіччя як похмуру й безрадісну епоху.

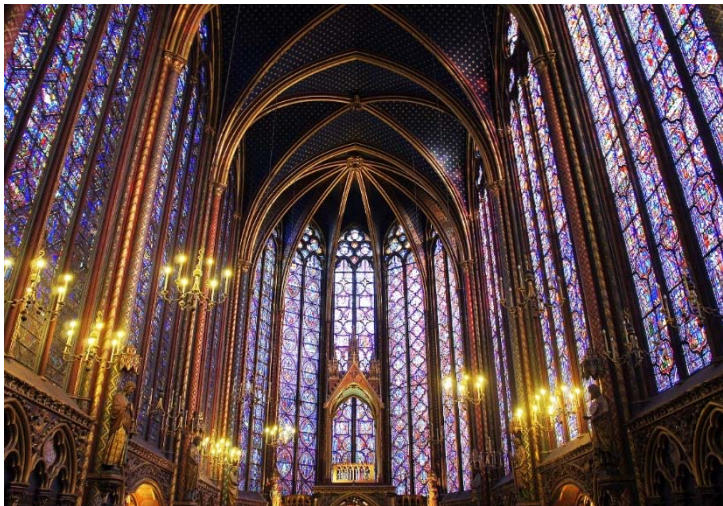


Розкішна сяйлива мозаїка Королівської палацової капели Карла Великого, Аахен. VIII ст.

Згадки про «сіре» існування середньовічної людини протягом століть парадоксально не співвідносилися з тими явищами, які могли б висвітлити глибини середньовічної душі – не похмурої та не інертної, а такої, що тонко вібує від кожної події – реальної чи умоглядної. Про те, як пристрасно середньовічна людина прагнула радості й світла, говорять яскраві кольори середньовічних гобеленів, книжкових мініатюр та ефектних шат знаті, витончений ігровий кодекс правил поведінки благородних лицарів і прекрасних дам та багато іншого.

Наведемо проникливе міркування У. Еко з цього приводу:

«Багато людей, введених в оману умовним образом “темних століть”, до цього часу уявляють собі середньовіччя як “темну” епоху, зокрема і в плані кольорової гами. У той час вечорами світла було, звісно, небагато: хатини освітлювалися щонайбільше полум'ям каміна, величезні зали замків – смолоскипами, чернеча келія – тьмяним вогником лампади; темно (і неспокійно) було на вулицях сіл та міст. Однак так само буде і в епоху Відродження, і в епоху Бароко, і пізніше, аж до винаходу електроенергії. Сама ж середньовічна людина бачить себе (або принаймні зображує себе в поезії та живописі) оточеною променистим світлом. У середньовічних мініатюрах, створених, мабуть, у темних приміщеннях, ледь освітлених єдиним віконцем, вражає, наскільки вони сповнені світла й навіть якогось особливого сяйва, що породжується поєднанням чистих кольорів: червоного, блакитного, золотого, срібного, білого та зеленого, без напівтонів і світлотіні»¹².



Церква Сен-Шапель, Париж. XIII ст.

Своєю чергою Жак Ле Гофф писав:

«Добре відома пристрасть середньовіччя до сяйливих яскравих кольорів. Це був “варварський” смак: кабошони, які вправляли в палітурки, блиск золота й срібла, багатобарвність статуй і живопису на стінах церков і багатих помешкань, магія вітражів. Середньовіччя, майже позбавлене кольору, яким ми милуємось сьогодні, – це продукт руйнівної дії часу й анахронічних уподобань наших сучасників. Але за колірною фантасмагорією стояв страх перед мороком, жага світла, яке є спасінням»¹³.

Це бажання радіти й занурюватися у відчуття свята доводилося враховувати і Церкві, яка дозволяла багато вільностей у поведінці, що недоступні уяві сучасних людей. Виправдовуючи їх, зокрема, папа Григорій I у посланні архієпископу Кентерберійському Меліту писав, що не можна людині лише забороняти реалізацію своїх бажань, а **«треба дати натомість щось святкове»**¹⁴. «Що скоріше для них будуть залишені деякі зовнішні втіхи, то легше буде відчувати внутрішні радощі»¹⁵.

«Дозволені радощі» набували в середньовічному світі неймовірних розмірів. Досить згадати «казкові» середньовічні бенкети або відсутність меж у вияві тілесних бажань під час карнавалів, котрі займали в житті великих міст до однієї третини днів у році!

Чому ж знов і знов при згадці про середні віки в сучасному медіапросторі виникає образ «темного» часу?

Головною причиною упереджених оцінок середньовічної культури було помилкове ототожнення церковної культури писемної традиції з *усією* середньовічною культурою, а також «вихолощене» її бачення далекою від повсякденних запитів звичайної людини.

Прочитуємо рядки з пародійного «Мужицького катехізису», створеного середньовічними французькими вагантами:

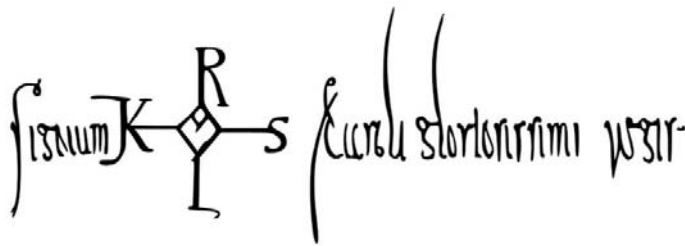
- Що є чоловік? – Іменник.
- Якого роду? – Ослиного: бо в усіх справах і працях своїх він подібний до осла.
- Якого виду? – Недосконалого: бо не має він ні образу, ні подоби¹⁶.



Пародійне зображення вієліста з граблями на полях Маастрихтського Часослова.

*Перша чверть XIV ст.
The Maastricht Hours. The
British Library. Stowe MS 17.
F.145v*

Зневага до простих людей у середньовічному світі на довгий час «закрила» бажання зрозуміти спадщину цієї епохи в *усій цілісності*, представлена не тільки збереженими письмовими текстами, а й **величезним шаром культури, який існував в усній формі**. Лише у XX столітті дослідники, акцентуючи усний характер багатьох явищ середньовічного життя, відкрили важливі складові цієї неповторної епохи.



Про складності розвитку писемної культури в епоху Раннього середньовіччя, зокрема, свідчить підпис імператора Карла Великого, який так і не навчився писати. Підпис, зроблений секретарем Карла Великого, а рукою короля вписана лише монограма-ромб. Напис каже: «Підпис <...> Карла, достославного короля» (790 рік)¹⁷.

Ще однією причиною невірних оцінок середньовічних століть є не виправданий підхід до них як однорідної епохи. Насправді, **середньовіччя охоплює три суттєво різні періоди**:

Раннє середньовіччя (V–XI століття);

Високе середньовіччя (XII–XIII століття);

Пізнє середньовіччя (XIV століття)¹⁸.

Кожен із цих періодів мав власні характеристики, свою кульмінацію і тому складно робити узагальнення, **які були б вірними щодо всіх трьох періодів одночасно**. Проте часто уявлення про руйнівні війни й лиха Раннього середньовіччя переноситься на всі десять століть, приховуючи інтенсивність інтелектуальних потоків, що визначали духовний простір Високого та Пізнього середньовіччя.



Історія кафедрального собору епархії Аахена, яка була розпочата з будівництва Палацової капели в 796 році Карлом Великим, розгорнулася на багато століть і визначила поєднання архітектурних стилів різних епох. Щось подібне (сполучення різноманітного) виникає і при спробі створити «єдиний образ» середньовіччя.

Аахенський собор на листівці 1900 року

Нарешті, як важливу причину стійких помилок щодо оцінок середньовічного минулого зауважимо, що в середньовіччі було по-новому поставлено **проблему межі життя людини, її Знання, її ставлення до Слова і Книги**. Вперше людину цікавило не те, що знаходиться «всередині» окресленого простору (космосу як системи універсальних законів; міста-полісу як суспільної структури), а те, що знаходиться за його межами. Така «спрямованість у нескінченність» стала суттєвою причиною неприйняття духовних злетів середньовічних людей художниками Ренесансу. Безмежний світ фантазії, вигадки, мрії, духовних прозрінь, що відкрився середньовічним людям, не зустрічав розуміння у представників європейського гуманізму XV–XVI століть, які вдивлялися у зриму красу світу й людини. Тому й спадщина середньовічних майстрів надовго увійшла в історію культури з презирливим шлейфом його оцінок як «неприродного» та «непринятно штучного».

Об'єктом спеціального вивчення середньовіччя стає лише з другої половини ХІХ століття. Відтоді дослідники розглядають середньовічне життя з нових позицій, доводячи, що середньовічна епоха – це «не перехідний час, як про це дуже часто говорили, а епоха *генези форм західного мистецтва*»¹⁹; час формування європейських літературних мов і найважливіших культурних норм; час, що породжує безліч запитань, відповіді на які можуть вказати сучасній людині вихід із лабіринту.

-
- 1 Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. С. 255.
 - 2 Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. Екатеринбург : У-Фактория, 2005. 560 с.
 - 3 Гуревич А. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. Москва : Искусство, 1990. С. 340.
 - 4 Гуревич А. Предисловие // Словарь средневековой культуры / под ред. А. Гуревича. Москва : РОССПЭН, 2003. С. 5.
 - 5 Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе. Москва : Альфа-книга, 2008. 1278 с.
URL: http://krotov.info/acts/16/more/vazari_17.htm (дата обращения: 05.07.2017).
 - 6 Сапонов М. Менестрели : Очерки музыкальной культуры западного средневековья. Москва : Прест, 1996. С. 7.
 - 7 Там само. С. 6.
 - 8 Гуревич А. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. 1990. С. 347.
«Багато кюре, – пише А. Я. Гуревич, – у сільських парафіях були малограмотні, читали на силу, по складах, не знали формули відпущення гріхів. Священик, який мав кілька книг релігійного змісту, був рідкістю. У протоколах єпископських візитацій найчастіше зустрічаються такі оцінки парафіяльних священиків: “дуже дурний і неосвічений”, “неосвічений та ідіот” (Отенська дієцезія, середина та друга половина ХVІІ ст.)”. (Гуревич А. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. 1990. С. 348).
 - 9 Там само. С. 348.

-
- 10 Так, едикт лангобардського короля Ротарія 643 року забороняв християнам вірити в те, що жінки можуть бути вампірами, й закликав суддів не допускати, щоб звинувачені в такому злочині жінки були вбиті безумцями. Карл Великий у першому саксонському капітулярії від 787 року проголошував: того, хто, «обдурений дияволом», вбиває звинувачених у чаклунстві «нешасних уявних злочинців», має самого чекати смертна кара (Шпренгер Я., Инститорис Г. Молот ведьм. Москва : Просвет, 1992. С. 10).
- 11 Новим кримінальним законодавством, запровадженим у низці європейських країн у XVI столітті, чаклунство було зараховано до категорії «виняткових злочинів» (*crimen exceptum*).
- 12 История Красоты / под ред. У. Эко ; пер. с итал. А. А. Сабашниковой. Москва : Слово/Slovo, 2005. С. 98.
- 13 Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового запада. 2005. С. 407.
- 14 Гуревич А. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. 1990. С. 44.
- 15 Там само. С. 45.
- 16 Там само. С. 21.
- 17 Період правління Карла Великого (з 768 до 814 року) залишив незабутній слід в історії європейської культури й отримав пізніше в істориків визначення «Каролінгське відродження». Однак потужний культурний підйом, ініційований Карлом Великим як творцем єдиної франкської імперії, не одразу змінив образ Європи, і сам імператор, долучившись до наук у дорослому віці, продовжував користуватися послугами обізнаного секретаря для підпису важливих паперів.
- Визначаючи основні аспекти діянь короля-реформатора, М. Гаспаров пише: «Для того, щоб церква могла відігравати свою роль єднальної сили в різноплемінній імперії, потрібно було, щоб її кошти й дії в усіх кінцях держави були єдиними. Карл організує при дворі комісію, щоб очистити канонічний текст Біблії від помилок, що накопичилися при листуванні, й поширити його по всій країні; довершує реформу місцевих літургійних обрядів за єдиним римським зразком, започатковану ще Піпіном Коротким; випишує з Риму авторитетний текст статуту св. Бенедикта для реорганізації всіх монастирів; замовляє Павлу Діакону зразковий гоміліарій – збірник проповідей на всі дні, звідки могли б черпати всі священники. Але мало було забезпечити церкву книгами – **треба було забезпечити церкву людьми, які здатні користуватися цими книгами.** Звідси піклування Карла про просвітництво духовенства. Найвідоміший акт цього піклування – так званий **капітулярій про науки (близько 787 р.)**, який наказував при кожному монастирі та при кожній єпископській кафедрі відкривати школи для всіх, хто здатний навчатися (“...як дотримання монастирських статутів зберігає чистоту звичаїв, так освіта

улаштовує й прикрашає слова мови, тому ті, котрі прагнуть догодити богу праведним життям, нехай не нехтують догодженням йому також і правильною мовою, бо хоча краще правильно чинити, ніж правильно знати, але спочатку треба знати, а потім чинити”»).

І далі: «Центром цієї мережі шкіл і розплідником тієї скоростиглої культурної еліти, якої так потребувала франкська держава, була **придворна школа в столиці Карла – в Аахені**. Придворна школа для дітей короля і найвищих вельмож, майбутніх державних сановників, існувала у франків і раніше, але при Меровінгах вона слугувала здебільшого вихованню військових доблестей, – за Карла Великого вона стала слугувати навчанню латинської мови, класиків, Біблії та семи благородних наук. Учителями тут були найкращі вчені, що з’їхалися з усіх кінців християнської Європи до нового її політичного й духовного осередку. <...> Це були одразу академія наук, міністерство освіти й дружній гурток: тут обговорювалися серйозні богословські питання, читалися лекції, влаштовувалися бенкети, де застільники складали вишукані компліментарні вірші та розважалися вирішенням хитромудрих питань і загадок. Членами її були сам Карл зі своїм численним сімейством, найвизначніші духовні та світські сановники, вчителі та найкращі учні придворної школи» (Гаспаров М. Каролингское возрождение (VIII–IX вв.) // Памятники средневековой латинской литературы IV–IX веков. Москва : Наука, 1970. С. 223–242).

18 Підкреслимо, що хронологічні орієнтири Пізнього середньовіччя в цьому разі пов’язані з необхідністю оцінити музичні події епохи. Не маючи на меті включитися в суперечку авторитетних дослідників про часові межі середньовічної епохи, вважатимемо умовною датою її завершення кінець XIV століття, оскільки саме у XV столітті в музичній культурі європейських країн активно виявлятимуться нові ренесансні тенденції.

19 Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de Brigitte et Jean Massin. Paris : Fayard, 1995. P. 153.

2.2. «ЛЮДИНА МІЖ СВІТОМ І БОГОМ...» (АВГУСТИН БЛАЖЕННИЙ)

Не будь пустою, душе моя,
не дозволь, щоб вухо духа твого оглухло
від гулу твоєї пустоти.
Послухай також і ти:
Слово саме кличе тебе повернутися;
то є місце спочинку, якого ніщо не зможе порушити там,
де любов не знає того, щоб її покинули, якщо не покине сама.
Августин. Сповідь (переклад Ю. Мурашка)

Перші християнські століття (від V до кінця XI століття) заведено вважати періодом Раннього середньовіччя. Усе, що відбувалося в цей час, здійснювалось під знаком **злиття різних культурних традицій:**

- **античних**, укорінених на землях, що колись належали Римській імперії;
- **варварських**, що йшли від юного та агресивного світу племен-завойовників (готів, гунів, лангобардів та ін.), які з люттю ділили між собою величезну «нічию» територію Європи та були непогамовними в прояві всіх устремлінь;
- **християнських**, які поступово поширювалися на європейських землях.

Підкреслимо, що **зустріч протилежних світів** та їх єднання в нову цілісність – середньовічний світ – відбувалися драматично і спочатку могли відстрашити будь-яку людину, що має уявлення про культуру. Однак саме **синтез різних моральних і соціальних норм** зумовив унікальність епохи, що мала колосальне значення в історії формування Європи.

Світ Раннього середньовіччя був чужим і ворожим до людини. Зловісними героями історії перших середньовічних століть стають «війна, голод, епідемії та дикі тварини»¹, які забирали тисячі людських життів. Особливо різко скоротилася чисельність населення Європи після епідемії чуми, що спустошувала всю другу половину VI століття Італію, Іспанію та більшу частину Галлії. Після неї Павло Диякон писав:

«Багатолюдні колись села й міста в один день виявилися занурені в повну безмовність через загальну втечу. Утікали діти, покинувши непохованими тіла батьків, батьки ж покинули ще теплими своїх дітей»².

Страх, сум'яття й «шалена сила руйнування» (Жак Ле Гофф) запанували в суспільстві. Хроніст VII століття Фредегар записує таку симптоматичну настанову, яку дає мати своєму синові:

«Якщо ти хочеш стати на шлях подвигу й прославити своє ім'я, руйнуй усе, що інші збудували, і знищуй усіх, кого переможеш; бо ти не можеш будувати вище, ніж робили твої попередники, і немає подвигу прекраснішого для набуття славного імені»³.

У перші середньовічні століття було зруйновано римські дороги й системи поливу полів. Античні пам'ятки архітектури перетворилися на кар'єри для видобутку каменю й були повністю або частково розібрані. Неймовірна жорстокість звичаїв, неприборканість бажань і відчайдушний жах очікування «кінця світу» в 1000 році завершували страшну картину життя європейської людини в перше християнське тисячоліття.

У цих історичних обставинах основними осередками культури залишилися **монастирі**. Вони взяли на себе завдання збереження писемності та здійснювали цю функцію практично до XII століття, після чого передали «культурні повноваження» містам та університетам. Але до XII століття саме монастир залишався **духовним**

оазисом, в якому ченці, що віддалилися від жахливого реального життя, створювали нові духовні простори.

«Реальному й фактичному безладу суспільна свідомість Раннього середньовіччя з тим більшою пристрасстю й енергією протиставила **умоглядний духовний порядок**... Навряд чи колись похвали божественному порядку в природі й історії були такими виразними, а впорядкована симетрія фігур мозаїки чи слів у фразі – такою непорушною. Але ідея порядку переживалася людьми Раннього середньовіччя так напружено саме тому, що порядок був для них “заданістю” й не був “даністю”»⁴.

Наведені вище слова Сергія Аверінцева чітко розмежують бажаний духовний і реальний фізичний життєвий виміри. «Задати» новий вищий порядок (тобто «запрограмувати» його, віднайти принципи його організації) ставало метою істинно християнського життя.

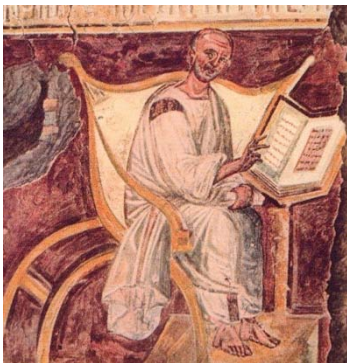


Солемське абатство св. Петра (засноване в XI столітті), Франція. Один із найстаріших і найбільших монастирів Раннього середньовіччя. Сучасний вигляд

Знаменита «Сповідь» Августина Блаженного – переконливе свідчення глибоких змін, які відбувалися в цей час у душі побожної людини, що вперше усвідомлювала своє право на *неповторний* духовний шлях. Ця спрямованість у невидимий очима, але відкритий душі світ духовних істин була пов’язана із сильними

емоціями та максимальною напругою свого внутрішнього «я», про що так виразно писав у «Сповіді» Августин Блаженний:

Але де Ти, Господи, перебуваєш у моїй пам'яті? Де перебуваєш? Яку оселю Ти побудував там собі? Який храм Ти збудував собі? Ти удостоїв мою пам'ять того, що перебуваєш у ній, але в якій саме частині маєш свій осідок, ось про що питаю себе. Коли Ти ввійшов у мою думку, я перебрав усі частини моєї пам'яті, які є і в тварин, але не знайшов Тебе між тілесними образами. Я пішов далі і дійшов до тих частин, яким я доручив зберігати почуття моєї душі, але й там не знайшов Тебе. Я ввійшов у саму оселю духу мого, яку застеріг у моїй пам'яті для нього (бо дух також пам'ятає про себе), але Тебе не було й там. А це тому, що Ти не є тілесним образом, ні почуттям живої істоти – як, наприклад, радість, смуток тощо, – але ж Ти навіть не дух, бо Ти Господь і Бог духа. І те все змінюється, а Ти незмінний триваєш над тим усім, і Ти зволив оселитися в моїй пам'яті від того часу, коли я пізнав Тебе. Але навіть шукати, в якій частині пам'яті Ти оселився, начебто там справді є місця? Певне тільки те, що Ти в ній живеш, тому що я пам'ятаю про Тебе. З того часу, коли я Тебе пізнав, я знаходжу Тебе в ній, коли моя думка летить до Тебе⁵.



Блаженний Августин. Фреска капели Санта-Санкторум в Латерано. VI ст. Рим

Нове усвідомлення людиною себе та свого призначення **зміщувало акценти із зовнішніх видимих аспектів світу на глибинні, неочевидні параметри людського духу**. Створювався образ стражденного тіла, «у якому, проте, живе така “кровна”, “черевна”, “серцева” теплота інтимності, далека від тіла еллінського атлета, котре статуарно виставляє себе напоказ»⁶.

Симптоматично, що саме «на перехресті» шляхів людини до самого себе й до Бога з’являються перші записані зразки європейської музики. Отже, становлення професійної музичної культури в Європі здійснювалося з **єднання явленого і прихованого**; того, що йшло і від **Розуму, і від Серця**. Зміни, що відбувалися, відкривали нову еру в житті європейської людини, ще дуже далекої від віртуальних технологій ХХІ століття, але вже готової будувати «надземний світ», в який можна увійти завдяки **вірі, надії, вільній грі розуму**.

1 Ле Гофф Ж. Цивілізація середньовікового Запада. 2005. С. 27.

2 Там само. С. 46.

3 Цит. за: Ле Гофф Ж. Цивілізація середньовікового Запада. 2005. С. 28.

4 Аверинцев С. Поетика ранневизантийской литературы. 2004. С. 21.

5 Святий Августин. Сповідь / пер. з латин. Ю. Мушака ; післям. С. Здіюрука. Київ : Основи, 1999. С. 192.

6 Аверинцев С. Поетика ранневизантийской литературы. 2004. С. 67.

Виявляючи глибокі відмінності античної та середньовічної культур, С. Аверинцев пише: «“Видовищний” підхід до речей є домінантою античної культури й життям згори до низу – від адептів філософського “умогляду” до римської черні, що з “хлібом” вимагала “видовищ”. Але сила дії викликає силу протидії: саме в межах грецької традиції виявляється особливо напружене прагнення **порвати коло видимості й вийти до сутності – до чистого буття**. “Якщо око твоє спокушає тебе, вирви його та кинь від себе» (там само, с. 59).

2.3. ГРИГОРІАНСЬКИЙ ХОРАЛ. ТАЇНСТВО ОСМИСЛЕНОГО СЛОВА

Ніщо так не підносить душу,
не окрилює її, не віддаляє від землі,
не звільняє від тілесних зв'язків,
не наставляє у філософії та не допомагає досягти
повної зневаги до життєвих предметів,
як упорядкована мелодія та спів, яким керує ритм.

Іоан Златоуст. Тлумачення на Псалом ХЛІ

Світ створений за Словом і заради Слова.

Гіяр де Мулен (XIV ст.)

«На початку було Слово...». Зі Слова, зі священних текстів народжується *професійна музична традиція* Західного світу, безпосередньо пов'язана з християнським богослужінням. Наші предки прагнули зафіксувати певні особливості вимови богослужбових текстів і для цього використовували спеціальні графічні позначення («невми») над словами, які ми сьогодні можемо розшифрувати й виконувати.



Середньовічний манускрипт, створений на межі X–XI століть, із невменними позначеннями над молитовним текстом (аквітанський невменний запис, який використовували в монастирі Сен-Марсьяль у Ліможі).

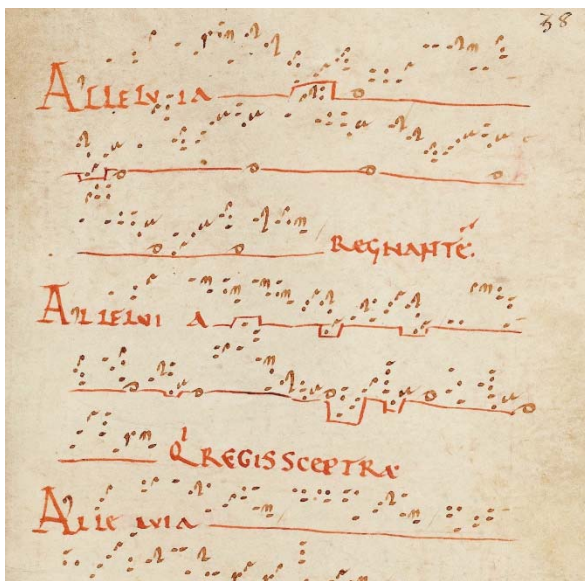
Tropaire-Prosaire à l'usage d'Auch. 990–1010: Bibliothèque nationale de France, Париж. Latin 1118. F. 8v

З одного боку, прагнення проговорити-проспівати текст продовжувало традиції попередньої античної епохи, коли будь-яке слово сприймалося тільки через його звучання, а промова й ораторська майстерність мали незліченно більшу силу, ніж записана думка; з іншого – свідчило про наближення Людини, яка співає (у певному сенсі *Homo Musicus*), до таких смислових вібрацій, які досі ніколи не активізувалися в процесі співу. У результаті був народжений новий союз слова і звуку, про який античний світ не міг навіть і помислити, а звучання слова вперше стало явищем, яке заслуговувало на письмову фіксацію.

Закономірно, що вся рання християнська музика була **ОДНОГОЛОСНОЮ**: тільки так можна було по-справжньому зжитися зі священним текстом і наблизитись до Слова. Під час літургії інтонували висповідом тексти, які були найбільш значущими в певний день. Богослужбовий спів робив їх «об'ємними», наповнював живим диханням і виразністю звучання людського голосу. Піснеспіви виконувалися солістами або хором (чи солістом і хором у діалозі).

Єдиних правил виконання, а також запису в богослужбових книгах у перші сторіччя християнського світу не було. Візантійські півчі, а також співаки найбільших європейських монастирів (у Римі, Толедо, Мілані, Ліоні, Ліможі, Санкт-Галлені) виробили власні традиції співу та його запису й поширювали їх у зоні свого впливу.

У святкові дні службу прагнули зробити більш масштабною та ефектною. Особливо майстерно співалися досвідченими співаками «алілуї», в яких мелодія, відриваючись від слів, вільно виляса й тремтіла в примхливому орнаменті, перетворюючись на самостійний звуковий візерунок.



Невменний запис Alleluia в манускрипті XI століття, який дає уявлення про незалежне від слів орнаментальне плетіння мелодичної лінії, коли склади застигають у довгих горизонтальних лініях.

Фрагмент сторінки в Troparium, prosarium, processionale, tonarium Sancti Martialis Lemovicensis. 1001–1025. Bibliothèque nationale de France, Париж. Latin 1121. F. 58r

Вочевидь, саме такі моменти «цвітіння» розкутої, звільненої від словесної канви звукової графіки викликали дискусії Отців Церкви стосовно того, якою має бути музика в храмі. Так, Августин Блаженний зізнався у «Сповіді»:

«Розкоші слуху обплутали й поневолили мене дужче, але ти розірвав їх пута й увільнив мене. Зізнаюся, сьогодні слухаю з якимось спокоєм мелодії, що їх оживляють Твої слова, коли ті мелодії співають приємні й гарно вишколені голоси; однак ваблять вони мене не настільки, щоб я не міг від них відірватися, коли схочу. Але все-таки вони допущені до мене, а тими словами, завдяки яким живуть, вони допрошуються в моєму серці якогось почесного місця для себе; і мені важко визначити таке, якого вони заслуговують. Бо інколи мені здається, що я приділяю їм більше почесностей, ніж треба, бо відчуваю, що **святі слова, коли їх так співають, пронизують мене побожним полум'ям**, чого не трапляється, коли їх так не співають. А це тому, що всі, такі різноманітні, почуття нашої душі знаходять у голосі й співі притаманні їм ноти, та я не знаю, яке таємне споріднення спонукає їх до цього»¹.



*Королівська палацова капела
Карла Великого. 796. Аахен*

Такими сумнівами було підготовлено масштабну реформу церковного співу в Європі, що відбувалася протягом VI–VIII століть і завершилася в IX столітті в період правління Карла Великого. Це століття позначене в сучасних дослідженнях як «золотий період григоріанського співу»².

Під впливом Римської церкви, яка активно боролася за владу над християнським світом, у європейських монастирях затверджується новий склад піснеспівів, за якими історично закріпилася назва «григоріанські хорали» (лат. *cantus gregorianus, cantus planus*; фр. *chant grégorien*).

Зазначимо, що упорядкування повного річного кола богослужбових піснеспівів приписують Римському папі Григорію I Великому (590–604). Спрямованість його діяльності, що розпочалася під час страшної епідемії чуми в Римі, була пов'язана з його переконаністю в наближенні кінця світу й необхідності нести справжні християнські цінності варварським народам Європи. У цьому ключі уніфікація правил богослужіння була важливим етапом просвітництва заблудних душ. Проте цей процес упорядкування музичних норм християнського богослужіння розтягнувся на два століття, коли римські досвідчені співаки роз'їжджалися по Європі для навчання ченців новому співу. У результаті місцеві (відмінні від Риму) традиції церковного співу в Європі слабшають і згасають. Підкреслимо, що ті монастирі, які не погоджувалися з нововведеннями і, як і раніше, орієнтувалися на традиції, що йдуть із Візантії, зрештою, підтримали Велику схизму 1054 року, яка розколола Церкву на православну й католицьку, і остаточно відійшли під владу константинопольського патріарха.

Про григоріанський спів можна сьогодні знайти чимало інформації. Його можна почути у великих європейських соборах під час григоріанських мес або послухати в аудіозаписі, проте щоб зрозуміти по-справжньому цей феномен європейської культури, необхідно «вжитися» в історичну обстановку, яка сформувала цей спів у середньовічному монастирі.

Церковну музику цього періоду влучно характеризує В. Шестаков: «...естетичним ідеалом є **одноголосний монодійний спів, спів усього хору в унісон, що символізував єдність церкви й непорушність світу**»³.



Абатство Помпоза. Церква св. Марії. IX ст. Феррара

Таке ставлення до озвучування церковних текстів не просто відновити сьогодні. Насправді, якщо слухати спокійні, неспішні, строгі діатонічні хорали як суто музичні зразки, може здатися, що заспівати їх нескладно. Проте це враження оманливе. Відтворення григоріанських хоралів вимагає розуміння того, що їхня сутність – **єднання християнських догм і душі людини, яка усвідомлює через власне дихання й звучання слів смисл священного тексту**. Це виводить виконання григоріанських хоралів за межі «звичайного» співу й перетворює на **унікальний духовний акт**. Григоріанський спів являє собою рід піднесеної медитації, що відкриває шлях до істин християнського вчення.

Жива плазма, що формує кожен мелодію, – її **ритм**, який безпосередньо народжується зі смислу тексту. Виконання піснеспівів ніби здійснювало **перехід із часу людського життя (де ритмічно б'ється серце й будь-яка часова періодичність відчувається як «подих» земного життя) у вічність (де відсутній будь-який рух і завжди незмінно «перебувають» християнські істини)**. Тому в григоріанських хоралах відсутня метрична регулярність.

У середині мелодії немає «пульсу», немає єдиної міри відліку, а кожен склад звучить стільки, скільки має прозвучати для його розуміння. На практиці це означає різну довжину складів латинського вірша, яку **не можна «прорахувати»**, а слід **«відчутти»**. Проте цей «шлях наближення» до смислу слів, який музичною мовою ми назвали б «ритмом» хоралу, **не допускає сваволі** й вимірюється цілою низкою умов сприйняття латинського тексту, зафіксованих невмами, які вимагають надзвичайного співочого вміння. Тож стара «радянська» мантра про «невизначеність» ритмічного аспекту григоріанських хоралів і неможливість його відтворити в сучасному музичному світі є помилковою та спростованою потужними реставраційними процесами останніх двох століть. Але дійсно, аж до ХХ століття в історії європейської професійної музики **музичний час не буде настільки радикально винесений за межі раціонального виміру** (у певному розумінні, тут можна провести аналогію з правилами середньовічної іконографії, коли розмір фігури в композиції визначався лише її значимістю та напруженістю світіння духовного спектра, а не законами фізичного світу).

Інтенсивність смислових вібрацій слів визначала й дуже виразну артикуляцію складів. Кожне слово мало власну долю, згасаючи в тиші в довгому звуковому шлейфі або, навпаки, наближаючись у наростальному звучанні; перериваючись багатозначною паузою-мовчанням або вливаючись у єдину хвилю до наступного слова та прискорюючись у вимові.

Усі мелодії хоралів мають невеликий діапазон, плавний рисунок, ясний характер звучання завдяки використанню діатонічних ладів. Заведено вважати, що

хорали виконували чоловіки, проте їх співали всі, хто жив у монастирі, тому в жіночій обителі їх виконували жінки. У співі брали участь і діти, які виховувалися в монастирях.

Виконувати хорали виразно й деталізовано допомагали мануальні вказівки регента, який керував хором співом ченців, а для «нагадування» мелодій було вироблено систему фіксації особливостей вимовляння виспівом слів за допомогою «невм».

Невми ставилися над латинським текстом і вказували на певні музичні мотиви, тривалість складів, характер звучання (тихий, гучний, такий, що згасає або посилюється, тощо), раптові акценти чи паузи. Ці особливості вимови латинських віршів дозволяли ченцям «пропускати текст крізь себе» й розчинятися в потоці смислів.



Зразок невменного запису Gloria в манускрипті монастиря Сен-Марсьяль у Ліможі. Навіть зовнішнє оформлення сторінки сприяє створенню стану душевного триумфу й радості, далеких від будь-яких земних асоціацій, що відповідає змісту богослужбового тексту.

*Тропар Сен-Марсьяль.
1001–1025. Bibliothèque nationale de France,
Париж. Latin 1121 F. 42r*

В. Мартинов, розглядаючи григоріанську традицію (*cantus planus*) не як «сферу рукотворності й зробленості, тобто не як сферу мистецтва», але як «нерукотворну сферу священного, що існує поза людиною та її зусиллями», коментує це так:

«Можливо, найкраще в такій ситуації підходить порівняння окремо взятого співу з океанською хвилею. Тоді всю суму григоріанських піснеспівів можна уподібнити до незліченних хвиль, серед яких немає жодної однакової, але разом з тим вони всі подібні одна до одної, і кожна хвиля становить єдине ціле з усіма іншими, бо всі хвилі належать єдиному водному простору. Подібно до того, як вода утворює простір океану, так присутність сакрального утворює **сакральний простір**. І подібно до того, як досвідчений серфінгіст, «осідлавши» хвилю, отримує можливість ковзати на всій поверхні океану, так і людина, що співає який-небудь григоріанський піснеспів, стає «тут і зараз» причетною до всієї повноти. Людина реально **опиняється в місці присутності сакрального** й сама стає реально присутньою в сакральному»⁴.

В XI столітті активно ведуться пошуки нових способів запису канонічних мелодій: уже не невмами, а на нотних лінійках. Проте неперекладена в темпорально вимірювану систему внутрішня сутність григоріанського співу не втрачає свого значення, тому поруч із новою «квадратною нотацією», затвердженою Гвідо Аретинським, часто зберігаються більш інформативні та змістовні невменні позначки.



Фрагмент богослужбової книги XV століття із квадратною нотацією григоріанських хоралів.

Паризький місал (Missale Parisiense). 1401–1500. Bibliothèque nationale de France, Париж. F. 18r

Одноголосні григоріанські хорали складають основу богослужбової церемонії аж до кінця середньовічної доби, але в **IX столітті** в Європі з'являється і починає розвиватися **двоголосний спів**. Цей кардинальний поворот в історії західноєвропейської музичної культури потребує спеціальної уваги, адже йдеться про зміну багатотисячолітніх (!) виконавських орієнтирів і розширення уявлення про одноголосний спів як естетичний ідеал.

Чому ж цей злам відбувається наприкінці першого тисячоліття нашої ери?

Серед основних причин появи двоголосного співу дослідники називають різні причини. Зокрема, Ю. Євдокимова пише:

«Усі припущення про те, як із григоріанської монодії виникло багатоголосся, є гіпотезами. Їх багато – **акустичні причини**, що дають при монофонічному співі в соборі природний резонанс; **відмінність в інтервальному розташуванні чоловічих і дитячих голосів**, які виконують мелодію в унісон тощо. Одна з гіпотез, яка належить англійському вченому Д. А. Х'юзу, виходить із **практики антифонного й респонсорного виконання григоріанських хоралів**. Послідовне повторення наспіву (з чергуванням соло-хор чи хор-хор) могло, за припущенням Х'юза, замінюватися одночасним виконанням мелодій. Так поступово опановувалося багатоголосне звучання в його найпростіших формах...»⁵.

Отже, практика християнського співу в **закритих приміщеннях** (на відмінну від релігійних античних церемоній, що відбувалися на відкритих площах перед храмом) зафіксувала такі нові акустичні закономірності, до яких європейське вухо не відразу призвичаїлось, але врешті-решт природні характеристики звуку були засвоєні та вплинули на подальшу долю професійної музики.

У трактаті Хукбальда *Musica enchiriadis*, а також Іоана Скотта Еріугени *De divisione naturae* (876 рік) перші зразки одночасного звучання двох голосів отримали назву **органумів** (лат. *organum*). Етимологія цього слова не зрозуміла остаточно, до того ж одночасно використовувалося визначення «діафонія» (грец. *diaphonia*). «Зазначимо подвійний смисл (*l'ambiguïté*) слова органум (*organum*), що позначало водночас жанр (*genus*), тобто поєднання вимірної музики, і вид (*species*)», – пише авторитетний французький медієвіст Олів'є Кюлен⁶.

Найбільш ранні відомі нам двоголосні органи («паралельні органи») являли собою «потовщення» лінії григоріанського хоралу квартами або квінтами. Таке двоголосся «справляло величезне враження, розцінювалося як спів гармонійний, повний “чарівності”»⁷.

Пізніше другий голос починає рухатись вільно. Такі органи були описані в трактаті *Micrologus* (1025) фундатора лінійної нотації Гвідо Аретинського, який XVIII розділ, присвячений новим формам співу на два голоси, називає «Про діафонію, або Принципи органуму».

Різниця між ранніми формами двоголосся, що закріплювали «чисті інтервали» (октави, кварта й квінти), і вільним поєднанням двох голосів, що утворювали різні інтервали, стверджувалася щодали виразніше. Це висувало нові завдання перед півчимами, які тепер балансували між вільним і «узгодженим» співом та необхідністю створювати досконалу звукову пропорцію (досконалі консонанси) в найбільш значних за змістом частинах тексту. Так, Іоан Афігемський писав:

«Діафонія є узгоджена розбіжність голосів, які виконуються, принаймні, двома співаками так, що один веде основну мелодію, а інший майстерно “тиняється” по інших звуках; обидва вони в окремі моменти сходяться в унісон або октаву. Цей спосіб співу зазвичай називається органом, тому що людський голос, вміло розходячись з основним, звучить схоже на інструмент, званий органом»⁸.

Після того, як григоріанські хорали пішли з релігійної практики, вони довго вважалися втраченими для виконання через ритмічні особливості, а невменний запис називали «приблизним». Тільки в XIX столітті починається реставрація старовинної традиції співу за манускриптами, і сьогодні фахівці переконані у високій точності відтворення григоріанського співу⁹.

Одним із найбільших центрів відродження григоріанського співу був і до сьогодні залишається бенедиктинський монастир Солем (*Solesme*) у Франції. Саме

тут розпочалася робота з розшифровки старовинних манускриптів, коли 1833 року новий настоятель монастиря Проспер Геранже поставив своїм завданням відновити всі традиції бенедиктинського способу життя ченців, зокрема перервану під час Французької революції практику григоріанського співу. Головним орієнтиром на цьому шляху стає латинський текст:

«Правило, яке домінує над усіма іншими правилами, полягає в тому, що **спів є усвідомлене читання**, добре акцентоване, добре вимовлене, добре розділене на фрази...»¹⁰.

Перші книги з григоріанськими хоралами були видані 1864 року, а з 1889-го починає виходити періодичне видання «Музична палеографія» (*Paléographie Musicale*), яким керує Дім Андре Мокеро¹¹.

У музичному просторі нашої епохи григоріанські хорали здобули нове життя, зокрема як оригінальні «нетутешні» мелодії для обробки. Що ж до їхнього автентичного виконання сучасними колективами, то незмінний успіх цього репертуару у слухачів свідчить про величезну художню силу впливу середньовічних одноголосних піснеспівів, які, вочевидь, не потребують жодних «додаткових» прикрас для виявлення їхньої самостійної виразності.

Як приклад можна навести концерт «Музика в часи святого Людовіка. Григоріанський спів і середньовічна музика» (*Musique au temps de saint Louis. Chant grégorien et musique médiévale*), який із величезним успіхом відбувся в соборі Нотр-Дам у Парижі 5 липня 2016 року. Вокальний ансамбль собору Нотр-Дам, яким керує Сільвен Дьйодонне (*Sylvain Dieudonné*), представив в одній програмі різні шари музики XIII століття, даючи можливість слухачам зіставити естетичні орієнтири різних верств населення середньовічного Парижа. Проте, у поєднанні різних видів співу, за зовнішнім різноманіттям прийомів озвучування слів проступає напрочуд виразний і тендітний світ душі середньовічної людини, стриманої та водночас пристрасно спрямованої у сферу існування високих «неземних» смислів.

Звісно ж, пластична мелодична лінія григоріанських хоралів, що захоплює у свій вирій увесь простір собору з його кам'яними орнаментами й кольоровими вітражами, перетворюється для сучасної людини на справжню нитку Аріадни, яка веде лабіринтом у далекий прекрасний світ головних істин християнського вчення... І тоді особливо проникливо звучать слова середньовічного містика Григорія Ніського про природу григоріанського співу:

«Можливо, мелодія є не що інше, як заклик до піднесеного способу життя, що наставляє тих, хто віддані чеснотам, не допускати у своїх звичаях нічого немюзичного, безладного, несуголосного, не натягувати струн надміру, щоб вони не порвалися від неналежної напруги... спостерігаючи за тим, щоб наш спосіб життя неухильно зберігав правильну мелодію і ритм, уникаючи як надмірної розслабленості, так і зайвої напруженості...»¹².

-
- 1 Святий Августин. Сповідь / пер. Ю. Мушака. 1999. С. 198–199.
 - 2 Див.: Madrignac A. G., Pistone D. Le Chant grégorien : historique et pratique. Paris : H. Champion, 1988. 162 p.
 - 3 Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. текстов и вступ. ст. В. Шестакова. Москва : Музыка, 1966. С. 33.
 - 4 Мартынов В. Зона opus posth, или рождение новой реальности. Москва : Классика-XXI, 2005. 285 с. С. 4.
 - 5 Цит. за: История полифонии : в 7 вып. Вып. 1 : Многоголосие средневековья, X–XIV вв. / Ю. Евдокимова. Москва : Музыка, 1983. С. 12.
 - 6 Cullin O. Penser la musique au XIIIe siècle // Médiévales : Langues, textes, histoire. Printemps 1997. No. 32 : Voix et signes. P. 2.
 - 7 История полифонии : в 7 вып. Вып. 1. 1983. С. 20.
 - 8 Цит. за: Cullin O. La polyphonie au XIIe siècle : entre théorie et pratique // Revue de musicologie, 1995. T. 81. № 1. P. 28.
 - 9 Зокрема, у бесіді з автором цієї книги професор Папського інституту сакральної музики, почесний доктор (*honoris causa*) духовної музики,

засновник Міжнародної асоціації вивчення григоріанського хоралу та голова її італійської секції Ніно Альбароза, який багато років співпрацює з кафедрою старовинної музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, спираючись на арсенал методів текстологічних, теологічних і гуманітарних наук, що склалися в європейській культурі, переконливо аргументував правомірність сучасної розшифровки хоралів у невменному записі та відсутність інших варіантів їх прочитання.

10 Цит. за: Saulnier D. *Le chant grégorien*. Solesmes : Abbaye Saint-Pierre, 2003. P. 15.

11 Своє осмислення отримує вже і власне історія реставрації григоріанського співу, що висвітлює найважливіші аспекти духовного й соціально-політичного життя людини XIX–XX ст. Див.: Combe P. (Dom). *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits, Solesmes et l'édition vaticane...* Solesmes : Abbaye de Solesmes, 1969. 480 p.

12 Григорій Ніський. *In Psalmorum inscriptions*. Цит. за: Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. 2004. С. 30.

2.4. «ВЕЛИКА РІЗНИЦЯ МІЖ МУЗИКАНТОМ І СПІВАКОМ...»

Наскільки ж вище стоїть **музична наука**
над практикою виконання музики!
Так само, як дух вищий за тіло...

Боецій. De musica

Хто ж такий *Homo Musicus* очима інтелектуалів Раннього середньовіччя?

Намагаючись відтворити звуковий ландшафт далеких століть, сучасний *Homo Musicus* насамперед шукав би своїх «колег» у середовищі церковних півчих або серед жонглерів, що мандрували Європою, розважаючи публіку грою на музичних інструментах, піснями вільного змісту, фокусами та цирковими трюками. Однак погляд середньовічної людини був спрямований в іншому напрямку. Високий титул «*musicus*» («музикант») адресували виключно тому, хто вмів думати про музику; того ж, хто за родом діяльності виконував богослужбові наспіви, скромно називали *cantor* (кантор, співак). І навіть неможливо було в той час об'єднати ці протилежні (!) визначення.

Зокрема, знаменитий італійський ченець-півчий Гвідо Аретинський (бл. 990 – бл. 1050), який розробив корисні для співу практичні рекомендації для братів-ченців й увійшов в історію музичної культури як фундатор європейської нотації, писав:

Musicorum et cantorum magna est distantia.

Isti dicunt, illi sciunt quae componit musica.

Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia.

Існує велика різниця між співаками й музикантами.

Одні виконують, інші ж *знають*, що таке музика.

А той, хто робить те, чого не розуміє, визначається як худоба¹.



*Гвідо Аретинський.
Руконіс із монастиря поблизу Аугсбурга.
Бл. 1100. Вольфенбюттель.
D-W Guelf. 334 Gud. lat., f.4r.*

Особливо різкими були судження Отців Церкви стосовно інструментальної музики, яка звучала за стінами монастиря та храму. Ось як побивається з приводу «занепаду моральності» та розповсюдження «небезпечних» музичних уподобань Іоан Златоуст:

«Нині наші діти люблять сатанинські пісні й танець, наслідуючи кухарів, пекарів, танцівників; псалма ж ніхто жодного не знає, – нині таке знання здається непристойним, принизливим і смішним. У цьому й усе зло; на якій землі стоїть рослина, такий приносить і плід...»².

Ще одне симптоматичне свідчення знаходимо в Климента Олександрійського:

«Хто часто віддається слуханню гри на флейтах, струнних інструментах, хто бере участь у хороводах, танцях, єгипетському плесканні в долоні та подібному непристойному й легковажному проведенні часу, той скоро досягає великої непристойності й розбещеності, переходить до шуму тимпанів, починає шаленіти на інструментах химерного культу. Дуже легко такий бенкет переходить у п'яний спектакль. Тож віддамо флейти пастухам, людям забобонним, які поспішають на богослужіння ідольське; ми ж бажаємо якнайшвидшого вигнання цих інструментів з наших тверезих громадських бенкетів; вони пасують більше худобі, ніж людям; нехай користуються ними люди дурні...»³.

Отже, у середньовічних трактатах реальна музична практика (особливо та, яка відбувалась за стінами монастиря) не вважалася гідною діяльністю. Головною причиною її зневажливих оцінок сучасниками був уже зазначений вище глибокий розлом між «практичною» та «умоглядною» музикою, який зафіксував середньовічний філософ Боецій.

Латинський філософ Боецій (480–524), син римського консула, і сам став римським консулом, але потім був несправедливо звинувачений у змові проти візантійського імператора й перебував у в'язниці до самої смерті. Там і написав свої основні філософські праці. Його робота *De Institutione Musica*, яка узагальнила античні погляди на музику в нову цілісну концепцію, була відомою в середньовічному світі й залишалась до кінця XVI століття головним філософським трактатом про музику. Боеція називали *Doctor Mirabilis*, *Doctor Magnificus*.

Боецій вважав, що всі речі, організовані божественним розумом, перебувають у гармонії та підпорядковуються числовим пропорціям. Якщо число є принципом усіх зв'язків у світі, то **музика – це ніщо інше, як «наука чисел, які керують**

всесвітом»⁴. Виходячи з цього, Боецій поділяє музику на три типи, в яких він бачить джерело світової гармонії:

1. *Musica mundana* («світова музика»).
2. *Musica humana* («людська музика»).
3. *Musica instrumentalis* («інструментальна музика»).



Мініатюра з зображенням трьох видів музики, визначених Боецієм.

*Magnus liber organi. XIII ст.
Biblioteca Medicea-Laurenziana, Флоренція.
Pluteus 29.1; F. f.1v*

Боецій наслідує піфагорійське вчення про те, що музика є виявленням гармонії, та докладно пояснює, як вона виявляється на кожному ярусі запропонованої ним ієрархії.

1. *Musica mundana* («світова музика») – гармонія макрокосму, яка проявляється через рух небесних тіл, чергування пір року, існування «музики сфер», що виникає з обертання планет у космосі.

Боецій пише:

«Музика світова особливо виявляється в тому, що ми бачимо в самому небі, або в поєднанні елементів, або в різноманітності пір року. Адже чи можливо, щоб таке швидке громаддя неба рухалось безшумним і беззвучним бігом?»⁵.

Тож, у першому й основному розумінні музика є виявленням світової гармонії, коли музичні та космічні структури мають в основі однакові математичні співвідношення.

2. *Musica humana* («людська музика») – гармонія мікркосму, що виявляється у відповідності між душею і тілом, почуттями й розумом, адже згідно з піфагорійським і платонівським ученнями сама душа заснована на гармонії чисел.

«Що таке людська музика, розуміє кожен, хто заглиблюється в себе, – пише Боецій. – Адже що поєднує безтілесну жвавість розуму з тілом, як не згода й не температура, подібна до тієї, що створює єдине співзвуччя з низьких і високих голосів? Що інше пов'язує одна з одною частини душі, що складається, на думку Аристотеля, із частин раціональної та ірраціональної? Що змішує один з одним елементи тіла або тримає одна з одною частини в належній згоді?»⁶

3. *Musica instrumentalis* («інструментальна музика») – гармонія музичних співзвуч, які утворюють музичні інструменти. Боецій вказує на відповідність між музичними звуками, числами й геометричними фігурами. Він стверджує, що «фігури найпрекрасніші та найчудовіші організовані згідно з найпростішими пропорціями, і саме цим встановлюється зв'язок між архітектурою та музикою»⁷. Зокрема, розглядаючи архітектуру, Боецій розвивав положення Вітрувія про те, що найкрасивіші речі утворюють пропорції, характерні для квадрата й прямокутника: 2/1, 3/2, 1/3 і 4/3. Саме ці пропорції при поділі струни відповідно дають інтервали октави (2/1), квінти (3/2), кварта (4/3).

Боецій пише про цей вид музики:

«Вона утворюється або шляхом натягування жил, наприклад, або шляхом видихання, як у флейтах, або за допомогою інструментів, що приводяться в рух водою або будь-яким ударом, наприклад, по ввігнутих мідних інструментах, через що виходять різні звуки»⁸.

Звернемо увагу на те, що звучання людського голосу не потрапляє до цієї класифікації видів музики середньовічного мислителя. Це виразно виявляє особливий статус піснеспівів у церкві, настільки нерозривно **пов'язаних із богослужбовими текстами**, що вони навіть не розглядаються як такі, що входять у смисловий простір «музики»...

Підсумовуючи сказане вище, підкреслимо, якими несумісними поки що залишаються «небесна музика» і живе звучання голосу, і як нескоро станеться зустріч далеких музичних світів.

-
- 1 Цит. за: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. 1966. С. 205.
 - 2 Там само. С. 28.
 - 3 Там само. С. 28–29.
 - 4 Histoire de la musique occidentale. 1995. P. 155.
 - 5 Бозций. Наставление к музыке, I, 1–2 // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. 1966. С. 160.
 - 6 Там само. С. 159.
 - 7 Histoire de la musique occidentale. 1995. P. 157.
 - 8 Бозций. Наставление к музыке, I, 1–2 // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. 1966. С. 159.

РЕЗЮМЕ

З усього цього цілком очевидно
й поза всяким сумнівом виявляється:
музика пов'язана з нами так природно,
що навіть якби ми захотіли, ми не могли б втратити її.

Боецій. De Institutione Musica

Знаменитий історик-медієвіст Жак Ле Гофф, характеризуючи період переходу від світу греко-римського до світу християнського в першому тисячолітті нашої ери, підкреслював, що «спадкоємність між античністю й середньовіччям перемогла розрив»¹. Це означає, що, незважаючи на зміни духовних орієнтирів, середньовічні люди не забували надбання великої культури попередніх століть. Відповідно, музиці відводилася істотна роль у новій картині світу.

У період Раннього середньовіччя зберігаються традиції, сформовані піфагорійською школою. У ставленні до музики на перший план виходить уявлення про її вкоріненість у світобудову. Власне організація всесвіту визначається як *Musica mundana* (Боецій) і викликає таке стійке зацікавлення, що пізніше в університетські дисципліни, з яких починатиметься будь-яке навчання, таку «музику» буде введено як обов'язкову науку. У цьому контексті стає зрозумілим багато несподіваних для сучасної людини поворотів середньовічної думки, як, наприклад, твердження Томи Йоркського про те, що «знати музику – це насамперед знати порядок речей»².

Умоглядні міркування свідчать про високий статус музики в системі середньовічних наук, а зауважений іще давніми мислителями вплив музики на душу людини визначає підвищене піклування ченців про правила організації співу церковних текстів під час служби.

Масштабна реформа церковної музики у VIII столітті, міцно пов'язаної тепер зі словом та його продуманою вимовою, надовго **поєднує професійну (записану) музику зі словом** як невід'ємною умовою формування смислу звучання. Мине багато століть, перш ніж музика знайде свою власну мову для спілкування зі слухачем без допомоги слів.

Водночас, у період Раннього середньовіччя з'являються перші приклади **одночасного звучання двох мелодій** (різні види двоголосих органумів). Такі експерименти, що здійснювалися досвідченими півчими, позначали спроби вийти за межі тексту та керуватися **суто звуковими (акустичними) законами**. І хоча такі спроби були «доповненням» до основної практики одноголосного співу, їхнє урочисте небуденне звучання акумулювало нові можливості для півчих наступних століть, коли служба з закритого монастиря перейде до міського собору.

Серед найважливіших музичних досягнень Раннього середньовіччя слід виокремити появу **перших зразків записаної музики** (спочатку невмами, а з XI століття – квадратною нотацією Гвідо Аретинського). Сам факт запису звучання відбиває важливе для середньовічної епохи бажання ввести музику в коло значних духовних подій людського життя, гідних письмової фіксації. Так, християнська релігія формувала в усному за своєю сутністю греко-римському світі **культуру письма** та читання письмових текстів, хоча Боецій ще обговорював це так:

«Адже ясно, що немає більш зрозумілого шляху до душі для наук, ніж через вуха. Оскільки, виходить, через них досягають глибин душі ритми й лади, немає сумніву, що вони впливають на думку, роблячи її відповідною їм самим»³.

Наскільки ж був далеким ідеал *Homo Musicus* в епоху, коли **«співати»** означало «нести через слова вічний сенс священного логосу»⁴, від нашої сучасності, що метушиться, полишаючи людину «один на один» із собою, з усіма попередніми століттями, що накопичили стільки суперечливих думок про те, де можна насправді знайти точку опори.

-
- 1 Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. 2005. С. 51.
 - 2 Там само. С. 404.
 - 3 Боэций. Наставление к музыке, I, 1–2 // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. 1966. С. 24.
 - 4 Histoire de la musique occidentale. 1995. P. 163.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОПЕРЕВІРКИ

1. Як можна пояснити зображення жонглереси поруч із невменним записом розспіву *Alleluia* в церковному манускрипті?
2. Назвіть основні хибні уявлення про добу середньовіччя.
3. Чому в типології музики Боеція немає звучання людського голосу?
4. Як можна пояснити порівняння Гвідо Аретинським «кантора» з нерозумною художобою?
5. Що таке *cantus planus*?

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Боеций. Наставление к музыке. I, 1–2 // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. текстов и вступ. ст. В. Шестакова. Москва : Музыка, 1966. С. 154–166.
2. Епохи історії музики в окремих викладах : навч. посібник : у 2 ч. / пер. з нім. та ред.-упоряд. Ю. Семенов. Ч. 1 : Арс-антиква. Арс-нова. Гуманізм. Ренесанс. Одеса : Будівельник, 2004. 188 с. (Про музику / Pro Musica).
3. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики = Essai de poétique medievale / пер. с фр. И. Стаф. Санкт-Петербург : Алетейя, 2003. 544 с. (Библиотека средних веков).
4. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. Екатеринбург : У-Фактория, 2005. 560 с.
5. Bonds M. E. A history of music in Western culture / Department of Music University of North Carolina at Chapel Hill. 4th ed. Boston : Pearson Education, 2013. 696 p.
6. Taruskin R. Oxford History of Western Music : in 5 vol. Vol. 1: Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century. Oxford : Oxford University Press, 2010. 865 p.

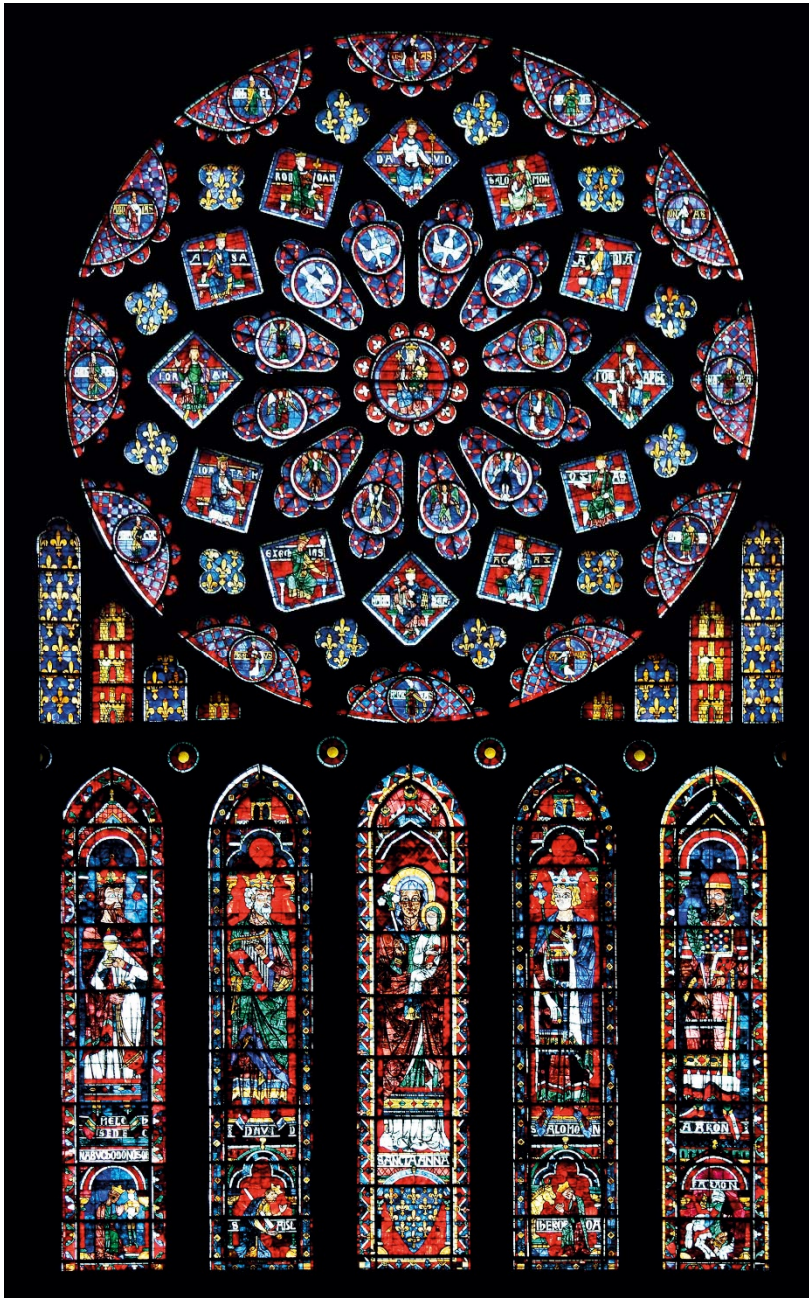
РОЗДІЛ ТРЕТІЙ.

«ЗВУКОВІ ВІТРАЖІ»

ВИСОКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Краса боголіпна, нерозкладна, блага, таємнича зовсім не терпить поєднання з жодною неподобою; і все ж вона здатна приділяти кожному по його заслuzі якусь частку свого світла й кожного приводити в найбожественнішому таїнстві посвячення до співзвуччя з ликом своїм незмінним.

Псевдо-Діонісій Ареопагіт. De Hierarchia coelesti III



Північна троянда собору Нотр-Дам у Шартрі. XIII ст.

3.1. *Номо Musicus* у СЕРЕДНЬОВІЧНОМУ МІСТІ

...місто, навіть якщо воно збудоване за якимось суто військовим і начебто застиглим планом, щойно воно стало реальністю – почало жити; а раз воно почало жити, то весь час не дорівнює саме собі. Воно змінюється залежно від того, з якого погляду ми дивимося на нього.

Ю. Лотман. Місто та час

Місто – «машина для житла» чи живий організм? Це географічне поняття чи унікальна духовна атмосфера, яка неможлива в інших просторових координатах? Такі питання, що хвилюють письменників і філософів двох останніх століть, виявляють особливе ставлення європейської людини до місця, в якому розгортається її життя.

Сучасна історія стосунків Людини та Міста починається у X столітті, коли завершуються, нарешті, міграція населення в Європі та руйнівні війни за нові території, а головне – відступає страх, який паралізував людину в очікуванні приходу нового тисячоліття як «кінця світу». Початок другого тисячоліття приніс у Європу стрімке демографічне зростання, поживлення торгівлі, прогрес технологій у сільському господарстві та швидкий розвиток міст. Це спричинило потужний культурний злет у XII–XIII століттях, який історики визначають як «Високе середньовіччя».

КОРОТКА ІСТОРИЧНА ДОВІДКА

Дослідники-медієвісти користуються також визначенням **«Ренесанс XII століття»**. «Природа змінюється, світ рухається, розсувається», – наголошує Бернар Рібемон у книзі «Ренесанс XII століття та енциклопедизм», виявляючи радикальні зміни в житті європейської людини, що відбувалися після перших хрестових походів, а також завдяки типовим для того часу подорожам торговців, паломників, жонглерів та іншого мандрівного люду¹.

Зауважуючи головні досягнення цього періоду, Ле Гофф пише:

«Складові великого підйому X–XIII ст. добре відомі. Це **демографічне зростання**, коли чисельність християн зросла приблизно з 27 млн. чоловік у 700 р. до 42 млн. у 1000 р. і до 73 млн. осіб у 1300 р. Це **економічне зростання**, яке торкнулося як села – у зв'язку з тим, що Ж. Дюбі назвав “агрокультурною революцією”, – так і міста (складається новий тип міста, дуже відмінний від античного; його специфіка виявлялася в прогресі ремесла, у розвитку зародків промисловості – особливо в текстильному виробництві та будівництві, де використовувалися машини – млин і його варіанти; одночасно намічається революція в торгівлі, яка додала до мережі місцевих і регіональних ринків відродження далекої торгівлі; поширюється грошова економіка). <...> Це – **інтелектуальний розквіт**, поява міських шкіл, прогрес у розвитку писемності та місцевих мов, створення університетів, виникнення схоластики»².

Позначене появою перших університетів (у Болоньї – в 1088 р., у Парижі – у 1120 р., в Оксфорді – у 1130 р., у Салерно – у 1173 р.), формуванням європейських літературних мов, народженням міської та елітарної світської культури Високе середньовіччя стало «колискою» багатьох європейських традицій. Жага знання та прагнення вийти за межі відомого, пристрась до подорожей до далеких земель, захопленість дискусіями й потреба дати власне тлумачення текстам визнаних авторитетів... Хіба не ці критерії духовної зрілості людини, зафіксовані нашими середньовічними попередниками, зберігаються й сьогодні?

Дуже точно коментує кардинальні зміни в житті людини авторитетний французький історик Ф. Бродель:

«Важливе нововведення десятого й наступних століть полягає в тому, що місце **римського світу-економіки** посідає **новий світ-економіка**. Середземне море втрачає свою роль, тепер на першому місці Захід, земля Європи. Два протилежні полюси цього нового світу – Італія та Нідерланди, що переживають явний підйом, а центр – ярмарки в Шампані та Брі, куди з'їжджаються торговці з усього світу. Починається Відродження, “справжнє”, якщо вірити таким великим медієвістам, як Армандо Сапорі та Джіно Луццато.

Але чи підходить саме слово “Відродження” – воно ж передбачає повернення до старого, повторення того, що вже було?

На мій погляд, ідеться про те, чого раніше не існувало, про **незаперечне нововведення. Про народження Європи**»³.



Найбільш рання карта Європи в ілюстрованій енциклопедії Liber Floridus, складеної ченцем Ламбертом (Lambert) в абатстві Сен-Бертен близько 1120 року.

Bibliothèque Universitaire, Гент. Ms. 92. f. 241r

При цьому, як дотепно зауважує У. Еко, вирішальне значення тут мав «зв'язок між квасолею та культурним відродженням»⁴. Х століття на конгресі американських медієвістів було названо «століттям бобів», оскільки внаслідок впровадження нової модифікації колісного плуга з відвалом, що дозволяв глибше обробляти ґрунт, а також через інші аграрні нововведення, стало можливим вирощувати нові для центральної та північної частини Європи сільськогосподарські культури, що були багатими на протеїн (боби, сочевицю, горох). Харчування європейської людини значно покращилося, і це призвело до швидкого зростання чисельності населення. Звідси – необхідність вирішувати неактуальні раніше питання співіснування великої кількості людей.

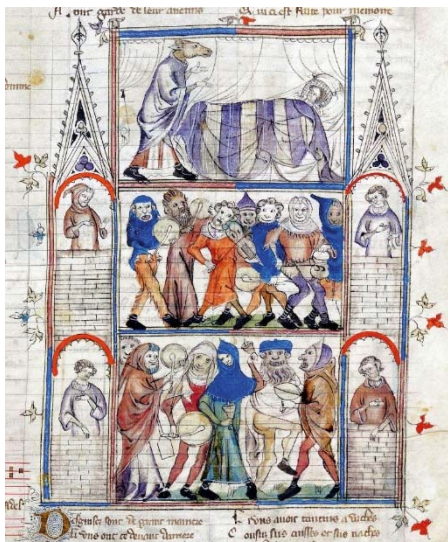


Вуличка в Бергамо (Італія)

Із глибини століть породженням нового світовідчуття є середньовічне місто, головною характеристикою якого є те,

«...що в ньому вся діяльність зосереджується в більш тісному просторі, що люди в ньому щільно збиті в купу <...>, змушені ходити вузькими вуличками, де не завжди проїде візок, а помешкання свої будувати у висоту, адже тільки в цьому напрямку є вільне місце, особливо якщо міська забудова здавлена задушливим захистом фортечної стіни»⁵.

Брак простору визначав нові принципи співіснування людини з людиною, спільного проживання горя та радощів. Правила такого «злагодженого» життя фіксували середньовічні цехові братерства. Єднання міських жителів відбувалося також під час численних свят, які займали у великих містах близько третини всіх днів на рік (!). Маскаради, ходи, турніри, феєрверки, містерії, тріумфальні вїзди правителів у місто вражали уявлення середньовічної людини, перетворюючи життя на очікування дивовижного. Найвищим проявом середньовічного єднання «всіх з усіма» і безмежних веселощів був **карнавал**.



Мініатюра середньовічного рукопису, що зображає акторів, які грають, музикантів у карнавальних костюмах, а також глядачів, що прихильно споглядають те, що відбувається.

Роман про Фовеля. XIV ст. Bibliothèque nationale de France, Париж. Français 146. f.34r

Масштаб середньовічних карнавальних вільнощів важко уявити сучасній людині, якій не знайоме таке тотальне «відключення» звичних норм поведінки. Під час карнавалу всі зрівнювалися в правах один з одним і отримували можливість чинити не за правилами, а «навпаки»: бити горщики, жбурляти яйця, обливати водою перехожих, прив'язувати до хвостів тварин кухонне начиння, влаштовувати потішні бійки за допомогою сирів і ковбас. У такій ситуації «навиворіт», коли одна частина людей переодягалася «для того, щоб обманювати іншу частину», і всі бігали вулицями, «як дурні й божевільні»⁶, заохочувалися обжерливістю, пияцтвом, лихослів'ям, сексуальна розбещеність.



Сцена бійки. Маргіналія на полях Маастрихтського часослова. Перша чверть XIV ст.

*The British Library,
Лондон. Stowe MS 17.
f. 100v*

Церква та міська влада довго мирилися з карнавальними надмірностями. Зокрема, у посланні факультету богослів'я Паризького університету від 12 березня 1444 року зазначалося:

«Необхідно, щоб дурість, яка є нашою другою природою і, здається, природжена людині, могла б хоч раз на рік вільно вийти. Бочки з вином лопнуть, якщо іноді не відкривати отвори й не впускати в них повітря. Усі ми, люди, – погано збиті бочки, які луснуть від вина мудрості, якщо це вино буде перебувати в безперервному бродінні благоговіння та страху божого. Потрібно дати йому повітря, щоб воно не зіпсувалося. Тому ми й дозволяємо собі в певні дні блазенство (дурість), щоб потім з великою старанністю повернутися до служіння Господу»⁷.

У цьому контексті видається особливо показовою назва фундаментальної праці сучасних зарубіжних дослідників – «Середні віки між порядком і безладдям», у якій карнавальний «час безладдя» розглядається авторами як час «порядку навпаки» і необхідна умова сприйняття світу як єдності «лицьового» та «виворітного» боків⁸.



Популярний сюжет «життя-навпаки» на середньовічних мініатюрах: «Бій лицаря... з равликом».

*Декреталії Григорія IX.
1300–1340. British Library Royal,
Лондон. MS 10 E IV. f. 107r*

Отже, життя міської людини відбувалося між полюсами порядку й безладдя, надії та розпачу, стихії неприборканих емоцій і світу тонких чуттєвих фантазій, невгамовної радості й непроникної печалі. Її відсвіт проникав у світ звуків більше, ніж у будь-яку іншу сферу існування середньовічної людини. Тому середньовічне місто як ніколи потребувало музикантів.

У середньовіччі не було єдиної назви представників музикантської братії. Таких людей називали «жонглерами», «менестрелями», «шпільманами», «піфарами» та ін. Вони розважали публіку не лише грою на інструментах і співом, але й різноманітними вміннями та фокусами.

У шпільманській збірці XIV століття «Карлмайнет» читаємо:

«І прибули туди з далеких країв сто менестрелів, які в нас зуться шпільманами. Вони здатні розповідати про славу зброю [про битви], співати про пригоди й про речі, що відбувалися в давнину. А ще з'явилися й такі, що про життя й про кохання не по писаному розповіли й витягували з віел сумні звучання. Одні чудово дули в ріг, інші славилися як співаки. Дехто солодко грав на дерев'яних і на кістяних флейтах.

Одні добре грали мотети на волинках, інші так грали на арфах і ребеках, що всі довкола охоче замовкали. Деякі грою на псалтерії **скорботу серця обертали на радість**. <...>

Були й майстерні фокусники, що під ковпаком свої чудеса сховали. А хтось і азартні ігри був готовий влаштувати. Деякі спритно підкидали чашки й на палички ловили, деякі перекидалися й стрибали, деякі багато співали, деякі в будь-який момент могли змусити коней кланятися й катати мавп. <...> Були й такі, які могли у всіх перед очима розжувати блискучі камені. Деякі з них славилися вмінням заковтувати полум'я, що палахкотіло, і видмухувати його з рота. А ще з'явився там

співак, який міг довго розливатись соловейком і, крім того, інших птахів зображати. Ще один сурмив, як олень, і кричав павичем. Та що тут довго казати! Найкращі веселуни зібралися там звідусіль, про всіх не розповіси. Одним словом (і це правда), приймали їх із великою радістю»⁹.



Жонглер, що грає на вієлі, та жонглереса, що танцює. *Маастрихтський часослов. Перша чверть XIV ст. British Library Royal, Лондон. MS 10 E IV. f. 104v*

У наведених вище рядках середньовічного автора дуже точно зазначено головне завдання всіх «веселунів», які розважали міський народ, – **пробудження радості**. І це прагнення середньовічної людини «вийти» за межі повсякденного існування зрозуміле сьогодні, коли значна частина наших сучасників переконана, що радість присутня лише у світі, де все винесено за дужки буднів.



Жонглер-вієліст, що «випромінює радість».

*Маастрихтський часослов.
Перша чверть XIV ст. British
Library Royal, Лондон. MS 10 E
IV. f.172r*



Жонглери.

Декреталії Григорія ІХ.
1300–1340. British Library Royal,
Лондон. MS 10 E IV. f. 58r

Показово, що в середньовіччі не було не тільки загальної назви «професії» того, хто здатний відкрити таку радість, але навіть слова, що означає його дію. Повсякденна мова, яка активно розширювала тоді словниковий запас (особливо в сфері вишуканої придворної лексики), не виявляла відмінностей у способах виступів жонглерів. Старофранцузьке слово *dire* перекладалося як «говорити», «повідомляти», «вимовляти», «грати», «співати»; відповідно, наказовий спосіб *di!* перекладався не тільки як «розкажи», але також як «співай», «грай».

У такому вживанні дієслова *dire* проступає суттєвий аспект діяльності середньовічного *Homo Musicus* – його **безпосередній зв'язок зі створенням і передаванням звуку** (у результаті говоріння, співу, гри на музичному інструменті). Проте саме вміння отримувати різноманітні звуки на музичних інструментах не мало загальної назви!

Отже, сприйняття звучань середньовічним слухачем не виходило за межі «розрізнення» тембрів вієли, флейти, труби, волинки, шалмею, псалтеріона, тамбурина, безлічі інших інструментів і не шукало інших (прихованих) вимірів у звуковій картині, що виникала. А яскраву барвистість і жвавність їй надавало те, що музиканти часто змінювали інструменти, а також грали на різних інструментах одночасно, не даючи публіці втратити увагу до того, що відбувається.



Музикант-монстр, що грає одночасно на дудці й тамбурині. Поєднання цих інструментів, очевидно, типове для виступів середньовічних «віртуозів», особливо часто зустрічається в маргіналіях середньовічних манускриптів.

*Маастрихтський часослов.
Перша чверть XIV ст. British
Library Royal, Лондон. MS 10
E IV. f. 236v*

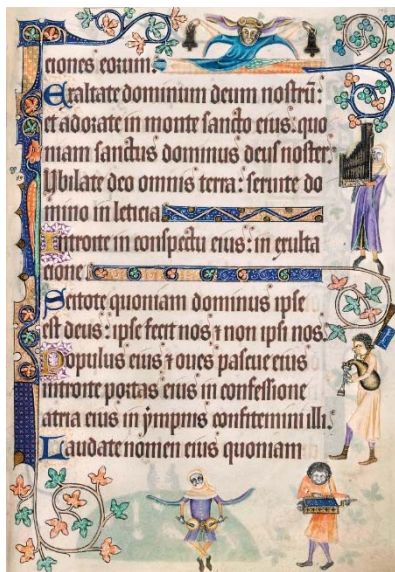
Отже, середньовічне місто було сповнене звучань: середньовічна людина боялася тиші, і жонглери створювали щільне звукове поле, щоб світ не лякав мовчазною невідомістю. Навіть пізно вночі мешканці, що поверталися вулицями міста, мали співати пісні й шуміти, демонструючи гучними звучаннями відсутність таємних недобрих намірів.



Ця маргіналія на полях Маастрихтського часослова представляє живу сценку розважання публіки середньовічними жонглерами: жонглер, що грає на волинці, тримає на плечах жонглересу-акробатку, а мавпа-монстр супроводжує виступ звуками тамбурина.

*Маастрихтський часослов.
Перша чверть XIV ст. British
Library Royal, Лондон. MS 10
E IV. f. 31r.*

Не дивно, що середньовічні манускрипти цього часу, незалежно від основного «сюжету», буквально переповнені зображеннями музикантів, що грають! Висока щільність їхнього співіснування на сторінках багато ілюстрованих книг тієї епохи робить наочним звуковий світ далекого минулого, дозволяючи чути й сьогодні його гучне багатоголосся.



Простір латинського сакрального тексту «озвучують» портативний орган, волинка, шарманка, малі барабанчики (nacaires).

*Псалтир Лантрелла.
1325–1340. British Library
Royal, Лондон. Add. MS 42130.
f. 176r*

Музична братія, що грала, повідомляла про головні міські події і виконувала роль масмедіа тієї епохи. Кожен у місті знав: де звучить музика – щось відбувається! Не дивно, що найбільше цінувалася **гучність** звучання, і жонглери, які грали на духових інструментах, були особливо затребувані (про це, зокрема, говорять записи про оплату їхніх музичних послуг, яка набагато перевершувала «гонорари» інших жонглерів).

Будь-яка значна міська подія знаходила своє відображення у звуках. Як свідчать документи, вступаючи на міську службу, *Homo Musicus* повинен був грати в момент, коли відбувалися

«...вибори бургомістра, приїзд курфюрста, складання повноважень міської ради, закладання першого каменю майбутньої споруди, освячення нової будівлі, масові ходи, святкові поїздки по воді або на саях, церковні процесії та святкові проповіді, цехові бенкети, змагання стрільців або рибалок, міські бали та маскаради, свято врожаю, сімейні вечірки, хрестини, похорони, бюргерські та селянські весілля, спорудження шибениці, публічні покарання та страти, шкільні свята, університетські урочистості (здобуття наукового ступеня, магістерський бенкет, студентська факельна хода), покази містерій, комедій, міраклів»¹⁰.

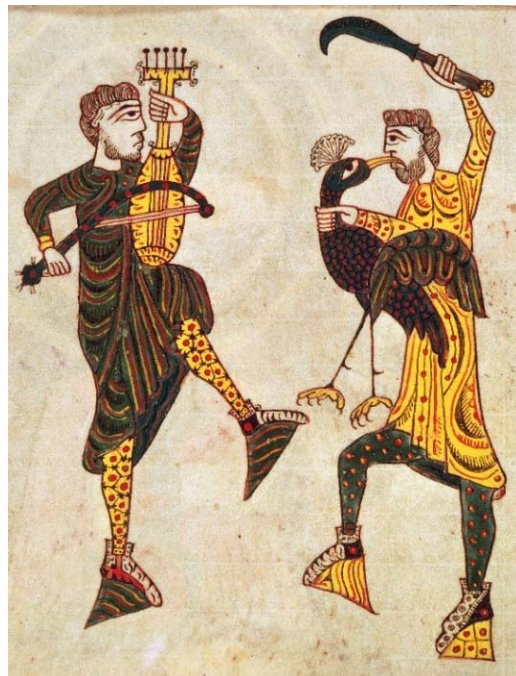
На маргіналіях часто зображувалися жонглери, що грають на трубах величезного розміру.

*Маастрихтський часослов. Перша чверть XIV ст.
British Library Royal, Лондон. MS 10 E IV. f. 96r*



Проте, маючи рідкісний привілей «робити світ зрозумілим», міські музиканти перебували «за дужками» звичайного та повсякденного. Як зазначає Жак Ле Гофф, саме слово *joculator* – «жонглер» – «у ту епоху було епітетом для всіх, кого вважали небезпечним, кого хотіли викинути за межі суспільства. *Joculator* – це ж “червоний”, це бунтівник!»¹¹.

Навіть зовнішній вигляд одразу вирізняв міських середньовічних музикантів із натовпу: їхній одяг був яскравим і дивним, оскільки в ньому часто використовувалися несиметричні кольорні поєднання.



Жонглери. Вієліст грає для танцюриста з птахом.

Тлумачення Апокаліпсису
(*Commentaire de l'Apocalypse*). XII ст.
British Library Royal, Лондон. Ms.
Add. 11695. f.86.

«Єдиного зразку одягу не було, але існував жонглерський стиль – завжди альтернативний щодо одягу інших груп населення, такий, що зухвало кричить, попереджає про відчужений статус носія так, як у природі прикметне забарвлення особини сповіщає про її отруйність»¹².

Показово, що указ одного з німецьких магістратів приписував усім «муніципальним трубочам, мандрівним музикантам, співакам і авторам куплетів носіння такого особливого одягу, що легко розпізнається, “щоб порядним людям було легше в такий спосіб убезпечити себе від неприємностей”»¹³. Не дивно, що багато мініатюр зображали «диявольський» образ музикантів, відчужених від інших людей.



Одна з безлічі подібних мініатюр, що фіксували «дивний» образ жонглера: людина-птах грає на вієлі.

Маастрихтський часослов. Перша чверть XIV ст. British Library Royal, Лондон. MS 10 E IV. f. 145v. 209r

Отже, міські музиканти являли особливу касту в середньовічному суспільстві, яка демонстративно відрізнялася від решти люду. Для врегулювання їхніх прав та

обов'язків у **Парижі в 1321 році** виникає найдавніша у Франції **корпорація міських менестрелів «Менестрандіз» (*La Ménestrandise*)**, що об'єднала на той момент 37 жонглерів (фокусників, акробатів, дресирувальників ведмедів і мавп та ін.) та менестрелів. Їхнім покровителем вважався Сен-Жюльєн, тому «Менестрандіз» називали також «Братством Сен-Жюльєн». Вступити до цієї спільноти веселунів міг тільки той, хто пройшов навчання в досвідченого майстра й визнавав права інших менестрелів.

Зокрема, статут братства містив такі пункти:

«1) Кожен трубач братства може найматися в місті лише в компанії зі своїми побратимами, без жонглерів зі сторони. 2) Якщо трубач та інші менестрелі запрошені на свято, вони залишаються там грати до кінця й не йдуть на якесь інше свято. 3) Якщо когось запрошено на свято, то не можна замість себе посилати іншого менестреля, хіба що в разі хвороби, арешту чи іншої вимушеної затримки. 4) Жодні сторонні менестрелі, навіть добре навчені, не мають права пропонувати в Парижі свої послуги на святах, інакше будуть оштрафовані. 5) Жоден учень менестреля, що грає в шинку, не може приводити з собою іншого учня. <...> 6) Якщо на вулицю менестрелів прийшов замовник і найняв когось, то не можна його відмовляти, відтіснити обраного ним менестреля й натомість пропонувати себе чи когось іншого»¹⁴.

Корпорація проіснувала до початку XVII століття, коли така організація діяльності музикантів стала безповоротно неактуальною та поступилася місцем новим формам їхньої професійної підготовки.

Найяскравішими подіями в житті менестрелів були свята в замках. Грандіозні бенкети, на які багаті феодали запрошували не один десяток менестрелів, надовго залишалися в пам'яті присутніх безліччю страв на столах, димними купами м'яса, і музикою, що лунала з галерей, балконів, ніш і різних частин бенкетної зали. Звідусіль чулося звучання труб, барабанів, волинок, флейт.

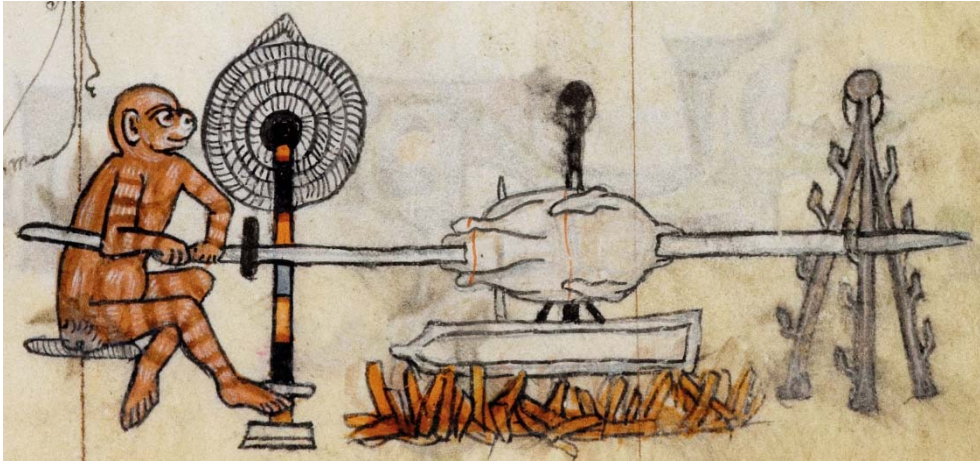


Мініатюра з Бreviарію коханнн (Breviari d'Amor).
Перша чверть XIV ст.

*British Library Royal, Лондон. Royal
19 C I. f. 204*

Отже, слухові насолоди пов'язувалися з кулінарними й візуальними спільною ідеєю надлишку, надмірності. Кульмінація застілля «полягала в тому, щоб на срібних тарелях внести страхотливих розмірів печеню – телят, козуль, оленів, кабанів в оточенні гусей, куріпок, тетеруків»¹⁵. Із лишком використовувалися також прянощі та спеції. Кухарі настільки рясно посипали ними страви, що натуральний смак продуктів було важко впізнати. Ця «манія маскувати продукти, видаючи їх за те, чим вони не є»¹⁶ (наприклад, одягати засмаженого на рожні фазана в пір'я, ніби він живий), була невід'ємною складовою жартів і забав, які розважали середньовічне суспільство.

Різні «гастрономічні чудеса» забарвлювали середньовічне життя в яскраві кольори. Так, у 1490 році у В'єнні (Дофіні) (трохи зазирнемо наперед, оскільки менестрельна практика зберігалася в Європі до кінця XVI століття) на честь в'їзду до міста Карла VIII організували фонтан, який бив з одного боку червоним вином, а з іншого – білим. «Такі частування були покликані втілити образ казкової країни достатку, явити яку своїм підданим володар мав хоча б одного разу», – пояснюють сучасні історики¹⁷.



Маргіналія, на якій зображений величезних розмірів шматок м'яса, що реалізує кулінарні фантазії середньовічної людини.

Маастрихтський часослов. Перша чверть XIV ст. British Library Royal, Лондон. MS 10 E IV. f. 176r

Зберігся також опис знаменитого «фазанячого бенкету», влаштованого 1454 року в Ліллі французьким королем Філіпом Добрим. Це свято вразило присутніх небувалим розмахом містифікацій та невгамовністю фантазії його організаторів. Кожна страва супроводжувалася виходом нової групи менестрелів за найнезвичайніших обставин. Наприклад, 28 менестрелів грали... всередині величезного паштетного пирога, виготовленого у вигляді замку! На присутніх чекало безліч музичних сюрпризів:

«...то волинкар, одягнений пастухом, грає, стоячи прямо на столі, то кінць з'являється у дверях, чомусь задкуючи й везучи двох трубачів, то влаштовувалося спільне музикування окремих інструменталістів з головних груп... то вносилися нові гігантські **пироги, "начинені" півчими герцогської капели та менестрелями**»¹⁸.



Зображення середньовічного бенкету.

Мініатюра XV ст. Bibliothèque nationale de France, Париж. Français 12574. f. 181v

Надмірно м'ясний раціон представників соціальної верхівки, **поєднання риби та м'яса** (наприклад, смажене ося, фаршироване дрібними птахами, вуграми та ароматичними травами), а також **солодкого та солоного** яскраво демонстрували прагнення середньовічної людини до того, що перевершувало звичайні потреби, вражало надзвичайними масштабами, несподіваними поєднаннями та винахідливими формами. Менестрелі ж відігравали на таких бенкетах важливу роль, надаючи голос усьому, що відбувається. Навіть тому, що призначалося в їжу!

Змішання звучань, що лунали з різних частин замку і навіть зсередини страв (!), виявляло прагнення середньовічної людини до надмірності всіх відчуттів та її подитячому безпосередню радість від зіткнення з чимось небувалим і дивним.

Так, в епоху, коли бажання побачити набагато перевершувало решту чуттєвих потреб людини, «профанна» (повсякденна) музика також шукала шляхи до слухача через зримі форми. У результаті, через злиття видимого-почутого навколишній простір здавався середньовічній людині освоєним і впізнаваним, а *Ното Musicus* ставав незамінною ланкою в єднанні людини і світу.

Жонглер грає на шалмеї. Птах, імовірно, символізує створену музикантом красу звуків, яка розпускається прекрасними квітами.

Маастрихтський часослов.
Перша чверть XIV ст. *British Library Royal, Лондон. Add MS 42130. f. 216v*



-
- 1 Див.: Ribémont B. La Renaissance du XII siècle et l'encyclopédisme. Paris : Honoré Champion, 2002. P. 12.
 - 2 Див.: Ле Гофф Ж. С небес на землю (Перемены в системе ценностных ориентаций на христианском Западе XII–XIII вв.) // Одиссей. Человек в истории. 1991 : Культурно-антропологическая история сегодня. Москва : Наука, 1991. С. 29.
 - 3 Бродель Ф. Что такое Франция? : в 2 кн. Кн. 2 : Люди и вещи : в 2 ч. Ч. 1. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1995. С. 123.
 - 4 Там само. С. 262.
 - 5 Бродель Ф. Что такое Франция? Кн. 2. Ч. 1. 1995. С. 86.
 - 6 Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва : Художественная литература, 1990. С. 259.
 - 7 Лучицкая И. С. Карнавал // Словарь средневековой культуры / под ред. А. Гуревича. Москва : РОССПЭН, 2003. С. 391.
 - 8 Див.: Moyen âge : entre ordre et désordre / Musée de la musique, 26 mars – 27 juin 2004. Paris : Cité de la musique, 2004. 239 p.
 - 9 Сапонов М. Менестрели : Очерки музыкальной культуры западного средневековья / Коллегия старин. музыки Моск. консерватории им. П. И. Чайковского. Москва : ПРЕСТ, 1996. С. 30.
Саме слово «менестрельство» вживалося, наприклад, в Англії у сенсі «веселого проведення часу з менестрелями»: «Було влаштовано веселощі (*Murthe*) і менестрельство (*Munstralsye*) всім для насолоди» (Сапонов М. Менестрели. 1996. С. 55).
 - 10 Сапонов М. Менестрели. 1996. С. 107.
 - 11 Див.: Ле Гофф Ж. Интеллектуалы в Средние века. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2003. С. 24.
 - 12 Сапонов М. Менестрели. 1996. С. 93.
 - 13 Там само. С. 94.
 - 14 Там само. С. 118.
 - 15 Ревель Ж.-Ф. Кухня и культура : Литературная история гастрономических вкусов от Античности до наших дней / пер. с франц. А. Луцанова. Екатеринбург : У-Фактория, 2004. С. 132.
 - 16 Там само. С. 132.
 - 17 Лучицкая И. Праздник // Словарь средневековой культуры / под ред. А. Гуревича. Москва : РОССПЭН, 2003. С. 390.
 - 18 Сапонов М. Менестрели. 1996. С. 177.

3.2. ЗВУКОВІ ОБРІЇ ПРОСТОРУ ГОТИЧНОГО СОБОРУ

Душі готичної раціональна прірва...

Осип Мандельштам. Notre Dame

«Дочка часу, істина, є також дочкою географічного простору», – мудро зазначав Жак Ле Гофф¹, закликаючи істориків бачити реальний ландшафт подій, що описуються. Найвищим втіленням єднання реального та духовного вимірів людського життя в період Високого середньовіччя стає **готичний собор**.



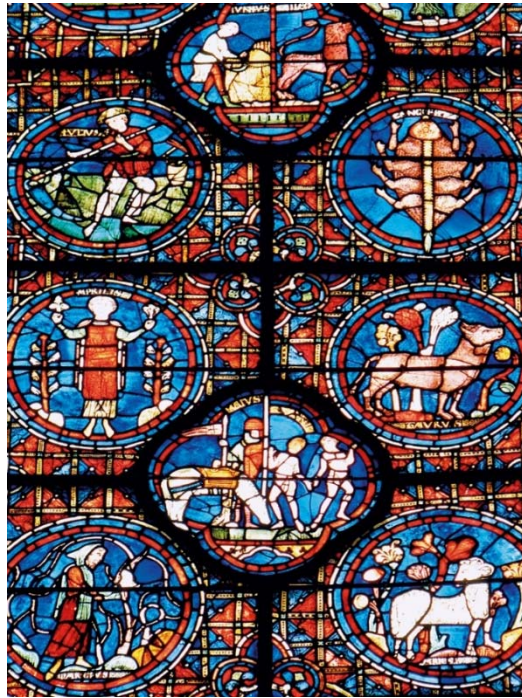
Собор Нотр-Дам у Шартрі. XII ст.

Дуже образно описує цей феномен італійський письменник ХХ століття Еліо Вітторіні, передаючи свої враження від відвідування Шартра:

«Наближаючись до Шартра, вже з відстані кілометрів тридцяти – і протягом багатьох годин пішого ходу, – помічаєш, як це місто підпорядковує собі весь навколишній простір – причому виключно завдяки величному громаддю свого собору, прикрашеного двома вежами: **Шартр – це місто-собор**. У середні віки тут вирувало бурхливе життя (знов-таки завдяки собору); і досі Шартр – проявлений образ того, що колись було кафедральним містом.

Що ж воно являло собою? Це був особливий світ, **життя якого спливало в нерозривному зв'язку з життям собору**: під покровом собору тулилися житлові будинки, на соборній площі сходилися вулиці; люди відвертали очі від своїх полів, лук і селищ, спрямовуючи захоплені погляди на собор. <...> І нехай селянин жив в убогій халупі, а лицар – у замку, **життя собору володарювало над тим та іншим і пробуджувало в них однакові почуття** в усі часи будівництва, яке розтягнулося на віки, у всі часи цього повільного, неквапливого зростання... **До життя собору були причетні всі без винятку**. І навіть останній бідняк, закутий у кайданах своїх злиднів, не міг не усвідомлювати, що там, за стінами цієї в'язниці, далеко чи близько, у нього теж є незліченні багатства»².

Собор був домінантою організації простору міста і відігравав головну роль у житті його жителів. Формуючи видимий і уявний світ в особливий спосіб, він створював **союз раціонального та містичного, вирішував грандіозне завдання «збирання» всіх знань середньовічної людини в єдине ціле**. Собор поставав як «велика кам'яна книга – одночасно і рекламний плакат, і телекран, і містичний комікс, який має розповісти та пояснити, що таке народи землі, мистецтва та ремесла, дні року, якими є часи посіву та збирання врожаю, таїнства віри, епізоди священної, світської історії та життя святих»³.



Вітраж собору Нотр-Дам у Шартрі (XIII ст.), який зображає різні сцени середньовічного життя. Звернемо увагу на нав'язливу фантазію середньовічної людини: зображення смаженого стегенця у четверному збільшенні (зверху, праворуч)! Показово, що подібні теми органічно співіснують із «високими» сюжетами.

Дуже яскраво цю властивість готичних соборів як «святилищ Традиції, Знання, Мистецтва» характеризував знавець середньовічної культури, що сховався за вигаданим ім'ям Фулканеллі. Буквально змушуючи читача *бачити* духовні потоки, що «вирвалися» за межі монастирських бібліотек та каплиць і «матеріалізувалися» в камені та склі, Фулканеллі писав:

«Мистецтво і наука, колись зосереджені у великих монастирях, вислизнули звідти й залізли на дахи, шпилі, причепилися до склепінь, оселилися в нішах, перетворили шибки на дорогоцінні камені в радісному пориві свободи й експресії»⁴.

Із зачарованості середньовічної душі **таїнством існування Світа** в мистецтві XII століття народжується новий архітектурний стиль, який пізніше отримав назву **«готичного»**.

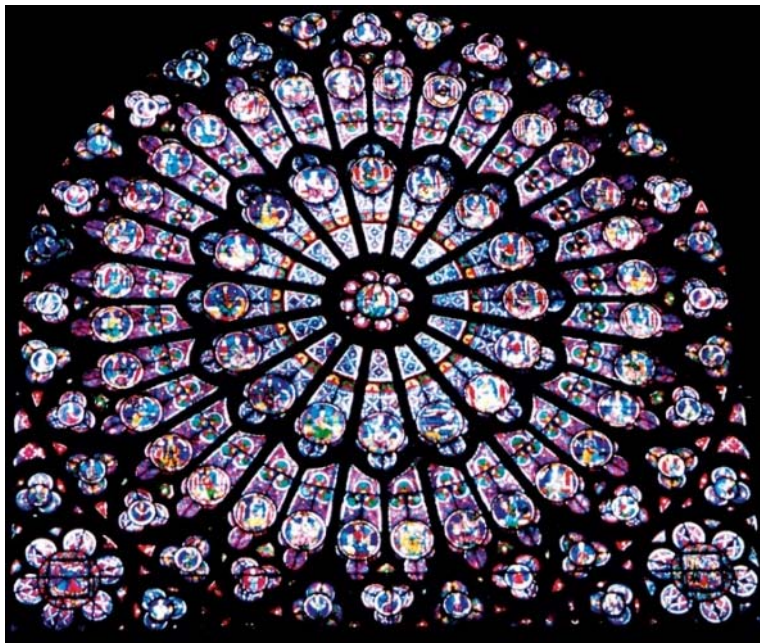
КОРОТКА ІСТОРИЧНА ДОВІДКА

Як уже зазначалося раніше (див. параграф 2.1), визначення стилю архітектури цього періоду як **«готичного»** виникає в культурі Ренесансу і набуває поширення завдяки працям Дж. Вазарі (1511–1574), який надавав слову «готичний» (тобто «пов'язаний із неосвіченими готами») значення «брутальний», «варварський». Різка критика стилю середньовічної архітектури представниками інших століть лише підкреслює оригінальний погляд на світ людини в епоху середньовіччя.

Взагалі, сучасні дослідники зауважують парадоксальність застосування визначення «готичний» до стилю французької архітектури вказаного періоду. Зокрема, Том Рольф у фундаментальній праці «Готична архітектура» пише:

«Уявлення про готику, яке спирається на невірні засади, було сформоване в теорії мистецтва епохи італійського Ренесансу, яка вважала стиль усього середньовічного мистецтва по суті німецьким – або, що те саме, готичним, – причому передбачалося, що від цього “готичного” стилю і звільнилося, нарешті, нове ренесансне мистецтво Італії. Аж до XIX століття ототожнення готичного з німецьким залишалось “спільним місцем” європейської культури, яке навряд чи хтось намагався поставити під сумнів. <...> **готичне мистецтво (і насамперед готичний собор) – одне з оригінальних досягнень Франції, яка на той час була головним суперником Німеччини**»⁵.

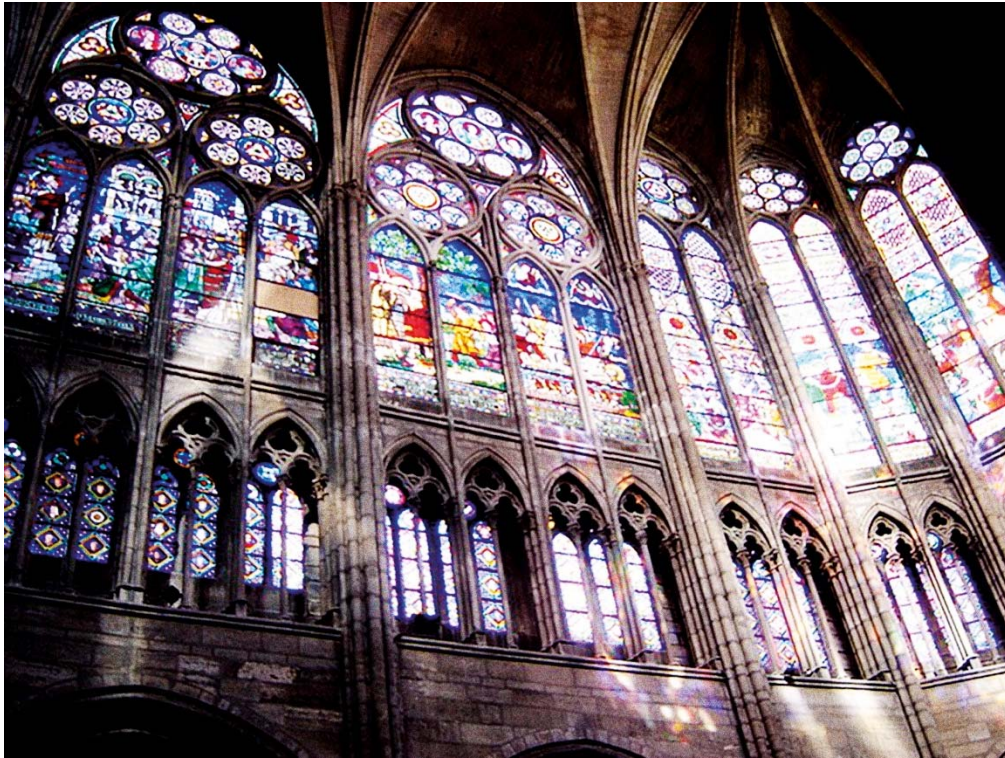
Саме світло в розумінні середньовічних теологів складало красу й досконалість усіх речей як прояв **споконвічного божественного Світа**. Тому святий – «це істота зі світла»⁶, і всі чудеса, описані в середньовічних джерелах, пов'язуються з «небесним світлом» навколо або зі світлими променями, що ллються від образу обранця.



Північна троянда собору Нотр-Дам у Парижі. XIII ст.

Зі світіння краси, що переповнювала серце; із милування яскравими й навіть зухвалими кольоровими поєднаннями (повнота сприйняття яких недоступна багатьом нашим сучасникам, міцно «закутим» заспокійливим відчуттям комфорту) у XII столітті народжується **«архітектура світла»**.

Нові архітектурні принципи затверджуються в процесі реконструкції старої церкви абатства Сен-Дені, здійсненої під керівництвом **абата Сугерія (бл. 1081 – 1151)**.



Церква Сен-Дені, Париж. XII ст. Сучасний вигляд

Захоплюючись результатом своїх зусиль, зачарований «світловою проникністю, яка нічим не переривається» (У. Еко), абат Сугерій писав:

«Освітлений всередині, сяє весь храм.
Воістину сяє – світлоносне, світлом
об'єднане та пронизане нетутешнім сяйвом,
світиться нове творіння»⁷.

Через наведені вище рядки, що нагадують сміливі поетичні експерименти зі словом поетів-символістів кінця XIX – початку XX століть, і через вісім століть на

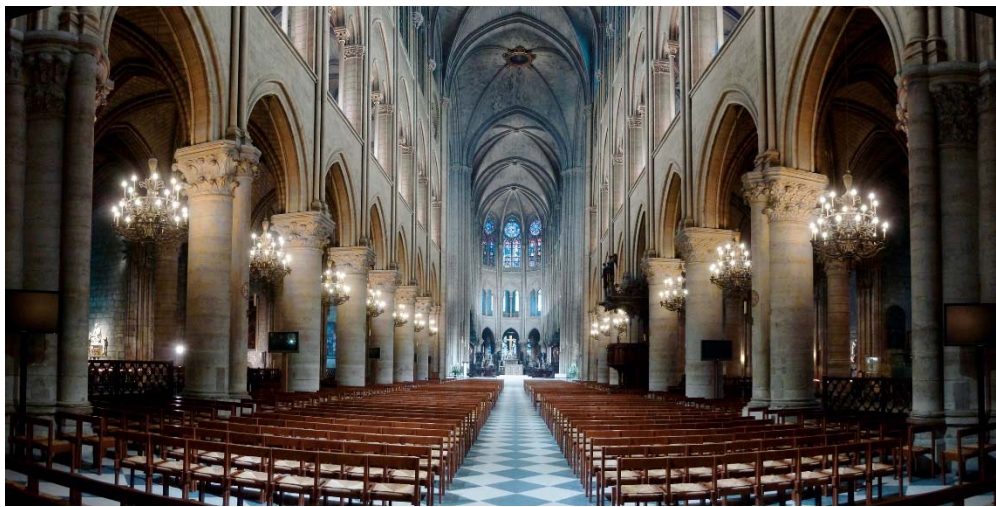
читача виливається Світло – осяйне, нетутешне, що з'єднує різні світи... Світло, яке людині XII століття видавалося втіленням чистої духовної сили.

Закономірно, що грандіозні готичні собори відкрили новий етап в історії європейської музики. Практика медитативного співу одноголосних григоріанських хоралів, що сформувалась у монастирському середовищі попередніх століть, докорінно змінюється. Безпосереднім фундаментом для оновлення звукового оформлення літургії у XII ст. став **двоголосний спів**, який мало-помалу поширювався в Європі з IX століття та набув особливо активного розвитку на початку XII століття на півдні Франції. Зокрема, важливим центром затвердження традицій двоголосного співу стає **південнофранцузьке абатство Сен-Марсьяль** (1100–1160 рр.) у Ліможі. Принципи співу, що склалися тут, узагальнюються поняттям «школа Сен-Марсьяль», або «Аквітанська школа».

Цілком природно, що саме на півдні Франції, де особливості історичного розвитку визначали тісну взаємодію місцевих традицій із традиціями **східної культури**, виникла нова практика співу, заснована на принципі групування великої кількості нот навпроти кожної ноти головного голосу (*vox principalis*), який виконував григоріанський хорал та отримав назву *tenor* (*quia discantus tenet* – «який дискантус тримає»). Отже, головною особливістю двоголосного співу, що набув розквіту наприкінці XI – у першій половині XII століть в абатстві Сен-Марсьяль, була **вишукана мелодична імпровізація соліста, яка «розмальовувала» примхливим візерунком григоріанський хорал в основному голосі.**

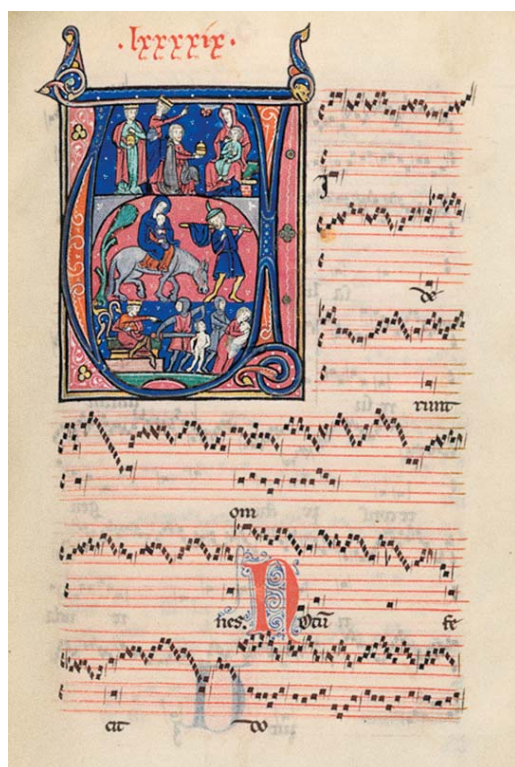
Такий тип двоголосного співу (мелізматичний органум), що містив імпровізовану мелодичну лінію над *tenor*, вийшов за межі абатства Сен-Марсьяль і міг практикуватися в монастирях, де також були віртуозні солісти-майстри, здатні «обплітати» головний голос хитромудрими мелодичними прикрасами. Проте саме школа Сен-Марсьяль підготувала ґрунт для виникнення у другій половині XII століття нових традицій церковного співу в **соборі Нотр-Дам у Парижі.**

«Готика, що поривається до щастя» (Ж. Ле Гофф) ініціювала стрімкий розвиток багатоголосного співу в соборі Нотр-Дам у Парижі. Дивовижна майстерність півчих собору, що викликала захоплення в сучасників, нові правила запису музики, пов'язані з діяльністю канторів Нотр-Дам, великий співочий репертуар увійшли в історію західноєвропейської культури як «школа Нотр-Дам» (*École de Notre-Dame de Paris*). Саме в Парижі мистецтво орнаментування основної мелодії досягне своєї історичної кульмінації у **три- й чотириголосних органумах**, закріплюючи нову в історії європейської музики задачу пошуку «технічної майстерності» поєднання голосів. Школа Нотр-Дам формує естетичне ставлення до музичного звучання, яке має власні критерії. Така увага до структури та якості музичної тканини, що звучить, стає найважливішим відкриттям XII століття⁸. Новий багатоголосний спів у соборі Нотр-Дам сприяв поширенню слави Парижа як *Secunda Athena* («других Афін»), *Paris expers Paris* («незрівнянного Парижа»).



Собор Нотр-Дам у Парижі. 1163–1345

Згідно з документами, у другій половині XII століття в соборі Нотр-Дам працював **Магістр Леонін** (*Magister Leoninus*), відомий як найкращий органіст і автор двоголосних церковних піснеспівів, що склав «Велику книгу органумів» (*Magnus Liber Organi*, близько 1180). Велике значення цього рукопису, що мав багато копій у європейських містах, визначалося тим, що обидва голоси були записані нотами з позначенням (вперше!) точного ритму.



Нотний запис наочно представляє орнаментальну вишуканість голосу, що прикрашає основний наспів *Vi-de-runt om-nes*, протягнутий довгими звуками.

Двоголосний органум Viderunt omnes. Magnus liber organi. XII–XIII ст. Biblioteca Medicea Laurenziana, Флоренція. Pluteus 29.1; F. f. 82r

Увага до організації часу свідчила про початок нової епохи в історії музики. Характерне для Високого середньовіччя звернення до Розуму в пошуках пояснень священних текстів мало свій відбиток в організації звуків. Те, що найважче зафіксувати в музиці, – її розсіяне в часовому потоці ритмічне «дихання» – вперше отримувало чіткий вимір у нотному записі. Музичний час тепер можна було точно прорахувати. Цей вид паризької нотації називають модальною нотацією. Назва виявляє головну характеристику запису – використання ритмічних модусів. У цей час ще немає свободи у складанні ритмічних рисунків, у музиці використовуються лише шість варіантів поетичних стоп, запозичених із практики віршування того часу (тобто наявність шести ритмічних моделей, які можна комбінувати між собою, проте не можна змінювати всередині).

Сутність цього перетворення залежного лише від смислу слів звукового потоку ранніх середньовічних піснеспівів у вибагливе плетіння візерунків, утворених ритмічними модусами (заданими ритмічними формулами), дуже образно коментує Генріх Орлов:

«Не треба бути особливо глибоким мислителем, щоб побачити в музичному встановленні порядку “у відносинах між людиною та часом” витончений різновид ескапізму – втечі від часу. Споглядання музичної структури допомагає забувати про час»⁹.

Отже, у західноєвропейській музиці було знайдено новий спосіб відносин людини і часу, який відтепер можна було «вморожувати в структуру» (Г. Орлов)¹⁰. Так було відкрито небувалі можливості координації голосів за вертикаллю, які визначили найрадикальніший «авангард» європейської музики цього періоду.

Найбільшу славу паризькому собору Нотр-Дам межі XII–XIII століть приніс сміливий послідовник Леоніна, званий сучасниками *Perotinus Magnus* – Перотін Великий. Здійснені Перотіном експерименти з об'єднання різних голосів у одночасному звучанні здавалися настільки грандіозними в той час, що в історичній

хроніці Аноніма IV залишилося ім'я Перотіна попри традицію анонімної діяльності середньовічних майстрів.

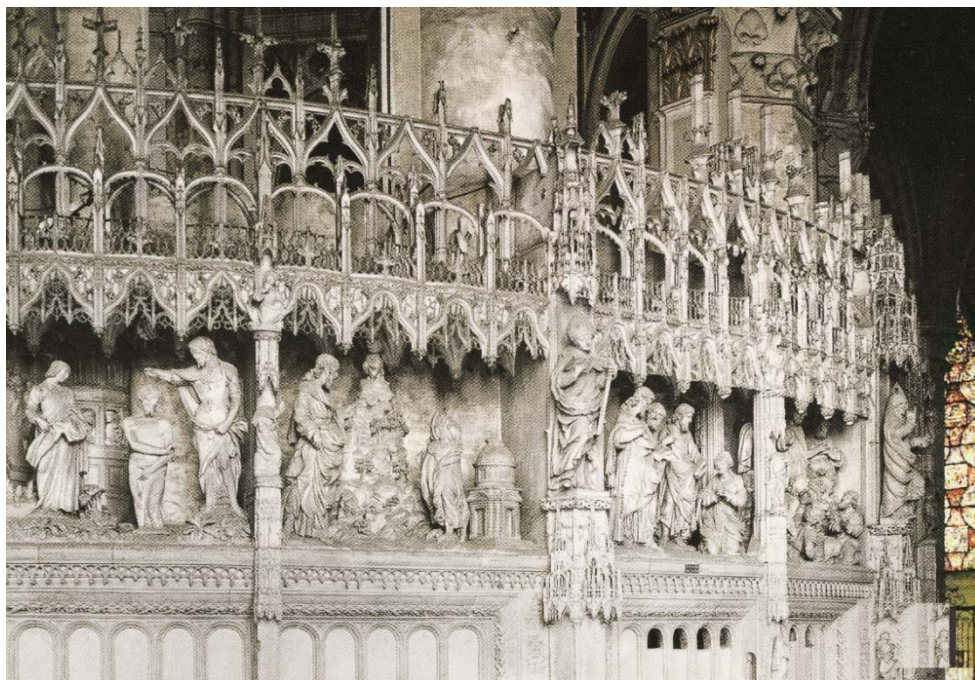
Перотін першим став вводити до служб у соборі Нотр-Дам **три- і навіть чотириголосний спів**. Важко переоцінити в історії музики значення цих ажурних «звукових споруд» Перотіна, призначених для урочистих і святкових частин літургії, що створювали райдужну звукову феєрію. Вони **наче «вкладалися» у простір**, резонуючи з вітражами, декоративними кам'яними елементами, скульптурами, кольоровими гобеленами. Музика ставала частиною собору: вона виникала як його «звукова проєкція» і природно використовувала близькі принципи побудови. У такі моменти виразно проступала матеріалізована в звуковій організації багатоголосних творів (ніби в «музичному кристалі») **єдність «видимого-почутого»**.

Очевидні паралелі між архітектурними й музичними правилами організації цілого можна бачити насамперед в існуванні «каркасу» звукової споруди. Як основа музичної композиції використовувався григоріанський хорал, над яким «надбудовувалися» два або три мелодичні шари. Тепер мелодія хоралу розтягувалась довгими звуками, щоб дати можливість півчим їх «прикрасити» мелодичним орнаментом в інших голосах і вже не сприймалась як цілісна, але сама присутність цього смислового фундаменту символізувала незмінність постулатів віри.

Масштабність три- і чотириголосних композицій Перотіна можна порівняти з приголомшливими розмірами собору Нотр-Дам. Співвідношення музичних голосів (за принципом нашарування) відповідало ярусній організації простору готичного собору, яка презентувала самостійні декоративні пласти. При цьому самостійні мелодичні лінії розділялися на короткі мотиви, подібні до відблисків світла на стінах собору, які іноді переміщувалися з голосу в голос, створюючи темброве варіювання і виявляючи багатоярусну організацію звукового цілого. Органальні голоси з їхнім вибагливим мелодичним контуром утворювали легку, прозору, сповнену «дихання» музичну тканину, в якій розчинявся смисл сакрального тексту в «багатобарвних»

звукових хвилях, що спрямовували парафіян до небувалих переживань, **народжених уже не словом, а красою звучання голосів.**

Звукові враження резонували з «неземним світінням» вітражів готичного собору. Навіть зовнішній вигляд нотного запису нагадував ажурні кам'яні споруди епохи:



Ярусна організація кам'яного орнаменту.

Интер'єр собору Нотр-Дам у Шартрі



Сторінка середньовічного манускрипту виразно представляє три яруси «звукових візерунків» над основним голосом (tenor), у якому тягнуться склади першого слова григоріанського хоралу *Vi-de-runt*.

Перотін. Чотириголосний органум Viderunt Omnes. Magnus liber organi. XII–XIII ст. Biblioteca Medicea Laurenziana, Флоренція. Pluteus 29.1; F. f.2r.

У вмінні робити «звукові будівлі» Перотіну не було рівних серед сучасників. У зв'язку з цим французький історик Ролан де Канде зауважує: «Леонін був декоратором; його послідовник Перотін – **це сучасний архітектор**, чотириголосні органи (або квадруплі) якого, особливо *Viderunt*, є першими шедеврами в історії поліфонії»¹¹.

Зміцнення багатоголосної вертикалі активізувало **звільнення музики від влади поетичного тексту**. І цей перший крок від слова в новому напрямку було зроблено **у простір**. Бажанням людини XII століття було опанування простору, заволодіння його масштабністю, ієрархічною пропорційністю й різноманітністю деталей. Звідси – нові уявлення про завдання музики.

Так, магістр Паризького університету Іоан де Грокейо писав наприкінці XIII століття:

«Деякі молоді люди, мої друзі, дуже мене просили дати їм коротко виклад музичних знань; я й захотів якнайшвидше задовольнити їхнє бажання, бо в них я завжди знаходив найбільшу вірність, дружбу, гідність і протягом певного часу необхідну мені в житті допомогу. Тому мета цієї праці – розповісти їм у межах мого розуму **про музику, пізнання якої необхідне всім, хто бажає вивчити те, що рухається, і сам рух**. Це останнє, мабуть, найбільше виявляється в звуці, який знаходиться серед того, що можна почуттями пізнати і що підлягає нашому сприйняттю. Музика має значення для нашої діяльності, бо вона спрямовує та покращує звичаї, якщо тільки нею користуються належно. У цьому вона перевершує всі інші мистецтва, безпосередньо й повністю слугує уславленню та звеличуванню Творця»¹².

Саме **«рух»**, виявлений потоками світла готичних вітражів; глибиною та об'ємом витонченого плетива кам'яного мережива, що знищує статичність і масивність стіни, різнокольоровими тембровими «переливами» мелодичних орнаментів, що прикрашали кожен ярус багатоголосних музичних побудов,

відповідав очікуванням допитливої середньовічної свідомості. Вектор його розгортання точно визначив один із найавторитетніших мислителів епохи – Тома Аквінський. У знаменитій «Сумі теології» (1265–1274) він писав: «Усе, що рухається, своїм рухом набуває чогось і досягає того, чого раніше не досягало»¹³.

Середньовічна вдумлива людина пристрасно хотіла наблизитися до того, що відкривалося тільки в результаті особливого духовного руху... На цьому шляху дедалі більше проступало в роздумах про сутність музики усвідомлення цінності простору, що звучить, мелодичних голосів, що «зачіпали» внутрішній світ слухача. Практика нового багатоголосного співу швидко поширювалася у Франції, впливаючи на церковну музику в інших регіонах Західної Європи та закріплюючи неперехідну актуальність бажання європейської людини прямувати до того, «чого ще не досягали»¹⁴.

Дивлячись на середньовічні манускрипти, можна уявити цю пристрасну спрямованість середньовічного Homo Musicus у новий духовний вимір. Виберемо для прикладу щедро ілюстрований запис Alleluia Nativitas для трьох голосів Перотіна. Розтягнуте в основному голосі слово Al-le-lu-ia два верхні голоси прикрашають вибагливим мелодичним плетінням. Показовим є також перетворення початкової літери латинського тексту «А» (інципіту) на вишуканий орнамент, який ніби відкриває «портал» позачасового, безмежного, абсолютного.



Кодекс Монпельє. XIII ст. Bibliothèque Inter-Universitaire,
Монпельє. Section Médecine. Ms. H 196. f. 9r, f. 9v

Порівняємо також ці мелодичні арабески з розкішною мініатюрою в Псалтирі XIII століття, на якій Цар Давид перебирає струни ліри квадратної форми, тимчасом як музиканти запрошують на небесний концерт звуками дзвонів та колісної ліри (vielle à roue, нагорі), смичкової вієли і псалтеріону (внизу).



Псалтур (Psalterium). XIII ст. Bibliothèque nationale de France, Париж. Ms NAL3102. f. 10v

На представленій мініатюрі видно розміщення цінностей у свідомості середньовічної людини. У центрі вміщено орнамент, який затримує увагу читача витонченим плетінням ліній, музиканти ж перебувають на межі ілюзорного світу, зашифрованого в орнаменті, і тієї непромальованої «реальності», яка починається за межами сторінки.

-
- 1 Ле Гофф Ж. Интеллектуалы в средние века. 2003. С. 14.
 - 2 L'Art gothique : architecture, sculpture, peinture / sous la dir. de R. Toman. Cologne : Könemann, 1999. P. 7.
 - 3 Эко У. Средние века уже начались // Иностранная литература. 1994. № 4. С. 265.
 - 4 Фулканелли. Тайны готических соборов. Москва : REFL-book ; Киев : Валкер, 1996. С. 39.
 - 5 L'Art gothique : architecture, sculpture, peinture. 1999. P. 7.
 - 6 Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. Екантеринбург : У-Фактория, 2005. С. 408.
 - 7 Эко У. Эволюция средневековой эстетики. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. С. 98.
 - 8 Див. про це: Cullin O. La polyphonie au XIIe siècle: entre théorie et pratique // Revue de musicologie. Т. 81. № 1. Paris, 1995. P. 25–36.
 - 9 Орлов Г. Древо музыки. 2005. С. 64.
 - 10 Там само. С. 62.
 - 11 Candé R. de. Histoire universelle de la musique : en 2 t. Т. 1. 1978. P. 273.
 - 12 Иоанн де Грохео. Музыка // Открытый текст : электронное периодическое издание. Размещено 19.02.2009. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/epoch%20XII-XVI%20cc./index.html@id=2686> (дата обращения: 15.02.2017).
 - 13 Фома Аквинский. Сумма теологии = Summa theologiae : в 5 т. / под ред. Н. Лобковица и А. Апполонова ; пер. А. Апполонова. Т. 1. Ч. 1 : Вопросы 1–64. Москва : Signum Veritatis, 2006. С. 89.
 - 14 Зазначимо, що на початку середньовічної епохи Августин Блаженний ставив питання про те, «який вид руху вищий: такий, коли рух відбувається “заради нього самого” (*propter seipsam*) або коли він здійснюється для чогось іншого, заради будь-якої утилітарної мети»? «Навіть учень не сумнівається в тому, що перший вид руху вищий», – пише Августин Блаженний, визначаючи музику як «науку добре модулювати» (*Musica est scientia bene modulandi*), і робить висновок: «...Наука “модулювати” є наука про гарний рух, такий, де він є предметом намагання сам собою, тому сам собою сповнює радістю» (цит. за: Бычков В. Aesthetica patrum = Эстетика отцов церкви / РАН, Институт философии. Т. 1 : Апологеты ; Блаженный Августин. Москва, 1995. С. 377).

3.3. ЛЮБИТИ ОЗНАЧАЄ СПІВАТИ...

ЛІРИКА ТРУБАДУРІВ І ТРУВЕРІВ

Там, де є кохання, завжди є погляд.

Середньовічне прислів'я XII століття

О Боже! Як тяжко не бачити ту, кому я віддав серце!
Лише серце їй відправив, але страждаю, що недосяжна для погляду мого.
Коли б я міг послати туди мої очі, і тільки за ними серце!
Якщо погляд у незгоді з серцем, чим його втішити?
Здалеку дивитися вміє лише серце.

Гійом де Лоріс. Роман про Троянду



Манеський кодекс. 1305–1315. Universitätsbibliothek, Гайдельберг. Fol. 32v

У солідних виданнях, присвячених історії європейської культури, можна прочитати, що кохання як почуття в сучасному розумінні є «винаходом» XII століття. Це може здивувати того, кому здається, що кохання «ніхто не вигадував», і в усі часи люди прагнули його знайти. У відповідь хочеться, слідом за філософами, зітхнути й визнати, що в нас є тільки ті слова, які вже увійшли до вжитку, і ми змушені ними задовольнятися. Слово «кохання» – не виняток. Аби пробитися крізь нашарування смислів, утворені його використанням у різні епохи, дослідниками написано чимало книжок. До наших завдань не входить їх переказ, проте й оминати цю тему неможливо, оскільки саме *Ното Musicus* виявився причетним до народження нових бажань середньовічної людини, зафіксованих у полі значень слова «кохання» (*amor*).

Наприкінці XI століття ключове для християнського вчення поняття «любов» отримує у світській середньовічній культурі особливе тлумачення й відбивається в ній присутністю двох різних поглядів на «предмет» кохання. Почнемо з того, що здається більш знайомим.

Важко знайти сьогодні людину, яка хоча б у загальному плані нічого не чула про «особливе» кохання, оспіване (у прямому сенсі цього слова) у середньовіччі як *fin' amor* – «витончене кохання».

Стосовно останнього виразу авторитетний французький медієвіст Поль Зюмтор зазначає:

«...Я схильний розуміти слово *fine* з урахуванням алхімічної конотації – як “витончене”, “рафіноване”, очищене від будь-яких домішок, зведене до своєї квінтесенції»¹.

Як відомо, привілейованому соціальному статусу благородних дам і лицарів відповідав особливий кодекс поведінки, недоступний простим містянам та селянам. «Витончене кохання» настільки відрізнялося від природних «земних» стосунків чоловіка і жінки, що дослідники-медієвісти сьогодні загадуються над питанням: чи

мала *fin'amor* місце в реальному житті, чи вона була лише прекрасною мрією, що збереглася в писемних пам'ятках епохи?

Дуже показово, що в XIX столітті *fin'amor* була названа «куртуазним коханням» (від слова «куртуазний» – придворний, *cour* – королівський двір). Це визначення рельєфно виявляло простір, в якому таке кохання тільки й могло бути присутнім. Це перетворювало верхівку середньовічного суспільства на касту тих, хто був посвяченим у найвишуканіші радості людського життя.

Як це не дивно усвідомлювати, у *fin'amor* є «батько» – **герцог Аквітанський, граф Пуатьє Гійом IX (1071–1127)**. Земельні володіння в південній частині Франції цієї найбагатшої людини свого часу перевершували володіння французького короля й забезпечували розкіш придворного життя в Пуатьє. Наприкінці XI століття саме Гійом IX стає могутнім покровителем нового способу життя. Фундаментом для формування нового придворного етикету стали тісні контакти південнофранцузьких аристократичних дворів із арабською, перською та іспанською культурами.

Як повідомляє «віда» – середньовічна поетична хроніка – Гійом IX «був одним із найбільш куртуазних людей на світі, і одним з найбільших ошукачів жінок, і був він добрим лицарем, галантним і щедрим; і добре писав і співав...»². Йому належать одинадцять найбільш ранніх відомих пісень окситанською мовою (мовою «ок»), що була поширена на той час на Півдні Франції.



Благородний образ герцога Аквітанського, фундатора куртуазних традицій у Європі, з'являється в збірці пісень кінця XIII століття на урочистому золотому фоні, який символізує вихід за межі буденного життя.

Chansonnier provençal. Друга половина XIII ст. Bibliothèque nationale de France, Париж. Français 12473. f. 128r

Традиція співу вишуканих віршів рідною мовою, що виникла при дворі Гійома IX в Пуатьє, «швидко ввійшла до найбільш рафінованих розваг»³ місцевої аристократії. Її просування в інші регіони Європи (на Північ Франції, в Англію, німецькі землі, Італію, Богемію), що тривало до середини XIII століття, визначило формування **нової гілки європейської культури – ліричної пісні розмовними (місцевими) мовами**, які вперше були гідними конкурентами традиційній латині.

Красномовно про **сутність нової куртуазної лірики** говорить те, що її представників не називали «композиторами», «творцями» або «поетами». Спочатку в XII столітті авторів пісень окситанською мовою називали **трубадурами**, а коли з другої половини XII століття традиція куртуазного служіння Прекрасній Дамі поширюється в північних регіонах Франції, де розмовляли старофранцузькою мовою «ойль», авторів пісень почали називати **труверами**.

Пояснюючи ці назви, сучасні дослідники акцентують зв'язок слів «трубадур» і «трувер» з дієсловом **«винаходити»** (відповідно, *trobar* – окситанською, *trouver* – старофранцузькою мовами). У цьому контексті згадаємо тонкий коментар щодо сенсу слів «трувери» («трубадури») Роже Драгонетті:

«У середньовічному значенні “трувери” – це ті, хто вміє так повертати речі, щоб вони відображалися по-іншому»⁴.

Отже, авторів куртуазних пісень сучасники називали «винахідниками» й цінували їхнє вміння **долати межі повсякденного життя**. Підкреслимо, що народження нового смислового виміру було нерозривно (!) пов'язане з музикою. До середини XIII століття вірші завжди співалися. **«Строфа без музики – все одно, що млин без води»**, – говорив Фолькет Марсельський, відомий своїми куртуазними піснями. Це твердження слід розуміти буквально, адже образ «млина, що зупинився» й не виконує своїх функцій без води, яскраво виявляє **неможливість роз'єднання поетичного тексту та його музичного відтворення**.

Особливу роль звучання голосу в середньовічній культурі, прочитання вголос і співу поетичних текстів підкреслюють усі авторитетні медієвісти. Зокрема, аналізуючи звуковий простір життя середньовічної людини, Поль Зюмтор у блискучому дослідженні, яке він красномовно називає «Письмо і голос», зазначає, що «“середньовічна література” – зовсім не “література” і стосовно середньовічних текстів потрібно пам’ятати: “Що більше текст пов’язаний із **можливостями голосу**, то інтенсивніше він виконує свою функцію»⁵.

«Спів через свій союз із поетичним словом, яке є не зрозумілим без нього, бере участь у формуванні смислу, доносить його через дихання, через артикуляцію м’язами слів, тоді як вірш своєю чергою живе у вібраціях голосу і його вигини знаходять відображення у малюнку мелодії», –

пишуть французькі автори фундаментальної «Історії західної музики»⁶. Тому «поему можна написати хорошими *motz e sons* (словами та звуками), але вона нічого не буде варта, якщо її погано заспівати. І, навпаки, співак може змусити забути погані слова, якщо його спів гарний»⁷.

Fin’amor могла існувати лише в союзі музики та вірша. Сумовито й поетично про це повідомляє найзнаменитіший трубадур XII століття Бернарт де Вентадорн (бл. 1140 – бл. 1200), який служив при дворі Алієнор Аквітанської:

Спів зовсім нічого не вартий,
Якщо пісня не піднімається з глибини серця...
І спів не може підніматися з серця,
Якщо в ньому не живе *fin’amor*...

Виразно коментують особливий стан душі, яка підкорилася *fin’amor*, сучасні французькі автори:

«Здавалося, як це дуже точно висловлював Бернарт де Вентадорн, оспівуючи красу Нарциса у фонтані, він споглядає образ свого бажання та свого “я” у віршах, які він виконує; у візерунках, які він винаходить; у співі, виплеканому коханням настільки, наскільки кохання виплекане співом. Можна сказати, що **співати й кохати стають синонімами**, зливаючись у єдиному пориві, у єдиному болі, у єдиній надії. **І досконалість поезії, як і мелодії, залишається, на його погляд, єдиним мірилом правди цього кохання**, як і вигини співу й гнучкість мелізмів, які дозволяють голосу здійснити ті обійми, в яких тілу відмовлено»⁸.



«Шансонье» (збірка пісень) кінця XIII століття представляє витончене зображення Бернарта де Вентадорна, виконане в сяючих синьо-блакитних тонах і оточене символічним золотим фоном, який виявляє особливе значення об'єкта зображення для мініатюриста.

*Chansonnier provençal.
Кінець XIII ст. Bibliothèque
nationale de France,
Париж. Français 12473.
f.15v*

Близьку думку знаходимо в «Словнику середньовічної культури» А. Гуревича:

«Що сильніше й “правильніше” кохання, то кращі пісні, а **погана якість пісень свідчить про невміння кохати**. Погані поети й недостойні коханці часто наділяються однаковими визначеннями – балакуни, “жонглери” (вони, на відміну від трубадурів й інших куртуазних поетів, не вигадують самі, а лише співають чуже), наклепники»⁹.

Враховуючи вищесказане, стає очевидним, що численні твори європейської культури, які виникли протягом наступних століть, трактують на різні лади відданість лицаря Дамі серця, але не можуть повною мірою відтворити те унікальне культурне тло, яке «жило» куртуазне кохання. Головне, що «загубилося» в романтичних версіях пізнішого часу, – **присутність *Homo Musicus* у самій основі «куртуазного кохання»**. Це змушує сьогодні дослідників знову й знову ставити питання сутності пісень трубадурів.



Манеський кодекс. 1305–1315.
Universitätsbibliothek, Гайдельберг. F.82v

Служіння Дамі серця без жодної винагороди – такий сенс *fin'amor*, котра являла складне єднання чуттєвих фантазій і християнських норм моралі, оскільки культ шанування Прекрасної Дами мав очевидні паралелі з релігійним поклонінням Діві Марії. Звідси – оспівана в *fin'amor* недоторканність жіночого образу та його неземна чистота.

У цьому значенні куртуазне кохання було **вишуканою грою**, що відповідала ігровій організації середньовічного життя, про яку так яскраво пише Жак Ле Гофф:

«У цьому божевільному суспільстві особливу чарівність мала **гра**. Перебуваючи в рабстві у природи, воно (суспільство. – В. Ж.) охоче віддавалося силі випадку: кістки стукали на кожному столі. Перебуваючи в полоні негнучких соціальних структур, це суспільство зробило гру із самої своєї соціальної структури. <...> Це суспільство зображувало й ушляхетнювало свої професійні заняття в символічних і містичних іграх: турніри та військовий спорт виражали саму сутність життя лицарів; фольклорні свята – існування сільських громад. Навіть церкві довелося змиритися з тим, що її зображували в маскарадї Свята дурнів. <...> Усе середньовічне суспільство бавилося самим собою»¹⁰.

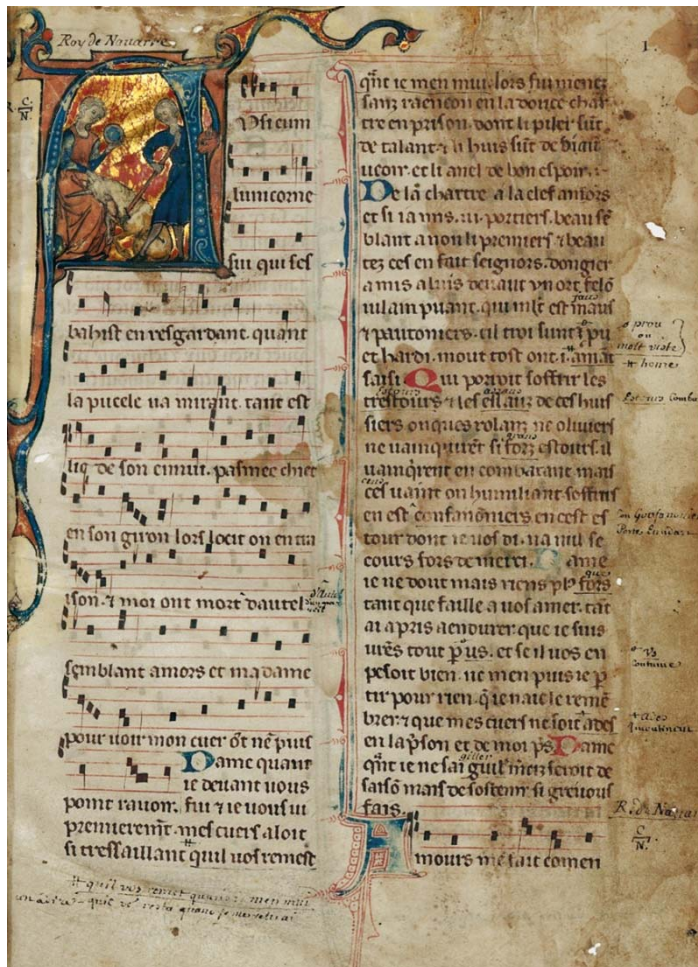
Як будь-яка гра, куртуазне кохання спиралося на кодекс правил поведінки, виконання якого свідчило про високі духовні якості того, хто вмів дотримуватися канонів. Для цього потрібно було зрозуміти всі тонкощі науки кохання (у прямому сенсі «науки»), беручи участь в обговореннях питань її етики на придворних «судилищах кохання», але головне – відгукуючись на красу звучання пісень трубадурів, що створювали «віртуальний вимір» прекрасної Мрії і представляли бажаний світ *fin'amor* у всій повноті.

*Манеський кодекс. 1305–1315.
Universitätsbibliothek, Гайдельберг. F.13r*



Сюжети пісень трубадурів були дуже різноманітні. Розгорнуті поетичні описи, що звеличували високі якості Прекрасної Дами й доводили готовність вклонитися їй з усією палкістю серця, «захоплюватися, молитися їй на колінах», навіть у сучасному неримованому перекладі зачаровують красою мови та високою «тональністю» звучання: «Солодкий голос лісового солов'я, чий щебет і спів я чую день і ніч, так пом'якшує й розчулює моє серце, що мені хочеться співати, щоб висловити свою радість. Мені справді треба співати, бо це подобається... тій, кому я приніс омаж у моєму серці... тож я повинен звеселитися душею, якщо вона бажає... утримати мене у своїй волі. Ніколи я не тримав у своєму серці бажання обдурити її й бути невірним: велике благо мало бути мені нагородою. Я люблю її, як і раніше, служу їй, обожнюю її, не наважуючись, однак, висловити їй мою любовну турботу... бо її краса вражає мене... настільки, що в її присутності я втрачаю дар мови; я навіть не наважуюся дивитися на одне її обличчя... так боюся я, що мені доведеться... відірвати від нього погляд»¹¹.

Серед улюблених тем поетичного натхнення трубадурів – сказання про таємничого Єдинорога, якого може приборкати лише непорочна діва. Одну з таких пісень, створену королем Наваррським, знаходимо в Шансоньє Канже.



Мініатюра, що зображає Тібо IV Шампанського, короля Наваррського. Напис над мініатюрою вказує на авторитетного автора: «Король Наваррський».

Під мелодією підписаний текст першого куплету:
«Я схожий на зачарованого єдинорога, зануреного у споглядання молодої красуні. Він так радіє своїм мукам, що падає безпам'ятно на груди Діви. Тоді він виявляється лиходійськи вбитим. Я також був убитий у такий спосіб. Коханням і моєю Дамою, це правда; вони полонили моє серце, і я не можу його забрати».

Chansonnier Cangé. Bibliothèque nationale de France, Париж. Français 846. F. 1r

Дуже значущими для розуміння *fin'amor* були життєписи знаменитих трубадурів (чисельні віди). Вони навчали світську публіку захоплюватися тими, хто був здатний створювати вишукану красу строф, що звучали. Вірші, які «винаходили» середньовічні автори, були майстерною та найчастіше метикувато римованою структурою, тому виконання пісень перетворювалося на справжній «концерт стилістичної віртуозності»¹², вартий окремої уваги. У цій високій насолоді майстерністю конструювання витонченої музично-поетичної форми – витоки особливої гілки середньовічної лірики, значно менше відомої сучасній людині, ніж *fin'amor*. Однак без неї наше уявлення про систему духовних орієнтирів середньовічної людини було би неповним.

Дві протилежні концепції музично-поетичної діяльності (*trobar*) у XII столітті визначалися так: *trobar leu* – «ясне винахідництво»¹³ і *trobar clus* – «темне (герметичне) винахідництво». Останнє було пов'язане з іменами Раймбаута Оранського, Гіраута де Борнеля, Джауфре Рюделя¹⁴. Водночас «темне» зовсім не означало щось на кшталт «не достатньо ясного»...

Джауфре Рюдель, принц Бле, був яскравим представником «герметичної» традиції написання пісень (*trobar clus*), яка вбирала загальні й навіть містичні уявлення душі середньовічної людини про недосяжно далекий ідеал Краси та Істини, якому слід було служити. З часом великої популярності набула «віда» про Джауфре Рюделя. Вона розповідала про те, як він запалав коханням до принцеси з Тріполі лише за описами паломників, що захоплювалися її чеснотами. Написавши безліч прекрасних пісень, підкоряючись бажанню побачити Даму серця, Джауфре Рюдель, зрештою, вирушив у небезпечну подорож через море. Однак дорогою він захворів і, коли висадився на далекий берег, прийняв смерть на руках у принцеси з Тріполі, дякуючи небу за єдину мить радості побачити кохану.

Бідний трубадур, безнадійно закоханий у недосяжну принцесу... Такий образ-штамп, дуже далекий від духовного пошуку шляхетного принца Бле, довго зберігався в європейській культурі. Лише в останні десятиліття дослідження першоджерел, що

збереглися, остаточно розвіяли романтичний міф про страждання трубадурів виключно від нездійсненого кохання.



Мініатюра в рукописі XIII століття зображує момент зустрічі Джауфре Рюделя та принцеси з Тріполі.

Recueil des poésies des troubadours. XIII^e cm. Bibliothèque nationale de France, Париж. Français 854. f.121v

Зокрема, Умберто Еко, коментуючи факти життя Джауфре Рюделя, зазначав, що справжня біографічна канва не має такого значення, як пісні, «сповнені захоплення **Красою**, ніколи не баченою, а виключно уявною»¹⁵.

Не вміє співати той, хто не випромінює звук,
Не вміє винаходити вірші той, хто не говорить слів
і не знає, як робляться рими,
Той, хто не знаходить смислу в собі,
Але мій спів починається все ж таки,
І що більше його хочуть слухати, то більше хочеться співати, –

співав у своїй кансоні Джауфре Рюдель¹⁶, вказуючи на джерело натхнення та спрямування власних надій. Прочитуємо ще відомого трубадура:

Коли дні навесні стають довшими,
Люблю я пісні птахів здалека,
І, віддаляючись, ношу з собою
Я пам'ять про кохання здалека.
Живу, сумуючи, в печалі,
І спів птахів, і троянди мені
Зими жорстокої не є більш милими¹⁷.

Ця знаменита строфа відкриває найбільш виконувану пісню Джауфре Рюделя *Lanquan li jorn son lonc en mai* («Коли стають довшими дні навесні»), яка, на перший погляд, може здатися любовною баладою поета-романтика. Але тільки на перший погляд. Саме в цій пісні вперше з'являється вираз *amor de lonh* – «любов здалека» (інший варіант перекладу: «далека любов»). Текст знаменитого трубадура зовсім не описує чуттєву млість за «далекою коханою», а створює в європейській культурі новий образ «далекої любові»¹⁸.

Слово «здалеку» (*lonh* староокситанською мовою) у Джауфре Рюделя не є антонімом слова «поблизу». Роблячи проєкцію його сенсу в сучасний світ, можна виявити його резонанс із тим, що у французькій філософії ХХ століття фігурує як *au-delà* («за межею», «потойбіч»). Тому вираз *amor de lonh* («любов здалека») не перекладається на мову, звернену до повсякденної свідомості. Він вказує на область

сенсів, що означає не тугу за коханою, а **бажання пропустити крізь себе зоряний простір; далечінь, до якої можна доторкнутися, тільки віддалившись від усього звично близького й миттєво бентежного**. У такому розумінні *amor de lonh* – це те, про що намагався сказати, нічого не кажучи, перший трубадур Гійом IX, герцог Аквітанський у своїх езотеричних кансо:

Зроблю вірші з чистого ніщо,
Не з себе, не з інших людей,
Не з кохання й коханих,
Не зі слів,
Хіба що вони знайдуться вві сні¹⁹.

Народжується навіть особливий жанр *jeu-parti (tenso)*, який презентував у діалогах-змаганнях вишукану гру розуму, спрямовану за межі буденного. Наприклад, *tenso* між Емеріком Пегельяном та Альбертом де Сістероном починається з такого запитання:

«Сеньйоре Емерік, оскільки про чисте ніщо (*pur néant*) Ви хочете мені дати відповідь, я не хочу враховувати іншої думки, крім власної. Мені здається, що на будь-яке запитання є відповідь, але хто відповідь на те, чого немає?»²⁰.

Така поезія, що була зіткана з «чистого ніщо» й віддзеркалювала безмежність духовного простору та невичерпність Світла, складає значну частину трубадурської спадщини. Вона постає як «любов до мови», «ушавлення мови», «пам'ять мови», якщо використовувати характеристики цієї частини пісень трубадурів її авторитетним сучасним знавцем Жаком Рубо – рідкісним ерудитом і тонким перекладачем провансальської поезії²¹.

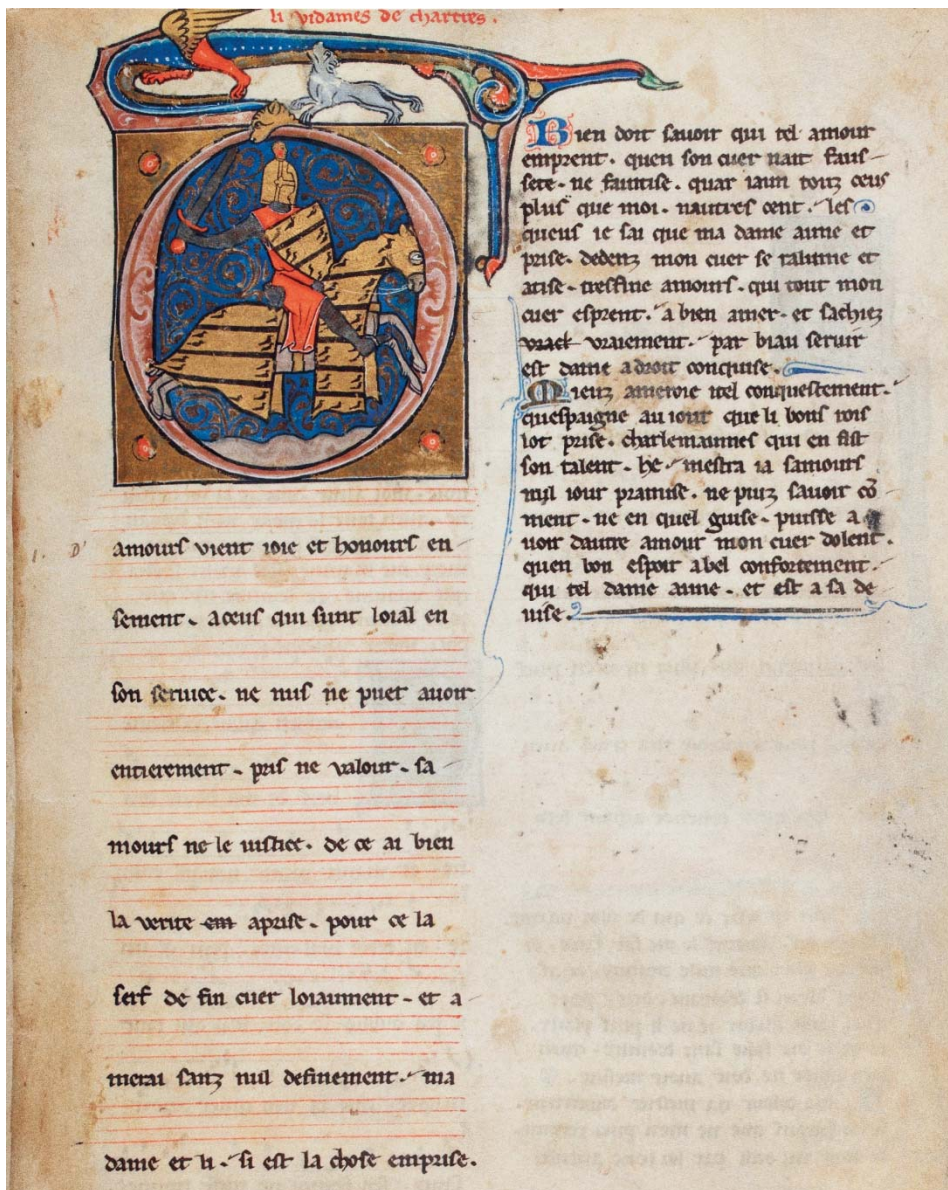
Обидві традиції написання пісень (*trobar leu* і *trobar clus*) являли **новий союз слова, звуку й пристрасного духовного поривання за межі повсякденного**, яке

фіксувалося словом *amor*. Отже, любов утверджувалася як **новий ілюзорний простір бажань середньовічної людини, виявлений вишуканою поетичною структурою** та небувалою за складністю ритмічної організації системою рим, які сприймалися лише **через звучання голосу**, що супроводжувався музичним інструментом чи невеликим ансамблем інструментів. У цьому сенсі вся поезія трубадурів – «великий спів» (*le grand chant*) – і є «справжнє кохання», яке зачаровує вишуканими ритмами. Вказуючи на фундаментальне значення «нового кохання» в житті європейської людини, Жак Рубо пише:

«Ідея поезії як мистецтва, як майстерності і як пристрасті, як гри, як іронії, як пошуку, як знання, як потужного засобу впливу, як самостійної галузі діяльності, як форми життя, ідея, яка була в багатьох поетів європейської традиції... вперше з'являється у трубадурів»²².

Чому ж цей такий важливий для історії європейської культури період розширення смислового простору, відкритого людині й перетвореного на «**великий спів**» (*le grand chant*), довго трактувався виключно як явище літературне та поетичне?

Складність нотного запису, відомого лише вузькому колу професійних півчих і вчених музичних теоретиків, була причиною того, що мелодії пісень трубадурів фіксувалися в пісенних збірках («шансоньє») вже після того, як жива практика їхнього співу згасла. При цьому часто призначені для мелодії рядки так і залишалися незаповненими (як це можна бачити на наведеній нижче сторінці з шансоньє XIII століття). Тому письмові джерела, що збереглися, містять з окситанського репертуару трубадурів 3500 віршованих поем і лише 350 мелодій.



На представленій сторінці з «шансоньє» XIII століття бачимо поетичний текст, записаний із максимальною економією місця; виразна мініатюра, що його прикрашає, але нотні рядки для мелодії незаповнені.

*Bibliothèque nationale de France,
 Paris. Français 844.
 1201–1300. F. 7r*

Самі автори пісень, які не володіли нотною грамотою, записували лише віршовані тексти в щедро ілюстрованих манускриптах. Згадаємо серед найбільш розкішно ілюмінованих середньовічних рукописів Манеський кодекс (*Codex Manesse*, початок XIV століття), який містить поетичні тексти німецьких куртуазних пісень, а також вірші середньовічнонімецькою мовою 140 авторів і 138 (!) ілюстрацій. І хоча в Манеському кодексі не записані мелодії пісень, численні зображення музикантів, що грають, яскраво відтворюють практику побутування представленої в книзі поезії.

Бажання прикрасити поетичні тексти витонченими мініатюрами, «розсунути» простір їхньої виразності, виявляло величезне значення усієї сфери куртуазної лірики для середньовічного суспільства. Тому трубадури, які часто однаково володіли мистецтвом слова та мистецтвом співу, **протиставлялися жонглерам**, які були лише «виконавцями». Закономірно, що трубадури (а потім трувери) виділялися сучасниками з середовища жонглерів, які «лише» розважали публіку й цим заробляли собі на життя. Та й самі трубадури бачили свій соціальний статус особливим.

Зокрема, Гіраут Рік'єр (*Guiraut Riquier*, 1256–1289), що вважається останнім трубадуром, вважав неприпустимим (в оригіналі – «скандальним»!) вживання того самого слова «трубадур» і стосовно простих жонглерів (*baladins*), і стосовно «**благородних винахідників пісень** (*trobador*)»²³. Тому популярний образ «бідного мандрівного трубадура» – помилковий романтичний міф, який зберігає слід у сучасній культурі.



«Шансонье Канже» – одна з найбільш значних за обсягом нотованих збірок куртуазних пісень – містить велику кількість ліричних творів відомого трувера Тібо IV – графа Шампані, короля Наваррського. До наших днів дійшло 53 пісні цього короля-трувера, прямого нащадка Г'йома IX та праонука Алієнор Аквітанської. Витончені мініатюри, а також напис на полях – *Roy de Navarre* (Король Наваррський) – зберігають у цьому «шансонье» ім'я знатного автора поряд із кожною написаною ним піснею.

*Chansonnier Cangé. Кінець XIII ст.
Bibliothèque nationale de France,
Париж. Français 846. F. 94r*

Трубадурами були не лише обдаровані автори пісень різного походження, а й представниці прекрасної статі (історія зберегла близько 20 імен «трубадурок», що змагалися в майстерності написання пісень із досвідченими трубадурами). Куртуазні пісні писала й одна з найпрекрасніших жінок у європейській історії – Алієнор Аквітанська (1124–1204) – перша красуня Європи, онука герцога Аквітанського Г'йома IX, королева Франції, а потім Англії, учасниця Другого хрестового походу, мати десяти дітей (зокрема Річарда Левове Серце). Її двір був осередком найбільш вишуканих куртуазних манер, а дивовижне життя, що переважно минало далеко від

рідних місць, сприяло швидкому поширенню нового співу в Європі (у Парижі та північній частині Франції, а потім в Англії).

Підкреслимо, що «традиція» виконання куртуазних пісень не була абстрактним «культурним процесом», зрозумілим лише фахівцям. Вона формувалась як жива практика, що викликала в сучасників бажання наслідувати витонченість манер найбільш блискучого двору Європи – двору Алієнори Аквітанської.



Зображення поетеси На Кастеллози (Na Castelloza) у «шансонье» XIII століття – «дамі дуже веселої, дуже освіченої та дуже гарної», як свідчить напис над мініатюрою.

Chansonier provençal. Друга половина XIII ст. BnF. Français 12473. f.110v

«Прекрасне Ім'я»,
мене анітрохи не бентежить Вас любити завжди!
Тому що я живу з надією,
Добротою та вірним серцем.

На Кастеллоза

Затвердження куртуазних традицій у центральній і північній частинах Франції в середині XIII ст. не лише розширювало можливості місцевої мови (старофранцузької мови «ойль»), але значно збагачувало тематику пісень. А головне – трувери стали записувати не лише поетичний текст, а й мелодію. Так, у старофранцузькому репертуарі труверів міститься 2150 поем і вже більше 4000 мелодій.



Один із найкрасивіших манускриптів, що містить пісні труверів, – Кодекс Монпельє.

*Кодекс Монпельє. Кінець XIII ст.
Bibliothèque Inter-Universitaire,
Монпельє. Section Médecine.
Ms. H 196. F. 63v*

Цю нову ситуацію побутування куртуазної лірики в XIII столітті яскраво характеризує постать найзнаменитішого трувера цього століття – **Адама де ла Аля** (1240–1288), який працював при дворі принца Анжуйського.

Адам де ла Аль увійшов в історію як автор 33 куртуазних пісень і 18 *jeux-partis* (пісень-діалогів куртуазного змісту). Спрямованість «спраглої винаходити» душі відомого трувера до єднання того, що ще не з'єднували, відкрила нові перспективи для **середньовічного театру**. Представлене при дворі принца Анжуйського театральне дійство «**Гра про Робена й Маріон**», яке поєднувало розмовні діалоги та музичні номери, визначило важливу точку відліку для майбутньої (щоправда, ще дуже не скоро!) французької опери.

Адам де ла Аль був також автором багатоголосних мотетів і рондо, які демонстрували виняткову для того часу поліфонічну майстерність. Цю лінію **зближення вишуканого світського віршування та «вченого» церковного співу**, прокреслену в XIII столітті, завершить уже в наступному столітті «останній трувер» Гійом де Машо (див. 4.2).

Отже, на початку другого тисячоліття християнської ери європейська людина створювала новий духовний шар:

«Поезія та музика разом, чистий спів, винахідництво (*le trobar*, як його називали) довіряли людському голосу можливість відкрити в самій глибині того простору, де він (голос. – В. Ж.) звучить, вхід у закритий сад...»²⁴.

Показово, що вже на піку поширення ідеалів куртуазного життя, у XIII столітті з'являється книга, в якій метафора «закритого саду Краси» отримує неперевершене втілення – «Роман про Троянду» (*Roman de la Rose*, перша частина роману була написана в 1225–1230 роках Гійомом де Лорісом, друга – близько 1275-го Жаном де Мьоном). У цьому «бестселері» середньовічної епохи, який мав близько 2 тисяч (!) рукописних копій, а потім продовжив життя в друкованих виданнях, пригоди

головного героя починаються в той момент, коли він занурюється в Сон (!) і потрапляє до Саду Радості (!), наповненого чудовими звуками (!).



Мініатюра зображує Сад Радості.

*Roman de la Rose. Кінець XV ст.
British Library, Лондон. Ms Harley
4425. f.14v*

Три знаки оклику в попередньому реченні, можливо, використані з певним перебільшенням, позначають найбільш суттєві для середньовічної уяви сфери: Сон, Сад і Райські Звучання. У такому нескінченно далекому від повсякденного існування людини «неземному» вимірі, відокремленому від усього навколишнього високими стінами, тільки й може існувати неземна Краса (*fin'amor*), яку герой знаходить, поглянувши на «кущі важкі від троянд»:

«Серед усіх бутонів був один найбільш прекрасний. І я обрав його. <...> Амур, що за мною стежив із луком багато днів, зупинився. Помітив він, як вибрав я бутон, який мене полонив (не робили так інші). Він узяв стрілу, натягуючи лук до вуха, і вистрілив у мене так влучно, що поранив тіло. І я заціпенів. Розлився холод по тілу, прикритому теплим одягом, я був охоплений тремтінням. Стрілою пронизаний, я впав на землю, втративши чуття та биття серця. <...> Але стріла, що пронизала мене, не пролила ані краплі. Сухою залишилася рана. Двома руками почав я тягнути стрілу, зітхав, доки не зрозумів, що всередину вона проникла разом із пір'ям. Таку стрілу назвали Красною. І я не міг витягти її з тіла, так глибоко вона увійшла. І залишилася в мені»²⁵.

Наведений вище фрагмент роману, від поетичних пахоців якого важко відірватися, коли читаєш його мовою оригіналу, містить опис особливого простору, недоступного непосвяченим. Безумовно, «Роман про Троянду», як і вся сукупність куртуазних пісень, належить до відокремленої і від церкви, і від міської площі **елітарної культури**, яка була замкнена сама на себе. Набагато пізніше такі «чисті» художні феномени отримають визначення «мистецтва для мистецтва» й будуть залишатися недосяжними для повсякденної свідомості. Проте поки що творча та соціальна верхівки суспільства єдині у своїх містичних мріях. Це позначає унікальний період в історії культури **визнання елітарного мистецтва соціальною елітою**.

Рафіновані слухачі пісень, які довгими вечорами розмірковували про тонкощі лицарського кодексу, разом із майстерними виконавцями куртуазних пісень «переживали» (тобто робили частиною свого власного душевного світу) описувані події та опановували нові духовні простори. **Ситуація спільного слухання поетичних текстів залишалась основним джерелом виховання «шляхетної душі».** Це завдання вирішували також виразні жести й міміка виконавця пісень, який вводив «видиме» в акт «спілкування» з обраними.



Кодекс Монпельє. Кінець XIII ст. Bibliothèque Inter-Universitaire, Монпельє. Section Médecine. Ms. H 196. F. 112r

Зокрема, ми бачимо це на цій чудовій мініатюрі, яка вписана в заголовну літеру тексту пісні й **відокремлює** куртуазну пару в саду від решти простору сторінки багатьма шарами вишуканого орнаменту. Так само й у житті середньовічного суспільства образ «витонченої душі» міг виявитися лише в особливому «форматі». Переховуючись від нескромних поглядів за високими стінами складних поетичних конструкцій і чарівного лабіринту мелодичних арабесок, «витончене серце» шукало й знаходило (*trobar, trouver...*) свою власну неповторну «реальність». Її назва (*fin'amor*) тільки умовно окреслювала **виняткову місію служіння Красі** зачарованим нею серцем.

-
- 1 Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики / пер. с фр. И. Стаф. Санкт-Петербург : Алетейя, 2003. С. 210.
 - 2 Цит. за: Песни трубадуров / пер. со старопрованс. ; сост., предисл. и примеч. А. Наймана. Москва : Наука, 1979. С. 204.
 - 3 Lomenec'h G. Troubadours, trouvères et jongleurs. Rennes : Ouest-France, 2013. P. 5.
 - 4 Див.: Dragonetti R. La musique et les lettres : Etudes de littérature médiévale. Genève : Librairie Droz, 1986. P. XIII.
 - 5 Див.: Zumthor P. La lettre et la voix : De la "littérature médiévale". Paris : Seuil, 1987. P. 322.
 - 6 Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de Brigitte et Jean Massin. Paris : Fayard, 1995. P. 190.
 - 7 Боу А. Поэзия трубадуров : Язык и стили. URL: <https://www.proza.ru/2012/06/25/595> (дата обращения: 15.02.2022).
 - 8 Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de Brigitte et Jean Massin. 1995. P. 199.
 - 9 Смолицкая О. Куртуазная любовь // Словарь средневековой культуры / под ред. А. Гуревича. Москва : РОССПЭН, 2003. С. 254.
 - 10 Ле Гофф Ж. Интеллектуалы в Средние века. 2003. С. 439.
 - 11 Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. 2003. С. 199.
 - 12 Histoire de la musique / sous la dir. de M.-C. Beltrando-Patier. Paris : Larousse, 2002. P. 109.
Сучасні дослідники зазначають, що трубадури розробили до 1000 ритмічних схем і використовували близько 1400 видів поетичних строф!
 - 13 Найбільш значним представником вважається Бернарт де Вентадорн.
 - 14 Див., зокрема, про дві традиції пісень трубадурів: Вес P. Jacques Roubaud et les troubadours // La Licorne : Revue de langue et de littérature françaises. 1997. Publication en ligne le 22 mars 2006. URL: <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=3330> (date d'accès: 15.02.2022).
 - 15 Eco U. Histoire de la beauté. Paris : Flammarion, 2004. P. 169.
 - 16 Ibid. P. 161. Підрядний переклад В. Жаркової.
 - 17 Джауфре Рюдель: далёкая Любовь / пер. С. Рафаловича. URL: <http://www.liveinternet.ru/community/2281209/post130710488/> (дата обращения: 15.02.2017).
 - 18 У цій пісні Джауфре Рюделя, що містить 7 строф, слово «далекий» (*lonh*) використано 14 разів (!) у різних варіантах («далекий спів птахів»,

«далекі землі», «далекий дах», «я прийшов здалека»), зокрема 8 разів у стійкому виразі «любов здалека».

19 Poésie courtoise // Moyen Âge : Textes choisis. URL:

https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/128674/Books_2010_2019_011-2013-1_8.pdf?sequence=1 (date d'accès: 15.02.2022).

Підрядний переклад В. Жаркової.

20 Roubaud J. La Fleur inverse : L'art des troubadours. Paris : Les Belles Lettres, 1994. P. 23.

21 Ibid. P. 12.

Жак Рубо, пояснюючи значення виразу «любов здалека», у чудовій книзі, присвяченій середньовічній провансальській поезії, проникливо зазначає, що йдеться про особливу силу тяжіння духовних полюсів. Він пише: «трубадури відкрили те, що пов'яже любов і поезію» (Roubaud J. La Fleur inverse. 1994. P. 10).

Симптоматично, що майже через десять століть саме цей зв'язок як поєднання далеких епох виявляє музикою одна з найяскравіших представниць сучасної музичної культури Кайя Сааріахо.

Ім'я Кайї Сааріахо, що народилася в Гельсінкі 1952 року, а нині живе в Парижі, добре відоме освіченому слухачеві. Наявні довідкові видання репрезентують її як видатну сучасну композиторку. Однак, як і середньовічне слово «трубадур» мало пояснює, що саме винаходили представники еліти середньовічного суспільства, так і визначення «композитор» зовсім не допомагає зрозуміти особливості роботи зі звуком, часом, простором Кайї Сааріахо. На сьогодні вона залишається одним із найбільш інтелектуальних провідників у світ таких смислів, що не перекладаються з мови на мову. 2000 року на Зальцбургському фестивалі відбулася прем'єра опери Кайї Сааріахо *L'amour de loin* (в українському перекладі – «Далеке кохання»), створеної на основі пісень Джауфре Рюделя. Унікальну за своїм задумом і художніми характеристиками постановку опери було здійснено завдяки зусиллям лібретиста Аміна Маалуфа, режисера Пітера Селларса, фінського диригента Еса-Пекка Салонена, американської співачки Дон Апшоу. Сюжетну основу опери складає історія життя Джауфре Рюделя, однак саме духовний простір, «зітканий із чистого ніщо» і зафіксований як *l'amour de loin*, стає для Кайї Сааріахо тією смисловою координатою, яка зближує віддалені одна від одної епохи: нашу та середньовічну, XXI століття та XII. Масштабна реалізація великої п'ятиактної опери, що триває дві години, є «райдужним мостом», насиченим потоками руху звукових хвиль, що з'єднує строгу графіку бездоганної логіки

композитора і те невимовне, що відкривається як сяйво різних звукових світів у вишуканих арабесках поезії Джауфре Рюделя.

22 Roubaud J. *La Fleur inverse*. 1994. P. 17.

23 *Histoire de la musique / sous la dir. de M.-C. Beltrando-Patier*. 2002. P. 96.

Дискусія про те, як правильно називати музикантів середньовіччя, триває і сьогодні. Загалом, західні медієвісти наполягають на необхідності виокремлювати трубадурів і труверів із загального контексту середньовічних музикантів-практиків.

24 Пояснюючи цю думку, Поль Зюмтор далі пише: «*l'aizi* (окситанською) як місце кохання, *l'aise* (“задоволення” старофранцузькою), *adjacens* (“суміжний”) латиною – це особливий вимір, завжди похідний, це результат необхідної узгодженості різного. Звідси – концентрація на собі тексту пісні» (Zumthor P. *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge*. Paris : Seuil, 1993. P. 378).

25 Лоррис Г. де, Мен Ж. де. Роман о Розе / пер. со старофр.

Н. Забабуровой на осн. подстрочника Д. Вальяно. Ростов-на-Дону : Югпродторг, 2001. С. 46.

3.4. ТАЄМНИЦЯ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ МОТЕТІВ

Як симфонія Малера, кожен мотет –
це світ сам собою –
сповнений інтелектуальної витонченості,
складних композиційних схем і глибоко закодованого смислу.
Але ці світи цілком можуть бути в різних галактиках.

Анна Заярузна. Форма й ідея в мотеті Ars nova

В історії Європи **XIII століття** прокреслює нові шляхи в музичній культурі. «XII та XIII століття не можна охопити одним поглядом. Між Леоніном та Адамом де ла Аль різниця така сама, як між Бахом і Шуманом», – пишуть французькі автори фундаментальної «Історії музики», акцентуючи глибокі зміни в музичній практиці цього середньовічного сторіччя¹.

У XIII столітті багатоголосний спів у церкві, який досяг високого зльоту в Парижі, поширюється по всій Західній Європі, змінюючи слухові орієнтири парафіян. Винайдена паризькими канторами нова нотація, що являла першу в історії музики спробу чітко структурувати музичний час, розбиває звукову «вічність» на вимірювані ритмічні формули («ритмічні модуси»), які відтворювали стрімкий темп життя середньовічної людини. Найважливішою музичною подією, яка яскраво віддзеркалювала рух динамічного й строкатого XIII століття, стає формування нового жанру – **мотету**.

Симптоматично, що сучасні дослідники пов'язують із народженням мотету нову хвилю розвитку середньовічної музичної культури, розділяючи час існування школи Нотр-Дам на два періоди:

- 1) «епоху органумів» (XII століття);
- 2) «епоху мотетів» (XIII століття).

Відповідно, відрізняються духовні орієнтири цих періодів: якщо органами XII ст. втілюють ідею «Бог є світло» (згідно з Ж. Дюбі), то мотети й інші жанри XIII ст. резонують із новими духовними запитами людини цього століття як «століття Розуму» (Ж. Дюбі)². Коментуючи таку періодизацію французьких музикознавців, підкреслимо: рух світла здійснюється у просторі, який ми сприймаємо всіма нашими чуттями (звідси – приголомшливе **єднання музично-просторових параметрів готичних соборів**), тоді як **розгортання раціональних конструкцій** вимагає виходу за межі відчутно-видимого світу в нові віртуальні виміри.

Мотет виникає на початку XIII століття в практиці богослужіння як літургійний троп, але швидко виходить за межі церковної служби й стає головною формою світської музики. Згідно з загальною середньовічною концепцією спорідненості музики та поезії, паризькі композитори в перші десятиліття XIII століття експериментували із введенням нових текстів у багатоголосну церковну поліфонію (зокрема, дописували тексти до клаузул в кондуктах і до мелізматичних розспівів в органах). Отримані підтекстовані фрагменти, фактично, «троповані пасажі» або «троповані клаузули», отримали назву *motelli* (від фр. *mot* – «слово»), а потім *moteti* (тобто «композиції зі словами»).

Спочатку музичні голоси підтекстовувалися здебільшого латинськими віршами, присвяченими Діві Марії, проте далі **роль тексту та його вплив на музику збільшуються**. У результаті формується унікальний **політекстовий мотет** («мотет *Ars antiqua*»), що **об'єднував три (рідше чотири) голоси, в яких використовувалися вірші різного змісту різними мовами**.

Особливий вплив на розвиток цього жанру мало проникнення французької мови (мови побутового повсякденного спілкування) в літературну творчість і писемні пам'ятки епохи. Зокрема, важливу роль відіграла система віршування тогочасної французької поезії, що отримала тонке «відлуння» в ритмічних і композиційних властивостях мотету *Ars antiqua*.

Через французькі вірші в мотети входили теми куртуазного чи пасторального кохання, а також проникало відлуння бурхливого й гамірного міського паризького повсякдення. Наприклад, у Бамберзькому рукописі міститься мотет, в якому тенором є популярна міська пісня «Прекрасна Ізабелла» (*Belle Isabelot*), а в Кодексі Монпельє – мотет, заснований на тенорі, складеному з криків Парижа: «Нова полуниця! Зріла! Соковита!». Ця практика настільки вкоренилася з часом, що 1324 року папа Іоанн XXII виступив із критикою застосування профанного тенора в «учених» музичних композиціях.



На мініатюрах середньовічних манускриптів можна побачити таке єднання різних аспектів життя середньовічної людини. На наведеній сторінці манускрипту: жонглер, який танцює; жонглереса, яка грає на вієлі; дресирований собака, який звеселяє публіку; хоробрий лицар, що бореться з тигром, канонік, який пояснює текст благородній дамі (сцена в медальйоні). Все це об'єднано у візерунок, який має власне звучання.

*Маастрихтський часослов. Перша чверть XIV ст.
British Library Royal, Лондон. Add MS 42130. F. 112r*

Історичне значення такого унікального переплетіння різних шарів життя людини в політекстовому мотеті XIII століття блискуче виявляють автори потужного Нового музичного словника Гроува:

«Мотет – це поліфонія нот, текстів і взаємопов'язаних чисел, що керують ритмом і структурою фраз. Такі структури не є супроводом пісень чи дуетів, які “виражають” їхні тексти. Роль поезії в середньовічному мотеті найкраще визначити за аналогією з вітражами в готичному соборі. Поетичні образи у верхніх голосах

пов'язані з музикою так само, як і готичні вікна зі структурою, складовими якої вони є»³.

Складне переплетіння різних аспектів життя середньовічної людини, яке вперше знаходило своє музичне відображення, ставить чимало питань перед сучасним дослідником. І центральними тут є міркування щодо шляхів затвердження в західноєвропейській музичній культурі **нових принципів співвідношення слова і музики**. Так, американська медієвістка Анна Заярузна у блискучій дисертації, присвяченій середньовічному мотету, підкреслює самостійну цінність мотетних текстів, які надалі функціонували в літературних колах як зразки чистої поезії (зокрема мотетні тексти Філіпа де Вітрі). Саме увага до поетичного слова в мотеті визначала основний вектор творчих зусиль їхніх авторів і затверджувала **ключову роль тексту у формуванні музично-поетичного цілого**.

Зв'язок із текстом відіграє вирішальну роль у подальшому розвитку жанру в XIV столітті (у мотеті *Ars nova*), стосовно якого Анна Заярузна пише:

«Низка докладних і тонких аналізів окремих творів – переважно з доробку Машо – показала, що музика мотетів *Ars nova* може відображати їхні тексти за допомогою мензурального й ізоритмічного оформлення, фактурних маніпуляцій, контролю дикції, символічного використання числа та широкого спектру інших методик»⁴.

У результаті виникають об'ємні багатовимірні музично-поетичні композиції, які залишаються для недосвідченого слухача справжньою таємницею, про яку авторитетна дослідниця секретів середньовічних майстрів пише як про «перевагу та ваду для нашого розуміння жанру»:

«...бо відкриваючи нові захопливі арени для дослідження, наявні тексти ставлять перед нами виклик. Поки що найпродуктивнішим підходом було зосередження на окремих мотетах, проте аналіз кількох творів може ставити різний набір питань і актуалізувати власний набір

методологій для дослідження семантичного, культурного й музичного змісту кожного мотету. Як симфонія Малера, кожен мотет – це світ сам собою – сповнений інтелектуальної витонченості, складних композиційних схем і глибоко закодованого смислу. Але ці світи цілком можуть бути в різних галактиках»⁵.

Мотети XIII століття, що збереглися в манускриптах, довгий час залишалися загадкою для дослідників середньовічної культури. Ці «дивні гібриди» церковного, світського та профанного (повсякденного) медієвісти довго обходили мовчанням, а щодо місця, де вони могли звучати, висловлювали неймовірні припущення. Справді, де можна було почути мотети, які об'єднували мелодії з різних «музичних шарів» (сформованих релігійною практикою, куртуазною традицією та профанним повсякденним музикуванням у місті) і тексти різними мовами? До того ж, колосальна вартість розкішно ілюстрованих збірок мотетів XIII століття робила їх зовсім недоступними для «звичайної» людини.



Фрагмент оформлення сторінки Кодексу Монпельє. XIII ст.
Bibliothèque Inter-Universitaire, Монпельє. Section Médecine, Ms. H 196

Тож, хто співав мотети?

У книзі «Історія музики середніх віків і Ренесансу» Ізабель Анді зауважує, що мотети були найулюбленішим жанром досить широкого кола його справжніх «фанів»: «Інтелектуали, університетська молодь, придворне суспільство, освічені городяни обожнювали (*raffolent*) мотети»⁶. Проте щодо того, хто насправді й де міг виконувати мотети, єдиної думки немає. Навіть більше, А. Заярузна зазначає, посилаючись на роботи Еліс Кларк (*Alice Clark*):

«Складнощі, властиві цьому жанру, включно з бітекстуальністю, символізмом чисел, алюзіями на інші мотети й іншими прийомами, що не чутні або затьмарюють поверхове розуміння тексту й музики, можуть змусити нас замислитися, чи хтось їх слухав узагалі, і якщо так, то що вони чули»⁷.

Розмірковуючи над цією проблемою, авторка пропонує використовувати дотепний термін «ефект коктейльної вечірки» («*the cocktail party effect*»), щоб зафіксувати той дивний культурний феномен, з яким європейська людина безпосередньо зустрілася в XIII столітті. Пояснюючи доцільність його використання стосовно давньої музичної практики, Анна Заярузна пише:

«У розвитку комерційної авіації в 1950-х роках авіадиспетчери зіткнулися з несподіваною проблемою: коли голоси кількох пілотів лунали з одного гучномовця, їм було важко утримувати різні потоки відокремленої інформації, а отже вони ризикували неправильно зрозуміти важливі повідомлення. Їхні труднощі призвели до першого дослідження того, що з тих пір отримало назву “ефект коктейльної вечірки” – здатність людей ізолювати одне джерело звуку за присутності багатьох. Мозок більшості людей здатний орієнтуватися в складних соціальних звукових ландшафтах без особливих свідомих

зусиль. Але як саме ми це робимо і чому це мало бути складно для авіадиспетчерів, а потім і для комп'ютерів, стало проблемою»⁸.

Звертаючись до середньовічної музичної практики, авторка зазначає, що не слід виключати можливість слухачів попередньо вивчити поезію на сторінці, а можливо й запам'ятати її до виконання мотету. Крім того, існують згадки про те, що голоси мотету співали спочатку окремо один від одного, а потім вже разом. У трактаті *Speculum musicae* читаємо:

«Відокремлені голоси можна або порівняти з тенором... або їх можна розглядати самі собою, безвідносно до нот тенора й співати не одночасно з ними, а окремо й по черзі, один за одним, як коли хтось співає якийсь мотетус або триплум, чи квадруплум сам без тенора»⁹.

Очевидно, що практика самостійного співу голосів не була чимось надзвичайним, оскільки Якоб Льезький зауважує також, що голоси поліфонічних композицій взагалі можна розглядати як самостійні пісні. Власне, думка самої А. Заярузної щодо можливого місця звучання мотетів така: «...мотети виконувались саме в тих місцях, де могли зустрічатися співаки з різних куточків Європи – в університетах, у судах і під час державних заходів»¹⁰.

Безсумнівно, такі особливості музичної практики свідчили про формування особливого типу «просторового слуху» як здатності слухової системи відокремлювати джерела звуку в спільному акустичному середовищі. Це готувало наступну еру розквіту поліфонічної музики, якою могли насолоджуватися вже підготовлені й виховані в певному напрямку сприйняття слухачі.

«Золотим ключиком» до таємниць середньовічних мотетів може бути діяльність **Паризького університету**. «Мотет зроблений не для звичайного слухача, він адресований інтелектуалам (*lettrés*)», – писав у XIII столітті Іоан де Грокейо¹¹.

«Інтелектуалами» XIII століття й далеко не «звичайними слухачами» були вільнодумні університетські професори, що утворювали в середньовічному Парижі справжнє «інтелектуальне товариство». Так, у каталозі бібліотеки Паризького університету є книги для співу *Libri ecclesiastici officii*, що містять, зокрема, різдвяний чотириголосний градуал Перотіна *Viderunt*¹². На думку сучасних учених, мотети могли складатися саме в такому вузькому колі інтелектуалів – прийнятих при дворі й тому знайомих із куртуазними піснями; посвячених у тонкощі теологічних дискусій і чудово обізнаних у сфері практичної церковної музики й техніки її запису. Отже, автор (або автори) вільно володіли первинним «матеріалом», тобто всім арсеналом музики, що звучала в ту епоху, для створення мотету.



Лаврентій де Вольтоліна (Laurentius de Voltolina). Лекцію з кафедри в Болонському університеті читає Хенрікус-де-Алеман / Генріх Алеманський. Бл. 1360–1390. Liber ethicorum des Henricus de Alemannia. Kupferstichkabinett, Берлін

З університетським середовищем пов'язані й принципи організації мотету. **Університетські диспути**, побудовані за правилами жорсткої аргументації основної ідеї, формували **нове бачення цілого як результату об'єднання різних елементів**.

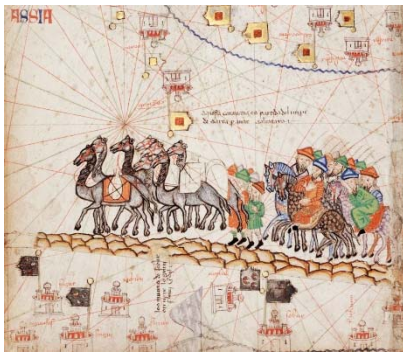
Правила організації мотету резонували з головним методом мислення, якому навчали в середньовічному університеті – **схоластиком** (від лат. *schola* – школа), що була заснована на чітких і несуперечливих логічних доказах. Цей метод відповідав бажанню середньовічної людини зрозуміти, що знаходиться за кожним написаним словом і зробити розум головним провідником за межі видимого на цьому шляху. Найбільші середньовічні авторитети – П'єр Абеляр (1079–1142), Альберт Великий (бл. 1200–1280), Тома Аквінський (1225/26–1274) – стверджували, що написані тексти завжди потребують коментарів і повинні «перевірятися» чистою логікою середньовічної науки.



Карло Кривеллі. Святий Тома Аквінський. 1476. National Gallery, Лондон. NG788.9

Результатами грандіозного розумового акту збирання відомого матеріалу в нові інтелектуальні структури стають знамениті «суми» авторитетів середньовічної думки – енциклопедії наявних знань із їх детальною класифікацією, що поєднують **раціональне та незбагненне**. Серед них найбільш відома – «Сума теології» Томи Аквінського. При цьому «енциклопедії були покликані дати не просто суму знань про світ в арифметичному сенсі (сума як результат простого додавання), а **презентувати світ у єдності**: “*summa*” означало “найвище”, “найголовніше”, “закінчене”»¹³; «власне світ сприймався й мислився людьми середньовіччя як єдність, а отже й усі частини його усвідомлювалися не як самостійні, а як скалки з цього цілого, що повинні були мати на собі його відбиток»¹⁴.

Розумних коментарів потребував навіть реальний простір. Про це яскраво свідчать географічні карти XIII століття, які робилися для тих, хто подорожував (торговців, паломників, жонглерів, кліриків та ін.). Цікаво, що «кожна карта мала свою логіку» (П. Зюмтор) і «була місцем графічного експерименту, позначеного індивідуальністю її автора, та значною мірою – виявленням творчості (*création*)»¹⁵. Симптоматично, що довго картографів називали «художниками карт» (*peintre de cartes*)¹⁶. Тож навіть карти цього століття відображали бажання їх творців внести енциклопедичний вимір у карту й дати можливість тому, хто дивиться, більш об’ємно й цілісно уявити обрану місцевість (для цього зображали предмети побуту тощо).



Фрагмент карти, що зображує гори Сибіру. Бл. 1375.
Atlas. Bibliothèque nationale de France, Париж.
La collection royale de Charles V

Об'єднання «непоєднуваного» (церковного, світського, профанного), що виникало в мотеті, також відповідало на запити середньовічної людини – уявити єдність світу й збудувати звукову конструкцію вже не за законами архітектури, а **за правилами мислення, освяченими схоластиком**. Тож голоси мотету співвідносяться між собою згідно з **правилами риторичної організації тексту**. Вони зберігають усі необхідні етапи викладу думки, перетворюючи композицію на **єдність різних рівнів коментування фундаментальної тези через тонку гру ідей, слів, складів, рим, мелодичних мотивів**.

Отже, композиція мотету в жодному разі не є «чистою формою, відкритою для оцінки з позицій чистого смаку. Вона запрошує “увійти” всередину й шукати власне розуміння істини»¹⁷. На цьому наполягає авторитетний знавець середньовічної музики Олів'є Кюлен, який детально розбирає риторичний механізм пов'язаності всіх ліній мотету *Ars antiqua* і робить важливий для розуміння сутності жанру висновок: «*Aliud dicitur, aliud demonstratur*¹⁸ – текст завжди говорить щось відмінне від того, що він висловлює, і дозволяє бачити те, що є “в глибині”»¹⁹.

Існування мотету відповідало загальним настановам середньовічної культури, про яку так влучно висловлювався Поль Зюмтор:

«Крізь середньовічний текст відчувається вимога раціональності, що стоїть за ним, **прагнення до порядку, заданого розумом, потреба в єдиній концепції світу**. Засоби його побудови належать до сфери ремесла; мета, заради якої їх використовують, передбачає пристрасть до ретельного та неквапливого оздоблення речей. ...їх глибинна причина (слово *raison* у старофранцузькій мові означало також “розрахунок” і “мова”) **полягає не так в уніфікації світу, як у його заповненні**»²⁰.

Отже, хоча слово «мотет» використовувалося композиторами і в наступні століття, лише XIII століття дало унікальні **політекстові мотети** (мотети *Ars antiqua*), культурна цінність яких визначалася **синтезом усіх музичних вражень**

епохи людиною, що опинилася «потойбіч» їхнього первісного джерела, поміж тим, що реально звучало в той час. Вперше в історії європейської культури музика намагалася говорити більше, ніж можна було почути або записати.



Приклад запису триголосного мотету, прикрашеного чудовими мініатюрами, у Кодексі Монпельє. На лівій сторінці записаний голос із французьким текстом, на правій (зверху вниз) – голос із латинським текстом, найнижчий рядок фіксує основний голос (тенор) Et gaudebit, протягнутий довгими тривалостями.

Кодекс Монпельє.
XIII століття. Bibliothèque
Inter-Universitaire, Монпельє.
Section Médecine. Ms. H 196.
F. 63v, 64r

-
- 1 Histoire de la musique / sous la dir. de M.-C. Beltrando-Patier. 2002. P. 156.
2 Ibid. P. 147.
- 3 Sanders E. H., Lefferts P. Motet, §I : Middle Ages // Grove Music Online.
URL:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040086> (accessed 23.07.2022).
- 4 Zayaruznaya A. Form and Idea in the Ars Nova Motet : dissertation ... of PhD in the subject of Music / Harvard University, Department of Music. Cambridge, 2010. P. 2.
- 5 Ibid. P. 3.
- 6 Див.: Handy I. Histoire de la musique au Moyen Age et à la Renaissance. Paris : Ellipses, 2009. P. 111.
- 7 Zayaruznaya A. Form and Idea in the Ars Nova Motet. 2010. P. 3.
- 8 Ibid. P. 73.
- 9 Ibid. P. 75
- До речі, А. Заярузна вважає, що автором відомого трактату слід вважати Якоба де Монтібус (*Jacobus de Montibus*).
- 10 Zayaruznaya A. Form and Idea in the Ars Nova Motet. 2010. P. 89.
- 11 Histoire de la musique / sous la dir. de M.-C. Beltrando-Patier. 2002. P. 157.
- 12 Див.: Huglo M. L'enseignement de la musique a l'Université de Paris au Moyen Age // L'enseignement de la musique au Moyen Age et à Renaissance : actes des colloque / Royaumont, 5–6 juillet 1985. Royaumont : Ed. Royaumont, 1987. P. 73–79.
- 13 Гуревич А. Категории средневековой культуры. Москва : Искусство, 1984. С. 262.
- 14 Там само. С. 261.
- 15 Zumthor P. La mesure du monde. 1993. P. 318.
- 16 Ibid.
- 17 Cullin O. Laborintus : essais sur la musique au Moyen âge. Paris : Fayard, 2004. P. 109.
- 18 «Інший зразок є ще однією демонстрацією» (лат.).
- 19 Cullin O. Laborintus. 2004. P. 109.
«У таких фактах виявляється не лише особливий поетичний задум, а й особлива ментальність, – пише Поль Зюмтор. – Світ розбитий на конкретні властивості, що містяться в незримих структурах, і має різні ієрархічні рівні – від першоджерела власної внутрішньої зв'язності до повсякденного існування людини. Його семантична модель складається з окремих частин, кожна з яких входить у наступну, утворюючи її “зміст”.

Звідси виникає ціла мережа стійких і чітких аналогій: будь-яка реальність перетворюється на знаки, що її втілюють і переграють один з одним через свою незаперечну подібність. Знаки – числа та зримі форми, щільно, без прогалин зв'язані в текст, що є водночас існуванням, історією та універсумом, тобто людиною, спасінням і тво-ренням» (Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики / пер. с фр. И. Стаф. 2003. С. 125).

20 Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. 2003. С. 32.

РЕЗЮМЕ

Те, що ми називаємо реальністю,
є поемою, що зашифрована чудовим невідомим письменником;
якщо ми зможемо розплутати цю головоломку,
ми відкриємо одисею людського духу,
який у дивовижній помилці рятується від себе самого,
замість того, щоб себе шукати.

Ернст Кассілер. Філософія символічних форм

XII–XIII століття увійшли в історію європейської культури як період, у якому найяскравіше виявилися основні характеристики середньовічного мислення. У цей час відбулися суттєві зміни у свідомості та способі життя людини, зумовлені формуванням міст, появою перших університетів, поширенням «готичного стилю» світла в мистецтві, народженням перших літературних жанрів європейськими мовами, а в музиці – затвердженням ідей, що відкривали шляхи в такі культурні сфери, куди музика ще «не входила». Дуже точно смисл таких змін сформулював Умберто Еко:

«Середньовіччя по-своєму зберегло спадщину минулого, але не для того, щоб, зручно влаштувавшись у ньому, зануритися в зимову сплячку, а щоб **постійно заново перекладати її та використовувати**»¹.

І справді, ніякої млявості чи лінощів, а тим більше байдужості чи апатії в тому, що становило духовне життя людини, не було в цей період. Навпаки – нові духовні пріоритети закріплювали запеклі суперечки в засвоєнні спадщини античних мислителів. Це не могло не відбитися на тому, **що звучало і як звучало.**

«Середньовічний світ був всесвітом, оповитим звучаннями та звуковими фарбами. Тому й сьогодні шансоньє, поеми та романи дарують нам задоволення прогулюватися звуковими пейзажами, намальованими численними музикантами, все різноманіття яких демонструють середньовічні зображення»²,

– зазначають медієвісти, оглядаючись назад із сьогоднішнього дня. Якщо ж намагатися уявити цей музичний простір Високого середньовіччя, «оповитий звучаннями», як єдине ціле, то чітко проступають три шари, що його утворювали, відокремлені один від одного способами запису, виконання та ставлення до слова:

- 1) музика, що звучала в соборі;
- 2) музика, що звучала на вулицях міста й супроводжувала святкові веселощі в замках;
- 3) музика, яка зверталась до Прекрасних Дам та їхніх шляхетних кавалерів при дворі.

Унікального єднання ці сфери набули в записаних **мотетах XIII століття**, де невідомі автори ретельно «складали» елементи різних шарів середньовічного життя (як мальовничу картинку в калейдоскопі).

Дуже відрізнялися і представники кожного музичного шару. Музикантами-практиками в соборі були півчі; носіями «низової» музичної традиції – жонглери (менестрелі); куртуазні пісні при дворі складали трубадури (потім трувери, мінезингери). Проте високий титул справжнього музиканта (*musicus*) надавали лише майстру умоглядних суджень, що був посвяченим у таємниці «небесної музики» (*Musica mundana* за Боецієм). Можливо, на цей титул претендували й невідомі нам інтелектуали-творці мотетів, які заповнювали мислетворний простір середньовічного світу головоломними звуковими лабіринтами.

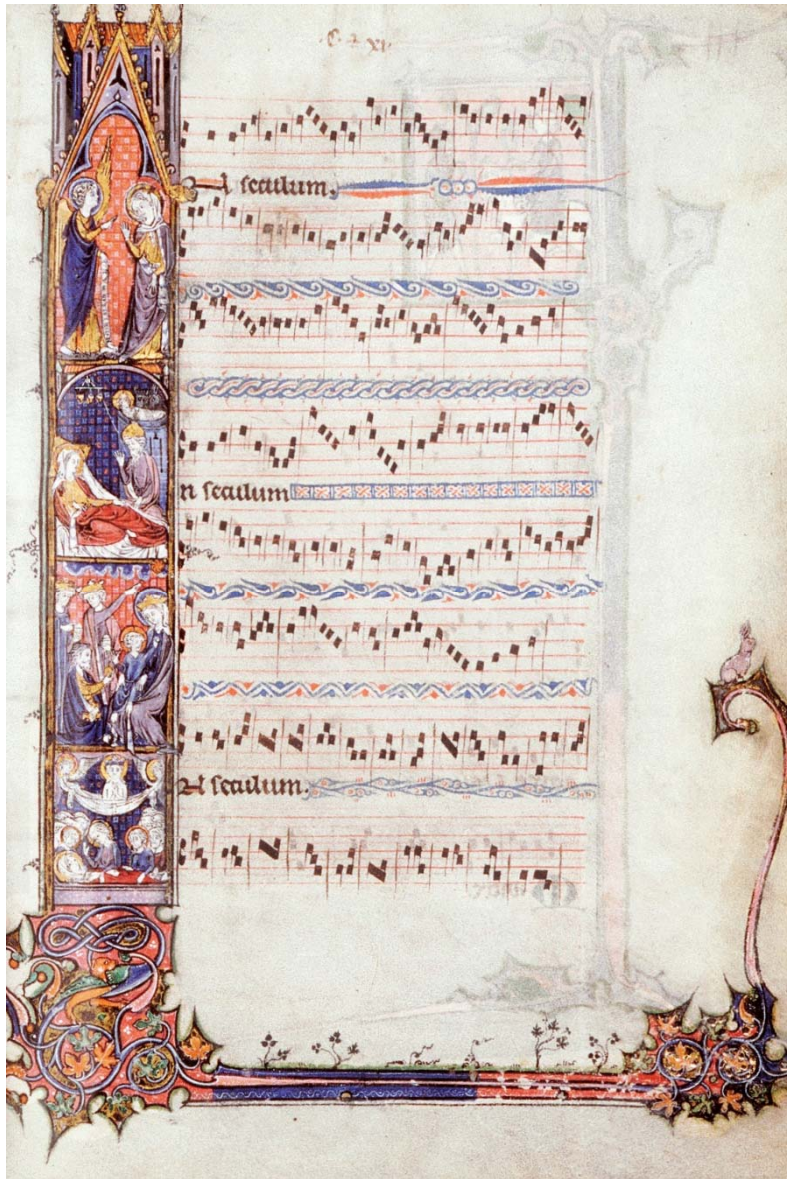
«*Ars musica* – такою є музика в середньовіччі: **наука, техніка, теорія**», – пише Олів'є Кюллен і підкреслює: «Музика – це жест, жест містичний і фізичний; це рух, який відображує незліченне. Але вона також є числом, тому що складається зі звуків, що співвідносяться з числовими пропорціями»³.

Центром розвитку церковного (професійного) співу в добу Високого середньовіччя стає **паризький собор Нотр-Дам**. Присутність у ньому світла мислимого й світла видимого створювала нові можливості для єднання звуків, що заповнювали величезний простір. Саме з собором Нотр-Дам пов'язані два основних відкриття, що визначили подальшу долю європейської професійної музики:

- 1) формування три- та чотириголосного співу;
- 2) поява такого нотного запису, який фіксував не тільки висоту звуку, але і його тривалість.

Підкреслимо, що затвердження багатоголосного співу можна порівняти з народженням у європейській культурі мистецтва кіно. Потрясіння глядачів наприкінці XIX століття від картинок, що самостійно рухаються, суголосне зі здивуванням людини XII століття, яка вперше зустрілась із об'ємними «звуковими побудовами» в соборі Нотр-Дам.

Звідси – нова в європейській музиці **проблема поєднання голосів між собою**, необхідність їхньої координації, неможлива поза точно виміряним ритмом. Як у місті, де треба було всім порозумітися один з одним, різні голоси мали «ужитися» в єдиній музичній будівлі. Надалі європейська музика, «відпрацювавши» цей принцип, вже не відмовиться від ідеї **створення єдності з множинності** (про що свідчить вся подальша історія музики, спрямована до народження масштабних опер, симфоній, ораторій та інших синтетичних за своєю природою жанрів).



На поданому записі мотету в Кодексі Монпельє чотири яруси мініатюр, що створюють кольорову вертикаль і спираються на вибагливий орнамент, доповнюють новий простір «людини-мислителя» XIII століття та виявляють її прагнення охопити різне єдиним поглядом.

*Кодекс Монпельє. XIII ст.
Bibliothèque Inter-Universitaire,
Монпельє. Section Médecine.
Ms. H 196. F. 111r*

Перехід від одноголосся до багатоголосся, що почався трьома століттями раніше й нарешті затвердився новими зразками співу, став усвідомленим вибором європейської людини, яка надовго відійшла від горизонтального розгортання мелодичної лінії до багат шарових «3D-композицій». Аж до кінця XVI століття всі професійні твори європейських композиторів будуть присутні виключно у **сфері багатоголосної хорової музики**.

Якщо славу паризькому собору Нотр-Дам у XII столітті принесли органи Леоніна та Перотіна, що заповнювали прозорими звуковими мереживами готичний інтер'єр, то в XIII столітті школа Нотр-Дам «тихо» ввійшла розкішно ілюстрованими манускриптами з **мотетами, призначеними для погляду та осмислення**. Поряд із видимим простором собору, відображеним у звукових побудовах Перотіна та його послідовників, мотети XIII століття формували новий **простір тонкої гри розуму й фантазії**. Про це красномовно говорила й манера запису мотетів: не ярусами (як в архітектурних композиціях органумів), а окремими мелодичними лініями від початку до кінця! Отже, ціле було тепер результатом не нашарування, а **комбінування**.

Унікальну «зустріч» музики й вишуканої гри розуму фіксувала **куртуазна лірика**. Обов'язкова присутність музики в кодексі правил куртуазної поведінки відкривала нові обрії перед європейською людиною. Музика вперше наближалася до потаємних глибин свідомості, використовуючи чуттєвий світ людини та окреслюючи його головні координати. У середньовічному суспільстві **союз музики та поезії** ставав «дзеркалом», у якому відображення мали небувалу раніше цінність: вони виявляли не тільки здатність світської еліти суспільства милуватися й насолоджуватися неземною красою, але, власне, фіксували присутність певного соціального класу:

«Кожен через призму “я” поетичного вимислу, у супроводі своєї лютні чи арфи співає, звісно, для себе самого, але водночас конструює, керуючись кодом, систему закритих цінностей, в яких соціальна група

себе впізнає і відкривається; ідеологію, яка відбиває найбільш виразно те, що його оточує»⁴.



Двір кастильського короля Альфонса X Мудрого (1221–1284).
Cantiga de Santa Maria. Пролог. Кінець XIII ст.
Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Мадрид

Отже, в епоху Високого середньовіччя *Homo Musicus* зв'язував різні зрізи реальності, що оточувала людину, наділяючи їх унікальними характеристиками. На піку середньовічної доби музика впевнено заявляла про своє право бути незамінною складовою життя. Вона майже готова була «спуститися» з неосяжної висоти космічної гармонії «небесної музики» до людини як творця свого власного, неповторного музичного всесвіту.

1 Эко У. Средние века уже начались // Иностранная литература. 1994. № 4. С. 267.

2 Lomenec'h G. Troubadours, trouvères et jongleurs. 2013. P. 7.

3 Cullin O. Brève histoire de la musique au Moyen Âge. Paris : Fayard, 2002. P. 7.

4 Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de Brigitte et Jean Massin. 1995. P. 192.

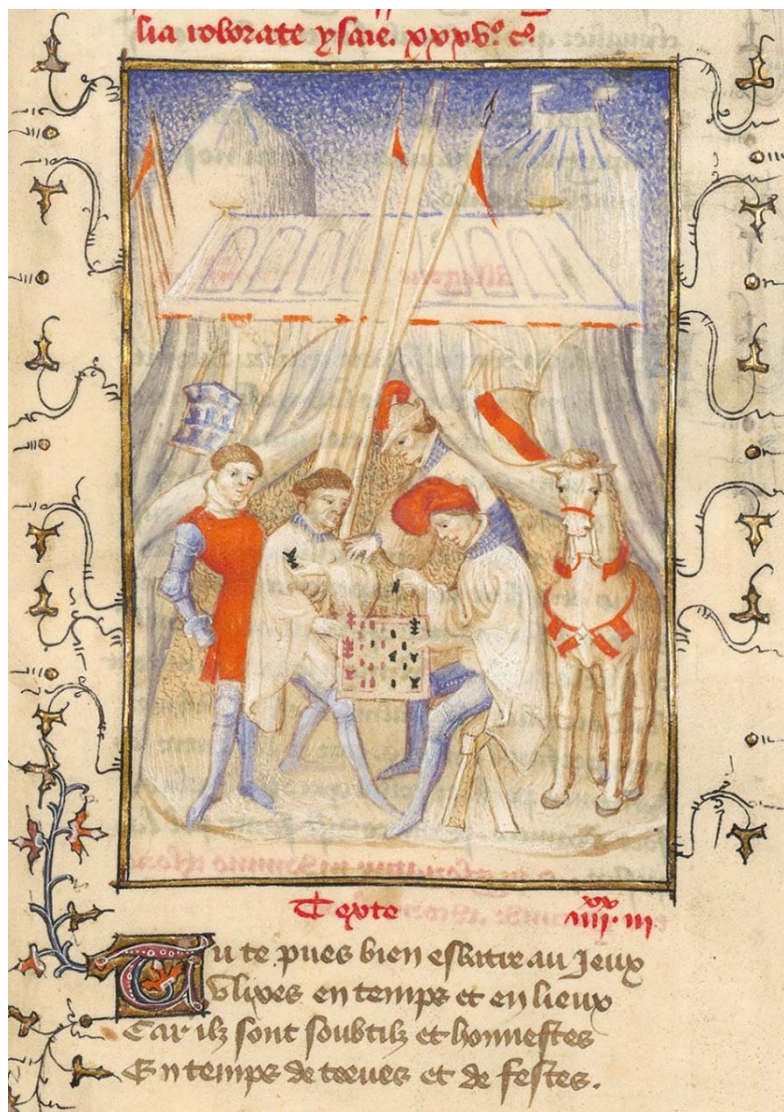
ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОПЕРЕВІРКИ

1. Що належало до обов'язків найбільш давньої у Франції корпорації менестрелів «Менестрандіз» (*La Ménestrandise*)?
2. Якими були особливості «звучання» середньовічного міста?
3. Що об'єднує і що відрізняє дві традиції трубадурства (*trobar leu* і *trobar clus*)?
4. Якими є десять спільних ознак в організації готичного собору та композиції *Viderunt omnes* Перотіна?
5. У чому унікальність жанру мотету *Ars antiqua*? Хто виконував і хто створював ці середньовічні музичні «родзинки»?

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Епохи історії музики в окремих викладах : навч. посібник : у 2 ч. / пер. з нім. та ред.-упоряд. Ю. Семенов. Ч. 1 : Арс-антиква. Арс-нова. Гуманізм. Ренесанс. Одеса : Будівельник, 2004. 188 с. (Про музику / Pro Musica).
2. Ле Гофф Ж. Цивілізація середньовічного Запада. Екатеринбург : У-Фактория, 2005. 560 с.
3. Хейзинга Й. Осень середньовіччя : исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV вв. во Франции и Нидерландах / пер. Д. Сильвестрова ; отв. ред. С. Аверинцев. Москва : Наука, 1988. 540 с. (Памятники ист. мысли).
4. Bonds M. E. A history of music in Western culture / Department of Music University of North Carolina at Chapel Hill. 4th ed. Boston : Pearson Education, 2013. 696 p.
5. Strohm R. The Rise of European Music, 1380–1500. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. 740 p.
6. Taruskin R. Oxford History of Western Music : in 5 vol. Vol. 1: Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century. Oxford : Oxford University Press, 2010. 865 p.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ.
ВИШУКАНІ ДУХОВНІ ІГРИ
Номо Musicus
У ПІЗНЬОМУ СЕРЕДНЬОВІЧЧІ



Поетична строфа під мініатюрою:
 Ти можеш дуже добре грати в ігри,
 Привезені Уліссом, де і коли це дозволено,
 Оскільки вони хитромудрі й похвальні
 Під час перемир'їв і свят.

Христина Пізанська. Послання
 Омеї. 1401–1500. Bibliothèque
 nationale de France, Париж.
 Département des manuscrits.
 François 606. F. 39r

4.1. ЗАХІДНИЙ ХРИСТИЯНСЬКИЙ СВІТ В ОЧІКУВАННІ ЗМІН

Тому-то й зір наш – промінь, що сяннути
від Вищого Ума отримав змогу,
який всі речі владен огорнути, –
природою позбавлений такого,
чим витік свій би міг перевершити,
бо рівного тому нема нічого.

<...>

Правдиве світло в небі одному є,
що хмарами не вкрите, решта – мряка,
тілесна тінь або, ще гірш, отруя.

Данте Аліґ'єрі. Божественна комедія. Рай. Пісня XIX¹

В історії західноєвропейської культури XIV століття починає період, який дослідники називають Пізнє середньовіччя, або «Осінь середньовіччя»². Поступове згасання високих лицарських ідеалів у XIV–XV століттях відкриває шляхи формування нових орієнтирів світосприйняття європейської людини. На місце інтелектуала, вихованого університетським середовищем в атмосфері оволодіння «універсальними» знаннями, приходять *Homo ludens* – «Людина, що грається» (Й. Гейзінга). Спостерігаючи «відхід зі сцени» певної історичної епохи, *Homo ludens* перебуває в пошуку доступної тільки йому істини, що прихована від інших.

Тонкі інтелектуальні розваги й рафінованість чуттєвих переживань розмивають межу між бажаним і реальним, перетворюючи культуру Пізнього середньовіччя на одну з найбільш складних для розв'язання загадок у духовній історії європейської людини. Тож, якщо намагатися уявити цілісний образ культурної

спадщини XIV–XV століть, виникає нескінченна послідовність віддзеркалень, які ховають у таємничій глибині основи свідомості **сучасної** людини.

Символічно, що XIV століття починається з безсмертного творіння Данте – «Божественної комедії» (1307–1321) – єднання всіх духовних координат середньовічного світу, побачених по-новому. Як промовисто, але водночас незбагненно містично звучать слова поета, якому відкриваються невисловні секрети буття:

Отцю і Сину і Святому Духу
в Раю повсюди «Слава!» пролунало,
і спів сей хмелем видався для слуху.
А видиво таке очам постало,
що, всесвіт усміхається, здалося;
тож зір та вухо тішились немало.
О радість! Невимовне суголосся
любові й миру, що життя сповняє!
Багатство, що жадоби вбереглося!³

Чудовий «духовний бенкет», що був зображений геніальним італійським мислителем на початку XIV століття і знайшов віддзеркалення буквально в усіх сферах європейської культури, видається ще більш грандіозним у контексті тогочасної історичної ситуації. На межі XIII–XIV століть християнський світ ніби «зіщулився»: «Припинилися обробка й освоювання нової землі... Починалося запустіння полів і навіть сіл... Зведення великих соборів перервалося. Демографічна крива схилилася й поповзла вниз»⁴. Катастрофи й нещастя йшли безупинно. З кінця XIII століття в різних європейських містах через погіршення умов життя постійно спалахують бунти й повстання; повертається голод, забутий за два сприятливі попередні століття. До того ж, 1337 року починається серія військово-політичних конфліктів між французькою королівською родиною та англійським королівським двором, яка залишиться в історії Європи як Столітня війна⁵.

Разючим відображенням драматичних історичних подій XIV століття стали «Хроніки» французького поета й історика Жана Фруассара, що охоплюють першу половину Столітньої війни.

«Кажуть, і кажуть правдиво, що всі міста будуються з багатьох різних каменів, і що всі великі річки утворюються з багатьох дрібних струмків. Так само й науки складаються багатьма вченими чоловіками, і те, що невідомо одному, знає інший, і так майже про кожну річ рано чи пізно стає відомо все»⁶.

Так розмірковує Жан Фруассар у передмові до «Хронік», пояснюючи своє завдання: відтворити в усіх деталях історію головного політичного конфлікту XIV століття, який зачепив, так чи інакше, усі європейські держави. Зафіксовані добровільним літописцем епохи державні зради й жорстокі страти, збройні зіткнення та руйнівні розбійні набіги стали повсякденністю століття, яке «застрягло» в невирішених політичних суперечках.



Жан Фруассар. Хроніки
(*Chroniques sire Jehan Froissart*).
1401–1500. Bibliothèque nationale de
France, Париж. Français 2643.
F. 292r.

XIV століття залишилося також в історії Європи позначене страшною печаткою «**Чорної смерті**» – пандемії чуми, що охопила всі країни в середині століття (1346–1351) й фактично не згасала до його кінця та забрала за різними підрахунками від 30 до 50% населення Європи. «Перевіркою на міцність» західноєвропейського світу стала і Велика схизма 1378–1417 років – розкол церкви, зумовлений тим, що Авіньйон і Рим завзято боролися за право на папський престол, посилюючи й без того гострі політичні чвари.

У результаті, озираючись на XIV і XV століття, Ф. Бродель писав:

«У цьому нескінченному розгортанні [попередніх століть] одразу помітний крутий злам, а за ним – бездонна прірва, яку Гі Буа називає “Хіросімою”, – катастрофа, що сталася з французьким і європейським населенням у 1350–1450 роках під впливом трьох факторів: голоду, чуми й Столітньої війни. Франції, як і всьому Заходу, знадобилося не менше століття (1450–1550), а то й усі двісті років (1450–1650), щоб зарубцювалася ця глибока рана: чверть, третина, половина, місцями до сімдесяти відсотків населення було стерто з лиця землі. Від того часу багато води спливало, проте з 1450 року до наших днів не було жодного лиха, сумірного з цим небувалим спустошенням»⁷.

Страшний слід пережитих зрушень прослідковується майже в усіх сферах життя людини Пізнього середньовіччя. Зображення військових зіткнень наповнюють майстерно прикрашені манускрипти цього періоду, вражаючи сучасного читача відчуттям смертельного вихору, який пронісся над Європою.

Втім, у небувалому напруженні всіх сил, що регулюють потоки людського життя, **духовні орієнтири, котрі знаходяться за межами матеріального світу, лише зміцнювали своє значення**. Достатньо подивитися на малюнки, що прикрашають поля «Хронік» Ж. Фруассара, щоб уявити, як тісно у свідомості людей тієї епохи спліталися жахливі реалії війни та світлі радощі невійськового життя.



Христина Пізанська. Послання Отеї. 1401–1500.
Bibliothèque nationale de France, Париж. Département des
manuscrits. Français 606. F. 16r



Ілюстрація до розділу «Про морський
бій між королем Англії та французами
при Сльойсі».

Жан Фруассар. Хроніки. 1401–1500.
Bibliothèque nationale de France, Париж.
Français 2643. F. 72r

Пристрасна спрямованість середньовічної людини до **Радості й Світла** знайшла відображення в артефактах Пізнього середньовіччя, які скеровують читача туди, де «високий дух зневажає зовнішні насолоди» (Христина Пізанська)⁸.

Особливе значення в пошуку нових духовних маршрутів мало правління французького короля **Карла V Мудрого** (1364–1380). Діяльність цього слабкого здоров'ям, «книжкового» монарха – великого поціновувача поезії та музики – задавала тон оновленню багатьох культурних і соціальних норм епохи. Зокрема, новою характеристикою життя суспільства стає те, що **престиж світської влади багато в чому визначається увагою до культури**. Багаті та впливові представники вищого стану тепер є щедрими меценатами й головними замовниками розкішно ілюстрованих манускриптів і творів мистецтва.

Промовистим «знаком» глибоких змін у системі «влада і культура» стає поява в Парижі **Королівської бібліотеки**.



Ця мініатюра зображає короля Карла V за читанням книги у створеній ним бібліотеці, ілюструючи слова з Прологу замовленого королем перекладу французькою мовою відомого латинського політичного трактату «Policraticus» про те, що король «любить справжню науку» і є «справжнім та істинним філософом».

Іоан Солберійський. *Policraticus*.
Бл. 1372. *Bibliothèque nationale de France*,
Париж. Français 24287. F. 2r

За наказом Карла V одна з веж королівського палацу була перетворена на «Вежу бібліотеки», де розмістилася унікальна на той час колекція книг. Ця перша світська європейська книгозбірня, що налічувала понад 900 манускриптів, вражала сучасників масштабом, а також різноманітністю представлених авторів і сюжетів. Король – не лицар із мечем на коні, а інтелектуал, що читає та опікується мистецтвами, – таким був новий образ правителя; а мудрий королівський жест (створення бібліотеки) ясно вказував на новий ілюзорний простір, яким престижно було володіти – **царство книги як тріумф Знання й свободи людського духу.**



Відкрита шафа, наповнена творами античних авторів, фіксує характерне для століття бажання представників привілейованої частини суспільства створити власну колекцію книг.

Бенуа де Сент-Мор. Роман про Трою. 1340–1350. Bibliothèque nationale de France, Париж. Ms. 782. F. 2v

Світло, Радість, Знання, Книга... Цей ряд чітко виявляє головні цінності людського життя наприкінці середньовічної епохи. Закономірно, що середні віки – «чорнильні віки» (С. Аверінцев), час «писарів» як зберігачів культури та «Писання» як орієнтира життя», час «трепетного схиляння перед святинею пергаменту й літер»⁹ – близько 1300 року піднімають писемність до рівня самостійного мистецтва. **Створення рукопису переростає в унікальний духовний акт.**

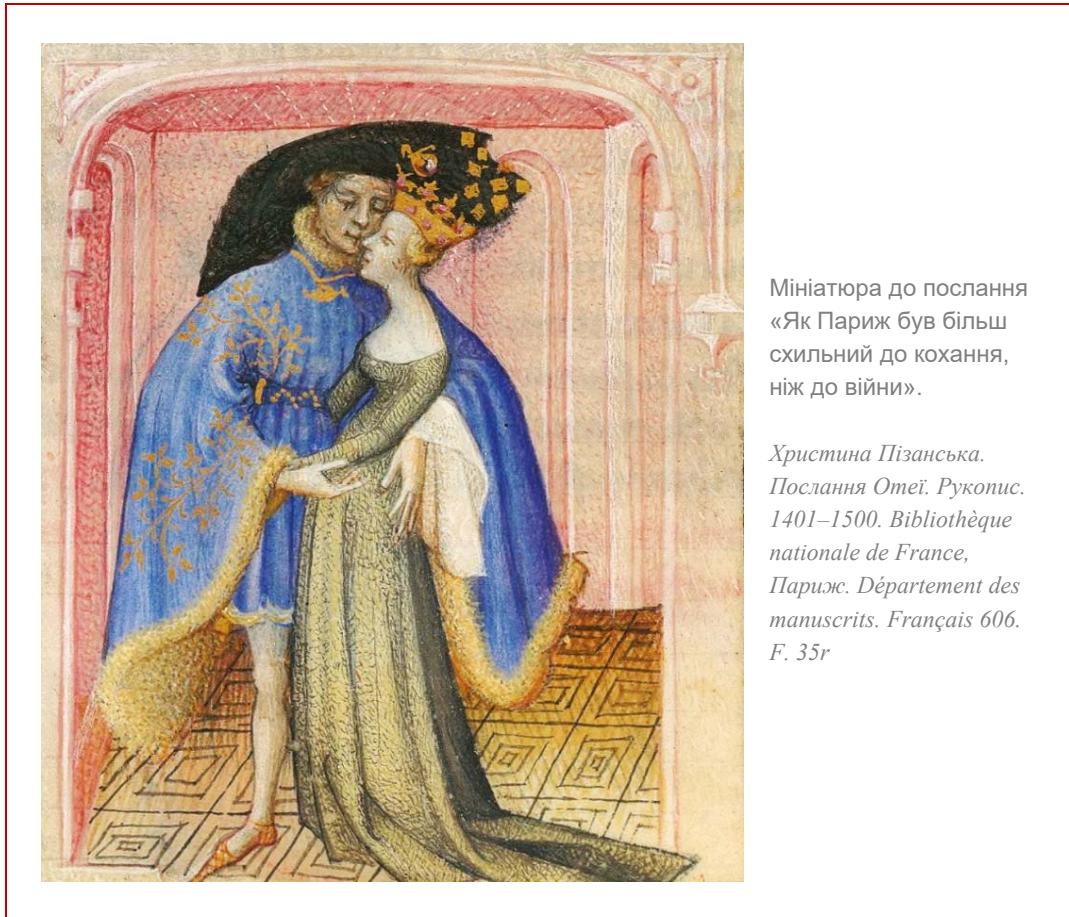
Разючим свідченням могутнього інтелектуального злету середньовічної людини є книги **Христини Пізанської** (бл. 1364 – бл. 1430), що були надзвичайно популярними за її життя. Вихована при дворі Карла V в атмосфері поклоніння Знанню, Христина Пізанська мала виняткову ерудицію та була однією з найосвіченіших жінок свого часу. Проте спадщина видатної французької письменниці вражає сучасного читача не лише широтою кругозору, яскравими художніми образами й глибокими філософськими роздумами, втіленими в текстах, але також формою та способами їх вираження.

Відчуваючи найтонші духовні вібрації епохи, Христина Пізанська виявляла безпрецедентну на той час турботу про **цілісність сприйняття книги**. Вона досягала єдності враження в читача-глядача продуманістю всіх нюансів оформлення манускрипту. Живе зацікавлення сучасників книгами Христини Пізанської свідчило про їхню особливу актуальність. «Скажи мені, що ти читаєш...», – так можна було б перефразувати початок відомого афоризму, щоб уявити, якою ж вимогливою була вдумлива й освічена (*litteratus*) людина наприкінці середньовіччя.

Велику популярність мала вже цитована вище в епіграфі книга Христини Пізанської «Послання Отеї». Вона була написана в 1400–1401 роках під впливом Данте і складалась (як і у великого італійського попередника) зі 100 розділів. Цей повчальний твір являв собою збірку настанов Отеї (у цьому тексті – богині мудрості й знання), адресованих юному Гектору Троянському з метою виховання істинної «лицарської свідомості». Для цього Христина Пізанська використовувала характерне для середньовіччя розуміння «історії» як оповідання і як образу, створюючи химерне сплетіння античних і християнських істин, сакрального й куртуазного.

«“Послання Отеї” – це і розвага (книга картинок), і навчання (енциклопедія, міфологічний словник, зібрання чеснот і вад, катехізис), і медитація, оскільки вона загострює розум і поглиблює погляд. Вона адресована погляду й свідомості. Як вчора, так і сьогодні»¹⁰.

Звісно, така творча настанова дуже близька сучасному читачеві, який відкриває для себе чимало цінного в порадах мудрої середньовічної письменниці. Наведемо лише два «послання», які фіксують нові інтелектуальні виміри далекої доби.



Коментуючи послання «Париж був більш схильний до кохання, ніж до війни», Христина Пізанська пише: «...гідний лицар не має ставати ватажком ні свого війська, ні інших лицарів, які не створені для битв. ...споглядальне життя переважає над активним, є більш гідним і величним; діяльне життя є лиш покаранням для орача, тоді як споглядальне – дозволяє відчути благодать дарованого відпочинку»¹¹.



Мініатюра до розділу «Про те, що потрібно читати історичні оповідання».

Христина Пізанська. Послання Омеї. 1401–1500. Bibliothèque nationale de France, Париж. Département des manuscrits. Français 606. F. 15r

У посланні «Про те, що потрібно читати історичні оповідання» богиня мудрості Омея каже: «Істинний лицар має щиро любити те, що може бути зрозуміле за допомогою літер і письма. <...> З цього приводу Гермес стверджує: “Той, хто докладає зусиль, аби мати знання й гарні манери, стане щасливим і в цьому світі, і в іншому”»¹².

Поява настільки майстерно виконаного манускрипта, що розійшовся Європою в десятках рукописних копій, виразно позначає новий етап життя книги в європейському суспільстві¹³. Відтепер текст розгортається в багатьох вимірах, «і кінцева його мета, про яку розмірковує меншість – мудреці-всезнавці, – полягає в ньому самому. ...тлумачення доручене фахівцям, проте кожен так чи інакше може спонтанно розшифрувати ту сторінку, яку бачить перед собою»¹⁴.

Пієтет до книги зафіксований на багатьох мініатюрах епохи, де зображено й високих покровителів, яким адресувався рукопис, й авторів письмових фоліантів. Так, на одній із мініатюр, Рауль де Прель дарує королю Карлу V свій переклад французькою мовою латинського трактату Августина Блаженного «Про місто Боже» і цей акт дарування книги зафіксований як урочиста церемонія.



Августин Блаженный. Про місто Боже. Бл. 1410. Koninklijke Bibliotheek, Гаага. 72 A 22. F. 1r

Нове ставлення до письмового тексту впливає і на долю **музичних рукописів**, які захоплюють сферу не тільки богослужбової, але й світської музики. Саме період Пізнього середньовіччя позначений активним нотним записом пісень труверів, а також фіксацією слідів звучання пісень трубадурів (раніше нотовані шансоньє з трубадурськими піснями були винятком). Проте найбільш чіткий знак серйозних змін у музичному житті Європи – поява перших **авторських** музичних рукописів. Це були манускрипти Гійома де Машо. Машо не тільки вказує своє ім'я на записах

поетичних і музичних композицій, але прагне презентувати результати своєї духовної праці **впорядкованими** й зібраними в єдність (див. про це в параграфі 4.5).

Фігура **автора** більше не може залишатися «в тіні». Вона потрапляє в центр уваги сучасників. Симптоматично, що найбільш знані французькі композитори XIV століття – Філіпп де Вітрі та Гійом де Машо – були не тільки тісно пов’язані з королівським двором музично-поетичними «замовленнями», але й обіймали високі державні посади.

Закономірно, що цей час висуває нові критерії до *Homo Musicus*. Він тепер – не так філософ, який володіє секретами світобудови, як *Homo ludens* – майстер звукових «заморок», що **виникають у вишуканих арабесках**. Водночас, він – «янгол», що сполучає звуками (!) град Божий і град Земний.



Фрагмент орнаменту сторінки з зображенням граду Божого в рукописі французького перекладу трактату Августина Блаженного.

Августин Блаженний. Про місто Боже (La Cité de Dieu). 1400–1408. Bibliothèque nationale de France, Париж. Français 172. F. 5r

Усе це зумовлює надзвичайну складність музичних композицій XIV століття. Однак перш ніж перевести на них погляд із культурно-історичного контексту, окреслимо ще один унікальний «зріз» життя людини Пізнього середньовіччя, позначений появою механічного годинника.

-
- 1 Переклад Максима Стріхи (Данте Аліг'єрі. Божественна комедія : Рай / пер. М. Стріхи. 2-ге вид. Львів : Астролябія, 2017. С. 183).
 - 2 Так поетично визначає XIV–XV століття європейської культури відомий голландський культуролог Й. Гейзинга. Див.: Хейзинга Й. Осень средневековья : исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV вв. во Франции и Нидерландах / пер. Д. Сильвестрова ; отв. ред. С. Аверинцев ; ст. А. Михайлова ; коммент. Д. Харитоновича. Москва : Наука, 1988. 540 с. (Памятники ист. мысли).
 - 3 Рай. Пісня XXVII, рядки 1–9 (Данте Аліг'єрі. Божественна комедія : Рай / пер. М. Стріхи. 2017. С. 239).
 - 4 Ле Гофф Ж. Цивілізація середньовікового Запада. Екатеринбург : У-Фактория, 2005. С. 130.
 - 5 Столітня війна як «довгий військово-політичний конфлікт загальноєвропейського масштабу» (Н. Басовська) між Англією та її союзниками, з одного боку, та Францією та її союзниками, з іншого, тривала приблизно з 1337 до 1453 й завершилася втратою Англією континентальних територій (крім Кале). Див.: Басовская Н. Столетняя война : Леопард против лилии. Москва : Астрель ; АСТ, 2003. 428 с.
 - 6 Жан Фруассар. Хроніки Англії, Франції, Іспанії і сусідніх країн з кінця правління Едуарда II до коронації Генріха IV // ЛитМир : електронна бібліотека. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=237369&p=1> (дата звернення: 08.08.2022).
 - 7 Бродель Ф. Что такое Франция? : в 2 кн. Кн. 2 : Люди и вещи : в 2 ч. Ч. 1 : Численность народонаселения и её колебания на протяжении веков. Москва : Изд-во Сабашниковых, 1995. С. 258.
 - 8 Christine de Pizan. Épître d'Othéa, déesse de prudence, à un jeune chevalier, Hector : en 2 vol. / préface de J. Cerquiglini-Toulet ; trad. d'H. Basso ; Fondation Martin Bodmer. Vol. 2. Paris : PUF, 2008. P. 113.
 - 9 Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. С. 213.

Пояснюючи сутність змін, що відбувалися в середньовічну епоху, ставлення до записаного слова, С. Аверінцев, зокрема, пише: «А що таке письмо? Коли ж Еврипіді потрібно виразно похвалити їх, він не знаходить більш піднесеної метафори, ніж **“зілля проти забуття”**; так можна говорити лише про суто утилітарний, допоміжний засіб, про милиці для людської пам’яті, про “ліки”, в яких не було б потреби, якби люди були “здорові”, а не хворіли на “забуття”. <...> Але чи добротне це “зілля”, чи не завдає воно шкоди? Як відомо, Платон сумнівався навіть у цьому. Згідно з вигаданим їм міфом, мудрий єгипетський цар Тамус дорікає єгипетському богу Тевту (Тоту), винахіднику писемності: “Ось і зараз ти, батько письмен, із любові до них надав їм протилежного значення. У душі тих, що навчилися, вони вселятимуть забудькуватість, адже буде позбавлена вправ пам’ять: пригадувати стануть ззовні, покладаючись на письмо, за сторонніми знаками, а не зсередини, самі собою. Виходить, ти знайшов засіб не для пам’яті, а для пригадування. Ти даєш учням уяву, а не істинну мудрість. Вони в тебе багато знатимуть з чуток, без навчання, і здаватимуться обізнаними, залишаючись здебільшого невігласами, людьми складними для спілкування; вони стануть хибномудрими замість мудрих» (Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. 2004. С. 197).

10 Christine de Pizan. *Épître d’Othéa, déesse de prudence, à un jeune chevalier*, Hector : en 2 vol. / préface de J. Cerquiglini-Toulet ; trad. d’H. Basso ; Fondation Martin Bodmer. Vol. 1. Paris : PUF, 2008. P. 25.

11 Christine de Pizan. *Épître d’Othéa*. Vol. 2. 2008. P. 114.

12 Глоса до Послання 29. Див.: Ibid. P. 55.

13 Нагадаємо, що протягом усієї середньовічної епохи співіснували дві практики читання книг: читання вголос і читання «тихе». Першу було адресовано неписьменним, друга була розповсюджена в середовищі кліриків та ерудитів. Широке поширення практики читання вголос частково зменшувало розрив між людьми, які опанували грамоту, і неграмотними. Наприклад, хроніст Ламбер Д’Ардр (1194–1216) розповідає про те, що його сучасник, неграмотний граф Бодуен де Гін, який мав невеликий двір на півночі Франції, вражав учених церковних мужів своєю ерудицією. Хроніст коментує цей феномен: «Це тому, що він тримав при собі клерків і вчителів, яких він про все питав та уважно їх слухав» (див.: Cassagnes-Brouquet S. *La passion du livre au Moyen Age*. Lille ; Rennes : Ed. Ouest-France, 2015. P. 51).

Промовистим фактом є бажання **слухати читання** роману в віршах, що стало вельми поширеним у середині XII століття. І лише поява роману в прозі в середині XIII століття фіксує нові потреби аристократичного

суспільства в мовчазному й індивідуальному читанні. Відтепер місцем читання є вже не зала палацу, а особистий кабінет або сад, що замінює монастир.

Про бажання читати, зокрема, яскраво свідчить величезна кількість рукописів «Роману про троянду», що збереглися до сьогодні. У XIV–XV століттях було створено близько 2 тисяч екземплярів! І, звісно, вельми показово, що цей середньовічний шедевр подарував назву одній із найбільш читаних сьогодні книг, присвячених середньовіччю – «Імені троянди» Умберто Еко, що відтворює пристрасну любов до Книги, що охопила читача XIV століття.

14 Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики = *Essai de poetique medievale* / пер. с фр. И. Стаф. Санкт-Петербург : Алетейя, 2003. С. 125.

4.2. «ЗАКОХАНИЙ ГОДИННИК» ЖАНА ФРУАССАРА ЯК ГЕНЕРАЛЬНА МЕТАФОРА СВІДОМОСТІ ІНТЕЛЕКТУАЛА XIV СТОЛІТТЯ

Лев радіє, коли бачить або чує оленя,
який стане його жертвою.

Людина радіє зовсім в іншому сенсі й не тільки через їжу,
але також через узгодженість чуттєвих вражень.

Тома Аквінський. Сума теології



*Анрі Сюзю. Годинник Мудрості (Horloge de Sapience). 1475–1500.
Bibliothèque royale de Belgique, Брюссель. Ms. IV 111. F. 13v*

«Закоханий годинник» (*L'Orloge amoureux*) Жана Фруассара – лірична поема, створена близько 1368 року й побудована на дивному порівнянні – закоханий поет уявляє себе... годинником:

*Je me puis bien comparer a l'orloge,
Car quant Amours, qui en mon coer se loge,
M'i fait penser et mettre y mon estude,
G'i aperçoi une similitude.*

Я цілком можу порівняти себе з годинником,
Бо коли Кохання, що сповнює моє серце,
Примушує мене про нього думати та його вивчати,
Я помічаю подібність.

Користуючись тим, що у французькій мові слово «годинник» могло бути і чоловічого, і жіночого роду (традиція, що зберігалася до XIX століття), Фруассар обирає чоловічий рід, щоб більш точно сформулювати головну думку твору: *Car je qui sui la chambre et la maison / Oū mis est li orloges amoureux* – «Оскільки я є кімната і будинок, / Де розташувався закоханий годинник» (рядки 1152–1153).

Несподіваність такого порівняння, імовірно, є причиною не тільки фактично повної відсутності перекладів українською мовою цієї дуже резонансної в літературі XIV століття поеми, але й невірного тлумачення її назви, яка іноді подає читачеві більш «зрозумілу» версію перекладу: «Годинник закоханих». Водночас, 1174 римованих рядки, об'єднані образом механічного годинника, свідчать про нові орієнтири у свідомості середньовічного поета, а віднайдена ним складна форма для вираження своїх почуттів заслуговує на спеціальну розмову.

Годинник, який описує Ж. Фруассар у поемі як один із найдивовижніших винаходів епохи, має реальний життєвий прототип – годинник на вежі колишнього королівського палацу в Парижі, встановлений на бажання Карла V в 1370 році для всіх містян¹.



Годинникова вежа в Парижі. Консьєржері. Сучасний вигляд

Відомо також, що король видав наказ про те, щоб одночасно з годинником дзвонили всі собори Парижа, «щоб жителі міста могли добре узгоджувати їхні справи як удень, так і вночі»². І хоча годинник привертав до себе увагу радше як розкішна річ, що прикрашала місто, а не як інструмент для точного виміру часу, його музичний бій методично ширив звістку про те, що відтепер, за словами Жака Ле Гоффа, «час церкви» змінився «часом торговця»³.

Жан Фруассар був знайомий з творцем королівського годинника – Анрі де Віком – і добре розумівся на деталях його хитрої «начинки». У своїй поемі він так точно описав годинниковий механізм (упродовж 120 віршованих рядків!), що дослідники сьогодні, спираючись на ці дані, можуть здійснювати наукові дослідження. Збираючи розосереджені в тексті описи годинника, що не зберігся до

наших днів, вони доводять, що в ньому вперше для регулювання ходу було використано горизонтальний маятник (*foliot*). Тож фахівці можуть реконструювати старовинний механізм і більш точно уявити історію розвитку годинникарської справи в Європі.

Однак найбільшої нашої уваги заслуговує навіть не той факт, що Жан Фруассар (найвизначніший хроніст епохи) вірно описує годинник як «резонансну» реалію повсякденного життя, але те, що він це робить у **ліричній поемі**. Твір Ж. Фруассара водночас є і віршованим науковим трактатом про годинник, і піднесеним описом душі закоханого. Як наслідок, у поемі виникає поєднання двох планів оповіді – буквального й алегоричного.

З одного боку, віддаючи данину традиції, Ж. Фруассар створює образ годинника, який «приносить задоволення (!) звучанням маленьких дзвіночків» (рядки 946–947). Так часто висловлювалися середньовічні автори. Наприклад, у «Романі про троянду» Жан де Мен презентував годинник не як пристосування для вимірювання часу, а як музичний інструмент із дзвіночків.

Близьке порівняння дає Данте, який, уявляючи Рай, бачить прекрасний хоровод чистих душ, озвучених ніжним «тінь-тінь» годин:

Коли годинник будить у хвилину,
Коли дружина Божа йде хвалить
Щоранку любого свого дружину,
Йї зубець, штовхнувши інші, їм велить
Свій вилити звук в «тінь-тінь» співливі,
Що може дух, мов соком плід, налить, -
Так видатне у славі справедливій
Це коло рушило, і з ним потік
За співом спів у зграйності, можливій
Лиш там, де радість не скінчиться вік.⁴

З іншого боку, Ж. Фруассар стає першим європейським поетом, який говорить не лише про «звучання» годинника, а й про його механізм і реалізує в поемі нову думку **про радість, яку дарує складно організована форма**. Поет віддає хвалу годиннику, який є «річчю прекрасною і благородною», оскільки «вдень і вночі повідомляє нам години, навіть якщо відсутнє сонце» (рядки 6–10). Відкриттям Ж. Фруассара стає використання образу годинника для затвердження «значущості числа й міри в поезії, у поведінці людини та її розвагах»⁵.

Порівнюючи свою душу з механізмом годинника, Ж. Фруассар реалізує найважливішу для своєї епохи ідею про те, що **«годинник створює не образ часу, а образ серця»**⁶. Проте не рівномірністю механічної пульсації, як міг би подумати сучасний читач. На переконання середньовічного поета (підкреслимо: все ж таки поета!), вірний хід годинника відтворює **рух... емоцій**.

Багаторазово повторене в поемі Ж. Фруассара слово «рух» (*mouvement*) визначає присутність у тексті алегоричної постаті Помірності (*Attemprance*). Взагалі, кожному елементу годинника відповідає алегорична фігура: Бажання, Краса, Задоволення тощо. Помірність же виявляє власне зв'язок годинникаря з механізмом. Вона набуває особливого значення серед інших алегорій, представляючи читачеві самого автора, що «налаштовує» роботу своєї душі.

Ця яскрава поетична знахідка Ж. Фруассара не залишилася непоміченою. Алегорія Помірності в сучасному тлумаченні – це «правильно зібрана душа». Інте-лектуалами кінця XIV століття, услід за Ж. Фруассаром, вона часто пов'язувалась саме з годинником. Наприклад, так подає Помірність у «Посланні Отеї» Христина Пізанська, поміщаючи цю алегорію на перше місце (!) серед достоїнств благородної душі:

«...і оскільки наше людське тіло, складене з різних речей, мусить підкорятися розуму, воно може зрівнятися з годинником, який має безліч коліщаток і вимірів; і в обох випадках годинник нічого не вартий,

якщо він не помірний (тобто не вимірний. – В. Ж.), так само як і наше тіло, коли воно не слухається вказівок розуму»⁷.



*Христина Пізанська. Послання Оті. Алгоритм Помірності.
1401–1500. Bibliothèque nationale de France, Париж. Département des manuscrits.
Français 606. F. 2v*

Наведена мініатюра виразно розкриває те, як середньовічний інтелектуал бачив роботу добре відрегульованого «механізму душі». Тому й **Кохання** – вже не тільки куртуазна гра (*fin'amor*), але й **ідеальне єднання раціонального та чуттєвого**.

Відгукуючись на нові явища сучасного життя, Ж. Фруассар створює складне переплетення уявлень про рух у природі та в душі, сповненій кохання. Образ «закоханого годинника» стає своєрідним символом епохи, яка шукала **універсальний «рецепт» єднання піднесених ідеалів і земних людських пристрастей**. У цьому контексті так проникливо звучить одкровення Данте:

Я бачив у його глибинах зшите
в єдину книгу вислідом любові,
що перше світ устиг розпорошити:
суттєві речі й речі випадкові,
і всі при тому з'єднані так дивно,
що се несила передати в слові⁸.

І як мудра настанова поета, який дістався до найбільш прихованих шарів духовного всесвіту, через множинні культурні шари «космічної “машини” “Божественної комедії”»⁹ просвічує потаємний зміст її останніх рядків:

...та волю з прагненням в єдинім хорі,
мов колесо, взялася обертати,
Любов, що водить сонце й інші світила¹⁰.

Отже, зміни, що відбуваються в культурі Пізнього середньовіччя, були народжені прагненням знайти **«земні» виміри вищих смислів людського буття й «небесні» параметри реального повсякденного життя**. Вони визначили нові орієнтири діяльності *Homo Musicus* XIV століття й остаточно змінили погляди європейської людини на місце музики в просторі культури.



Навіть побіжний погляд на цю розкішну мініатюру, яка прикрашає знаменитий трактат Боеція в рукописі XV століття і являє у вигляді модно вдягнених куртуазних представниць прекрасної статі алегорії головних середньовічних наук, дозволяє виявити нове розуміння сутності Знання наприкінці доби середньовіччя. Кожна алегорія легко впізнається (зліва направо: філософія, граматики, риторика, логіка, музика, геометрія, арифметика, астрономія). Зазначимо, що алегорія музики тут – жіноча фігура з нотним текстом у руках! Отже, тепер не лише «гармонія світу», і не тільки солодкі «тінь-тінь», але **записана музична композиція** розшифровує смисл тієї частини життя людини, яку означає слово «музика».

Боецій. Розрада від філософії (De Consolatione Philosophiae). XV ст. Bibliothèque nationale de France, Париж. Ms. lat. 1098. F. 40v

1 Залишимо осторонь деякі суперечності між сучасними дослідниками щодо прообразу годинника, описаного в поемі, і приєднаємося до думки більшості з них, що досить переконливо аргументують цей факт. Див.: Singer J. L'horlogerie et la mécanique de l'allégorie chez Jean Froissart // *Médiévales*. No. 49 (automne 2005) : La paroisse, genèse d'une forme territoriale. P. 155–172; Zink M. L'Orloge amoureux de Froissart ou la machine à tuer le temps // *Le temps, sa mesure et sa perception au Moyen Âge : actes du Colloque, Orléans, 12–13 avril 1991 / sous la dir. de B. Ribémont*. Caen : Paradigme, 1992. P. 269–277; Oort T. van. L'Horloge du Palais à Paris suivant Jean Froissart. URL: <http://www.torenuurwerken-sot.nl/tini%20van%20oort.pdf> (date d'accès: 12.12.2016) та ін.

-
- 2 Le Goff J. La civilisation de l'Occident médiéval. Paris : Flammarion, 2008. P. 232.
- 3 Ibid. P. 60.
- 4 Рай. Пісня X, рядки 139–148 (Данте Аліг'єрі. Божественна комедія / пер. Є. Дроб'язка. Харків : Фоліо, 2001 // AeLib : Бібліотека світової літератури. URL: https://www.ae-lib.org.ua/texts/dante_divina_comedia_ua.htm#3-10 (дата звернення: 09.08.2022)).
- 5 Singer J. L'horlogerie et la mécanique de l'allégorie chez Jean Froissart. 2005. P. 155.
- 6 Zink M. L'Orloge amoureux de Froissart ou la machine à tuer le temps. 1992. P. 272.
- 7 Singer J. L'horlogerie et la mécanique de l'allégorie chez Jean Froissart. 2005. P. 23.
- Звісно, роздуми Христини Пізанської спираються на фундаментальні для всієї середньовічної думки положення Боеція, який, зокрема, пояснює сутність *Musica humana*, писав:
- «А що таке Людська музика, розуміє кожен, хто заглиблюється в себе. Адже що поєднує безтілесну жвавність розуму з тілом, як не злагода і не температура (читай: «помірність». – В. Ж.), подібна до тієї, що утворює єдине співзвуччя з низьких і високих голосів? Що інше пов'язує одна з одною частини душі, яка складається, на думку Аристотеля, з частини раціональної та ірраціональної? Що змішує один з одним елементи тіла або тримає одна з одною частини в належній злагоді?» (Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. Шестакова. Москва : Музыка, 1966. С. 160).
- 8 Рай. Пісня XXXIII, рядки 85–89 (Данте Аліг'єрі. Божественна комедія : Рай / пер. М. Стріхи. 2017. С. 287).
- 9 Кошкин М. Тропой «Божественной комедии». Топографические разметки «La Divina Commedia» // Топос : лит.-филос. журн. 2011. 17 июля. URL: <http://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/tropoi-bozhestvennoi-komedii-1> (дата обращения: 12.12.2016).
- 10 Рай. Пісня XXXIII, рядки 140–145 (Данте Аліг'єрі. Божественна комедія : Рай / пер. М. Стріхи. 2017. С. 288–289).

4.3. НОВІ КРИТЕРІЇ ОЦІНКИ, ЗАПИСУ ТА ВИКОНАННЯ МУЗИЧНИХ КОМПОЗИЦІЙ У XIV СТОЛІТТІ



Роман про Фовеля. XIV ст. Bibliothèque nationale de France, Париж. Français 146. F. 1

Коли старе хитається, це означає, що настав час будувати його логіку.

Олексій Лосев. Історія античної естетики

XIV століття ввійшло в історію музичної культури як століття *Ars nova*.

Власне термін *Ars nova* вперше зустрічається в назві двох найвизначніших музичних трактатів того часу: *Ars novae musicae* (бл. 1320) Йоана де Муріса й *Ars nova* (бл. 1322), приписуваного Філіппу де Вітрі. У сучасний науковий обіг термін *Ars nova* ввійшов після його використання в 1904 Йоганнесом Вольфом у фундаментальному дослідженні *Geschichte der Mensural-Notation*, присвяченому мензуральній нотації¹. І хоча роботу Й. Вольфа було зосереджено на суто технічних моментах запису музики, термін поширився на визначення всієї французької музики XIV століття як періоду *Ars nova*.

Про те, що приблизно 1320 року відбулися значні зміни в принципах співу у французьких соборах свідчать також гнівні відгуки деяких сучасників, які містяться, зокрема, в буллі Папи Іоана XXII (1324–1325), що засуджувала *novellae scholae discipuli* (тих, хто був «учнями нової школи»), а також у трактаті *Speculum musicae*, який нищівно критикував *moderni cantores* («сучасних співаків»).

Що ж нового (*nova*) відкрило XIV століття?

Яскравим відлунням глибоких модифікацій у західноєвропейському музичному світі став знаменитий «Роман про Фовеля» (*Roman de Fauvel*), від якого традиційно розпочинають відлік нового періоду. Цей сатиричний роман створювався протягом довгого часу: у 1310 році була завершена його перша частина, у 1314 – друга, близько 1316 року (за іншими джерелами – у 1317–1318 роках) поетичні рядки було доповнено музичними вставками. У результаті розкішно

ілюстрований манускрипт об'єднав поетичний текст (римовану історичну хроніку) і численні музичні номери (традиційні для того часу й зухвало нові, одноголосні й багатоголосні, церковні та світські), всього вмістивши 169 музичних композицій у різних жанрах (мотети, рондо, балади, ле, пісні трубадурів тощо). Серед відомих композиторів, чий композиції ввійшли до «Роману» – Філіпп де Вітрі, Філіпп ле Шансельє, Готьє де Шатійон, Адам Сен-Вікторський, Жерве дю Бю. Багато музичних номерів анонімні.

Хоча впродовж попереднього XIII століття існувала практика введення в текст роману ліричних музичних номерів, які перетворювали його на своєрідну «інтертекстуальну матрицю»², ніколи раніше не виникало такої **цілісної структури й багатовимірного переплетіння алюзій**, як у «Романі про Фовеля», і «в жодній іншій збірці матеріал не був так органічно інтегрований в основну тему літературного твору»³. Крім того, музичний пласт роману містить найважливішу колекцію поліфонії початку XIV століття, відтворюючи основні характеристики нового етапу музичного мислення європейського *Homo Musicus*. Як же міг з'явитися такий «чудовий і унікальний *Gesamtkunstwerk*, що має велике значення як частина сучасного репертуару»⁴?

Довгий час автором «Роману про Фовеля» вважали Жерве дю Бю⁵. Сьогодні прекрасну відповідь на запитання стосовно авторства дає знаний медієвіст, керівник популярного ансамблю середньовічної музики *Sequentia* Бенджамін Бегбі:

«У період нестабільності й страху купка придворних інсайдерів – молодих інтелектуалів, які працюють у королівській канцелярії та каплиці – починає розповсюджувати дивний і підірваний вірш, який пізніше супроводжується піснями й мініатюрами в розкішному рукописі: маячна алегорична сатира, яка гостро коментує події, не називаючи імен. Це уїдливе бачення світу, що божеволіє, де тварина править людьми, люди стають схожими на звірів, а корупція та гріх перемагають на всіх рівнях; де саме королівство є приниженим і

слабким, де персоніфіковані вади підносяться, де країна ризикує бути охоплена хаосом. Хто врятує королівство від цієї жахливої долі?»⁶.

«Роман про Фовеля» мав популярність за свого часу і дійшов до наших днів у 12 рукописних копіях. За змістом це гострий політичний памфлет, що викриває продажність і брехливість королівської влади, зображуючи світ «навиворіт»: король-кінь (Фовель) карає невинних і нагороджує лицемірних. Симптоматично, що ім'я головного героя – Фовель (*Fauvel*) – було аббревіатурою назв головних людських вад: Лестощі (*Flatterie*), Скупість (*Avarice*), Підлість (*Vilenie*), Непостійність (*Variété*), Заздрість (*Envie*), Боягузтво (*Lâcheté*). Головним же об'єктом сатири був міністр короля Філіппа IV Красивого Ангерран де Мариньї, автор безжального й несправедливого податкового закону й один з ініціаторів знищення ордену тамплієрів. Не дивно, що свого часу роман зовсім не схвалювався при королівському дворі.



Зображення короля-коня.

*Роман про Фовеля. XIV ст.
Bibliothèque nationale de France, Париж.
Français 146. F. 26.v*

У майстерності поєднання справжнього й вигаданого в романі проступало характерне для людини того часу перебування на межі різних реальностей:

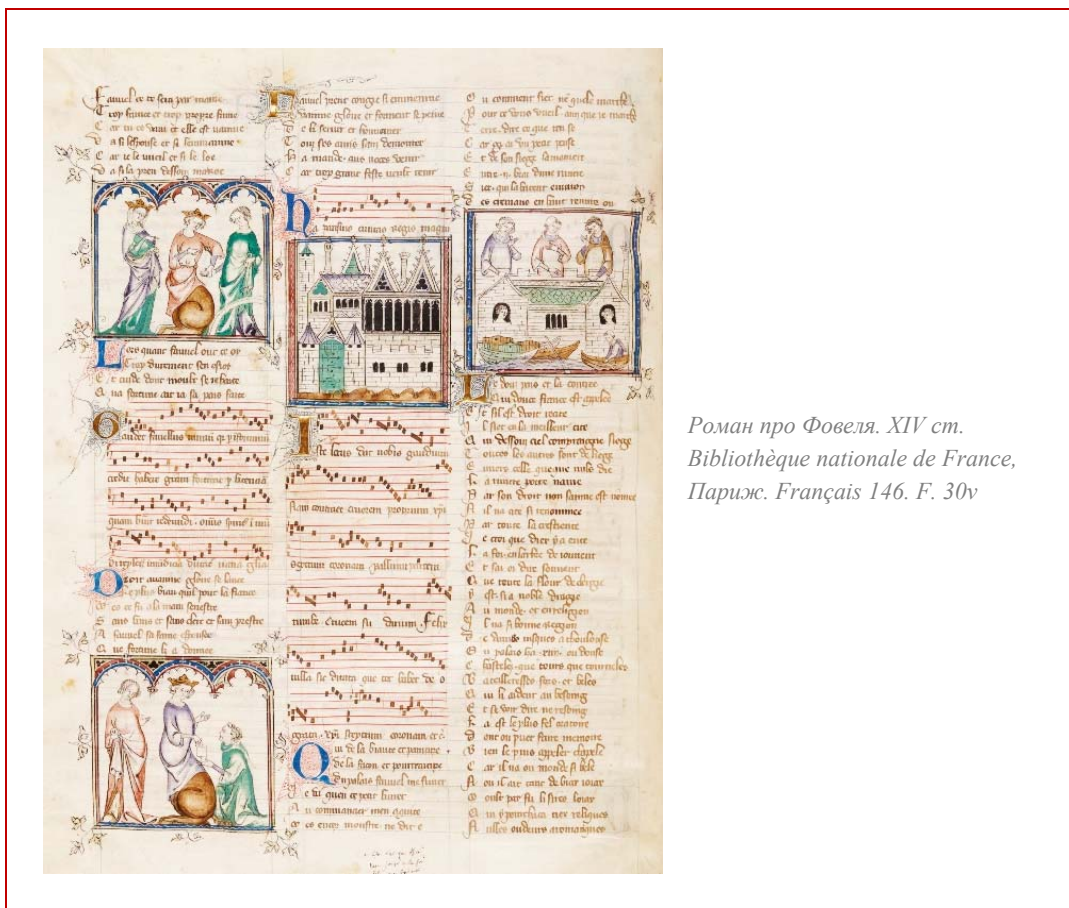
історичної та алегоричної. Очевидне прагнення не тільки прикрасити оповідання музичними відступами («звуковими картинками») і кольоровими мініатюрами, а й виявити в такий спосіб приховані смисли оповідання та підсилити вплив слів, виказуючи естетичні настанови нової доби. Щодо останніх сучасні дослідники зазначають:

«У період *Ars nova* нотація діє як подвійна система, що функціонує одночасно у просторі зору і звуку (*in the medium of sight and sound*). Через цю подвійність ми можемо дивитись на рукопис і розпізнавати повідомлення, які намагається надіслати автор; однак тільки прослуховування музики дає глядачам повний контекст історії. Музика посилює політичні звістки про минуле та майбутнє. Крім того, репліки й підказки оживляють графічні аспекти музичного тексту»⁷.

Тож, оскільки музика охоплювала широкий діапазон тогочасних жанрів, вона була справжнім **«візуальним сценарієм»** і «могла брати активну участь у формуванні типового повідомлення», яке надходило до слухача (глядача), «спонукаючи читача сприймати книгу як оздоблений простір, з усією сукупністю його нотованих поверхонь (сторінок), у контексті оповіді»⁸. Різноманітність жанрів також відтворювала потворну сутність самого Фовеля, який був символом брехні, постійного порушення усталених моральних норм, втіленням незбіжності зовнішнього та внутрішнього, адже він навіть виглядав як одна річ, а насправді діяв оманливо (і його зовнішня форма «людина-кінь» відбиває це).

«Роман про Фовеля» належить до найцінніших пам'яток писемної культури XIV століття та являє собою тип книги, адресованої тому, хто зможе **«скласти» поетичні й музичні частини в єдине ціле.** Поява такого манускрипту виразно виявляє нові вимоги часу до *Homo Musicus*. Навіть вигляд сторінок «Роману про Фовеля» дарує насолоду «музичними візерунками», чудовими мініатюрами й вишуканою графікою нотного запису тому, хто має перетворити їх на цілісну музично-поетичну тканину.

Цікаво, що «Роман про Фовеля» набув оригінального сучасного прочитання в театральній версії Пітера Селларса та Бенджаміна Бегбі в паризькому Театрі Шатле (прем'єра відбулася 22 березня 2022 року). На думку постановників, середньовічний шедевр не втратив актуальності й сім століть по тому вражає потужною творчою силою представників нової формації інтелектуалів, які свого часу висловили обурення щодо жадливої ситуації панування несправедливості, корупції, брехні та використали для цього силу слова, музики, зображальних прийомів⁹. Невідомо, хто саме замовив такий роман, проте зрозуміло, що його поява свідчить про нові інтелектуальні потоки, які стрімко розгорталися в західноєвропейському культурному світі на початку XIV століття.



*Роман про Фовеля. XIV ст.
Bibliothèque nationale de France,
Париж. Français 146. F. 30v*

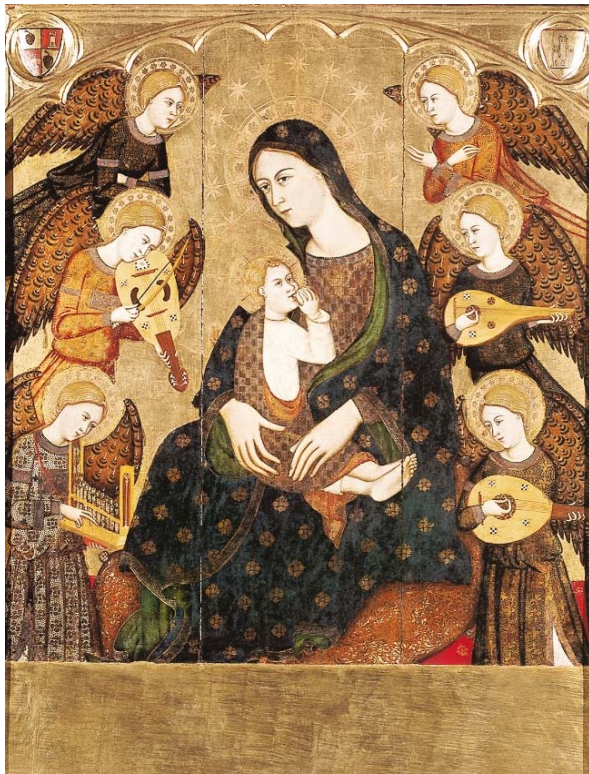
Як виконували цей роман у XIV столітті?

Ми не маємо чіткої відповіді. Вочевидь, слід було презентувати публіці під час виступу розкішні сторінки з мініатюрами у фоліанті великого розміру, а віршований текст декламувати напам'ять, утримуючи в голові близько трьох тисяч (!) поетичних рядків, попередньо подбавши про виконання музичних композицій професіоналами, які знали нотацію та вміли співати складні багатоголосні композиції. Можна тільки уявити, скільки зусиль було необхідно докласти для того, щоб реалізувати такий багатовимірний проєкт і об'єднати виступи оповідача й «учених музикантів»!

Щоб скласти всі компоненти в цілісність, потрібна була не тільки справжня майстерність виконавців, але й виняткова увага слухачів. **Готовність аудиторії слухати** свідчила про високий професійний рівень виконання й зацікавлення аудиторії всіма аспектами «Роману».

Звісно, постать музиканта вже ніяк не могла залишатися непомітною. Докорінно змінюється ставлення до музикантів-виконавців соціальної еліти суспільства. Стає престижним бути меценатом й утримувати на власні кошти **музичні капели**, які об'єднували майстерних співаків та інструменталістів.

Отже, одним із найбільш істотних зрушень у духовному житті людини в епоху Пізнього середньовіччя стало **формування нового ставлення до музики, її творців і виконавців**. Це підтверджують і нові форми зображення музикантів – вже не тільки буденні, гротескні та пародійні, як раніше, а переважно піднесені й шанобливі. Тепер музикантів зображають як ангелів (!) з музичними інструментами, ніби сповідуючи ідею, що звучання музики – це прояв божественної благодаті.



Лоренс Сарагоса (Llorenç Saragossà). Богородиця, яка годує Немовля. Кінець XIV ст. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Барселона

Симптоматично, що в одній із робіт відомого італійського теоретика межі XIII–XIV століть Маркетто Падуанського з'являється розділ «Про красу музики», в якому музика порівнюється з квітучим деревом:

«Гілки її красиво розташовані у вигляді числових співвідношень, квіти – види співзвуч, плоди її – приємні гармонії, доведені до досконалості за допомогою самих співзвуч»¹⁰.

Наведене вище та багато інших міркувань про музику XIV століття свідчать про те, що в європейській свідомості вперше формується **уявлення про музику як сферу прекрасного, що приносить одночасно емоційне задоволення і духовну насолоду. При цьому справжню радість дарує гарне звучання.**



Готье де Мец (Gossouin de Metz). Картина світу. Алегорія музики. 1320–1325. Bibliothèque nationale de France, Париж. Français 574. F. 29r

Показовими є зображення алегорії музики в рукописах цього століття, які представляють музику, що виникає **зі звуків дзвіночків та співу по нотах** (див. також ілюстрацію у висновку розділу 4.2).



Мініатюра в трактаті XV ст. зображує даму Музику (праворуч), узгоджені нею «небесні» звуки, створені дзвіночками й півчимами, що співають по нотах.

Мартен ле Франк (Martin Le Franc). Захисник дам (Le Champion des Dames). 1401–1500. Bibliothèque nationale de France, Париж. Français 12476. F. 97v

В роботах відомого англійського філософа другої половини XIII століття, професора Паризького, а згодом Оксфордського університетів Роджера Бекона знаходимо таку думку: «Музика розмірковує тільки про те, що може подарувати насолоду почуттям завдяки відповідності рухів у співі та звучанню інструментів». Ставши проти авторитетів попередніх століть, Р. Бекон оголошує «світову музику» (*Musica mundana*), що виникає від руху небесних сфер, ілюзією, фікцією. «Небесна музика не є музикою» (*Musica mundana est nulla musica*), – категорично стверджує він, позначаючи новий етап розвитку європейської музичної свідомості, відтепер орієнтованої на **реальні звуки й людину, яка їх сприймає**¹¹.

Новий феномен звучання (у буквальному значенні цього слова) музики зафіксований ще одним авторитетом середньовічної епохи – паризьким магістром музики Йоаном де Грокейо. У трактаті «Про музику» (*De musica*, 1300) він писав:

«Дехто розподіляє музику на три роди, як, наприклад, Боецій і магістр Йоан де Гарландія у своїх трактатах, а також їхні послідовники: музику світову, людську, інструментальну. <...> **Хто такий розподіл здійснює, або спирається на вигадки, або прагне більше слідувати за піфагорійцями, ніж за істиною, або ж є невігласом у природі та логіці.** <...> Адже небесні тіла в русі своєму звуку не дають, хоча давні люди цьому вірили. І в людському організмі звуку, власне кажучи, теж немає. Хто чув колись звучання цього організму?»¹².

Тому Й. де Грокейо заперечує існування «музики ангелів» і «музики планет». Замість умоглядних музичних конструкцій, які важко досягнути непідготовленою свідомістю, він пропонує обрати орієнтиром **реальну музичну практику** і, розмірковуючи про музику, враховувати де та для кого вона виконується.

Сьогодні може здатися, що визначення «музика, що звучить» є дивною тавтологією (щось на кшталт «масла масляного»), але знадобилося багато століть, щоб музика «зійшла» з космічних висот загальної гармонії, зафіксованої піфагорійцями, а

пізніше Боецієм у понятті *Musica mundana*, і стала частиною культурного простору як **звукова тканина**, а «спогади» про її неземне походження утворили міцний фундамент для побудови «мосту», що єднає душу з вічними істинами.

Нова манера співу, що поширювалася на початку XIV століття, мала надзвичайну виразну силу, яка вражала сучасників.

Та полюбив я співу згук ясного,
і перед тим іще ніколи брану
не відав я солодкого такого¹³, –

пише Данте, незмінно звеличуючи на сторінках «Божественної комедії» музику свого часу. «...вогні, якими хрест дзвінкоголосить, наповнили мене зачудуванням, хоч розуміння гімну мав не досить»¹⁴. Не дивно, що збереглося багато мініатюр, які відтворюють захоплення сучасників новими музичними реаліями середньовічного життя.

Так, в одному з найбільш розкішно оформлених рукописів Пізнього середньовіччя, що вражає витонченістю графіки й вишуканістю кольорової гами, знаходимо зображення півчих, що співають по нотах, вписане в першу літеру 97-го псалма:



*Псалтир Латрелла. Бл. 1320–1340.
British Library, Лондон.
Add. MS 42130. F. 174r*

Це бажання творців манускрипту «озвучити» початкову літеру літургійного тексту (що виявилось також в оформленні інших псалмів цієї книги) руйнує межі примхливого орнаменту, долає мовчання письмового тексту й розкриває приголомшливу Красу *озвученого духовного світу*, якої так прагнула душа середньовічної людини.

Внаслідок швидко поширюваних новацій контраст райдужного звукового образу «нової» музики (*Ars nova*) і стриманої суворой простоти звучання «старої» музики (*Ars vetus*) став таким різким, що в перші десятиліття XIV століття розгорнулися гарячі дискусії щодо того, як «правильно» писати літургічну музику. Зокрема, гнівні звинувачення на адресу композиторів-новаторів, які «ображають» визнаних авторитетів, були висловлені в трактаті *Speculum musicae*:

«Вони кидають дисонанси й консонанси в такому безладді, що один від іншого не відрізниш. Якби старим досвідченим вчителям музики довелося почути таких дискантистів, що б вони сказали? Що б вони зробили? Вони таких дискантистів лаяли б жорстокими словами і сказали б такому дискантові: я тебе не навчав, твій спів – не мій... Ти мій ворог, ти моє горе, ти мені не підхожий! О, якби ж ти замовк!»¹⁵.

Крім того, можна згадати інший фрагмент тексту цього трактату:

«На якомусь зібранні, де об'єдналися талановиті співаки й розбірливі миряни і де співали сучасні мотети в сучасній манері, а також деякі старі [мотети], я помітив, що старі мотети, а також стара манера співу були більш прийнятні навіть для неспеціалістів, ніж нові. І незважаючи на те, що нова манера [спочатку] тішила своєю новизною, це вже не так, тому що вона багатьох починає не влаштовувати.

Тож нехай старі пісні та старий спосіб співу й нотного запису покличуть у рідний край співаків. Нехай ці речі повернуться до вжитку, і нехай раціональне мистецтво знову процвітає. <...>

Кому приносить задоволення така розгульність співу... у якій слова губляться, гармонія співзвуч зменшується, довжина нот змінюється, досконалість принижується, недосконалість підвищується, а міра плутається?

Я бачив, як на великому зібранні розбірливих людей, **коли мотети співали новою манерою, запитували, якою мовою співаки говорять – івритом, грецькою чи латиною, бо не розуміли, що вони говорять.** Отже, сучасні люди, хоч і пишуть у своїх піснях багато красивих і гарних текстів, втрачають їх у своїй манері співу, оскільки їх не розуміють»¹⁶.

Не менш різкими були звинувачення нової музики Папою Іоанном XXII у декреті *Docta sanctorum patrum* (1324–1325):

«Деякі послідовники нової школи звертають увагу на відтворення часових співвідношень і виконання нових нот, **вважаючи за краще вигадувати нове, а не співати старе.** Церковні мелодії співаються в нотах дрібних тривалостей і пересипаються нотами, ще дрібнішими. <...> Вони [півчі] завжди в русі, а не в спокої, вони п'янять слух, необхідне нам благочестя тоне, і посилюється **шкідлива розбещеність**»¹⁷.

Творців цієї «п'янкої» музики в XIV столітті називали «сучасними» (*moderni*). Вони, незважаючи на всі закиди на їхню адресу, продовжували експериментувати з можливостями побудови багатоголосної звукової конструкції, поширюючи єдині правила на різні музичні жанри. «Подібне шукає до себе подібного й **радіє** своїй подобі»¹⁸, – мудро казав Йоан де Грокейо, і ці слова точно характеризують пошуки XIV століття, яке «приміряло» подібні (спільні) настанови для формування музичних конструкцій у різних сферах.

Якщо у практиці попередніх століть чуттєве й інтелектуальне начала були «розведені» між далекими й несумісними сферами музичного життя (придворні куртуазні пісні – церковні композиції), то в XIV столітті у свідомості європейського

Homo Musicus формується новий смисловий «континент». І світські, і літургійні (церковні) багатоголосні композиції мали спільні принципи організації звукового матеріалу, характеризувалися «пряними» звучаннями, вишуканими мелодичними візерунками, вибагливими ритмічними рисунками, а також складною логікою побудови цілого, недоступною недосвідченому слухачеві. Тому химерний музичний образ століття *Ars nova*, багаторазово, немов у дзеркалі, відбиваючись у різних артефактах епохи, залишається незмінно впізнаваним.

Фундаментальним поясненням модифікацій, що відбувалися в музичній практиці, був трактат *Ars nova* (бл. 1320), який довгий час приписували одному з найбільших музичних авторитетів епохи – французькому композитору, поету, музичному теоретику, дипломату при французькому королівському дворі та єпископу **Філіппу де Вітрі (1291–1361)**. Проте у другій половині XX століття медієвісти почали висловлювати сумніви щодо точної авторської атрибуції тексту, який має розбіжності в різних рукописних копіях і містить не тільки оригінальні фрагменти, але й запозичені з інших рукописних джерел. Тож сьогодні трактат залишається блискучим зразком об'єднання найвищих досягнень середньовічної музично-теоретичної думки й свідчить про впливовість певної «вітріанської традиції», яку створювали і сам Ф. де Вітрі, і його сучасники, зокрема його учні¹⁹.



Великий годинник у Руані, Нормандія. Сучасний вигляд

Механізм годинника є одним із найстаріших і найбільших із тих, що збереглися у Франції (механізм був виготовлений 1389 року). Годинник був установлений на ренесансному фасаді у 1529 (Rue du Gros-Horloge).

Важливі лінії оновлення в музичній культурі XIV століття виявляє назва трактату: *Ars nova*. Власне, слово *ars*, яке нам хочеться перекладати як «мистецтво», у контексті тогочасного вжитку мало сенс «учення», «наукової дисципліни», наслідуючи смисловий тезаурус, який охоплювало грецьке слово «техне» (у буквальному перекладі – «мистецтво») за часів античності. Назва цього трактату також апелює до відомого трактату паризького професора Франка Кельнського *Ars cantus mensurabilis* («Техніка мензурального співу»), який з'явився наприкінці XIII століття та вперше зафіксував думки про те, що нота може мати власну тривалість, незалежну від контексту (від ритмічного модусу), а для відтворення її точного часового виміру слід вживати відповідні мензуральні позначення. Тому назву трактату *Ars nova* слід було б доповнити незаписаними словами й розуміти так: *Ars nova cantus mensurabilis* («Нова техніка мензурального співу»). Отже, «головний нерв» теоретичної думки трактату початку XIV століття – саме технічний бік організації та запису співу.

Зрозуміло, чому честь написання фундаментальної музично-теоретичної праці, яка пояснювала особливості нового стилю співу на початку XIV століття, довгий час належала Філіппу де Вітрі. Уже за життя він став легендою для сучасників. Петрарка називав Ф. де Вітрі «**єдиним справжнім поетом серед французів**» (*poeta nunc unicus Gallicarum...*)²⁰, навіть зробив його (персоніфікованого як «Галл» – «Француз») своїм співрозмовником у дискусії між музикою та поезією в четвертій еклозі *Bucolicum carmen* (бл. 1346). Завдяки цьому Ф. де Вітрі здобув певну популярність серед ранніх італійських гуманістів, і його посмертна репутація може бути одним із факторів поширення його мотетної поезії як самостійної літературної спадщини в наступному столітті. Петрарка також зафіксував смерть Ф. де Вітрі серед дуже невеликого переліку інших особистих втрат на початковому аркуші його власної копії Вергілія, що зараз зберігається в Мілані.

Проте і для музикантів Філіпп де Вітрі за життя став справжнім об'єктом поклоніння. Автори *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* зазначають:

«Здається, жодного іншого музиканта XIV століття не вихваляли так часто й багатоаспектно. Вітрі отримував данину шани від астрономів, математиків, літературних діячів. Така повага з боку відомих авторів є безпрецедентною для музиканта й, вочевидь, свідчить про його поетичний, інтелектуальний, а також музичний дар»²¹.

Вони наводять цілу низку свідчень високого визнання авторитету Вітрі-музиканта:

- Нікола Орезмський, відомий математик, теолог і філософ, присвятив Ф. де Вітрі свій *Algorismus proportionum* (після 1351), порівнявши його з Піфагором, й очікував від нього схвалення змісту свого трактату;
- Йоан де Муріс, знаний французький музичний теоретик, математик і астроном, присвятив Ф. де Вітрі трактат *Opus quadripartitum numerorum* (1343) як «єдиній людині у світі, що є ціннішою за цей твір»;
- великий єврейсько-французький філософ, богослов і математик Леві бен Гершом (Герсонід) стверджував, що написав свою роботу *De numeris harmonicis* (1343) у відповідь на прямий запит Ф. де Вітрі, якого він назвав «провідним експертом у науці про музику»;
- Жан Савойський, нотаріус французької королівської канцелярії, назвав Вітрі «видатним князем музикантів, рівновеликим Орфею, чие ім'я має жити вічно»²².

Тож сьогоднішні дослідники опиняються перед необхідністю відповісти на запитання: «Чим же так п'ярко приваблюють твори Вітрі – його й наших сучасників? Ця музика дуже непроста для сприйняття й виконання через напрочуд складні музичні структури, ритмічні зсуви, метричну нерегулярність, неузгодженість голосів, примхливу гру смислів, ювелірну деталізацію та неймовірну музичну подієвість, вона вимагає інтелектуальних зусиль і глибокої “контекстуальної підготовки”»²³.

Оскільки твори Філіппа де Вітрі мали поціновувачів у різних країнах, використані ним нові музичні орієнтири швидко набували статусу правил, освячених його авторитетом. Блискучі композиційні ідеї, затвержені Ф. де Вітрі, були продовжені сучасниками. Зокрема, вони захоплювалися новітнім «винаходом» доби – ізоритмічним мотетом, який втілював сміливе **композиційне рішення** побудувати ціле як систему повторюваних ритмічних і мелодичних формул. Важливе значення мали й **нові правила організації музичного часу**, які відкривали можливості для більшої свободи та незалежності голосів. Надзвичайну виразність звучанню надавало також вільне використання хроматизмів (сучасники визначали його як *musica falsa, musica ficta*), які створювали яскраві звукові барви, що не могли залишити слухачів байдужими. Саме остання характеристика співу викликала особливо гострі дискусії та поділяла середньовічних слухачів на два табори – «за» і «проти» нової манери.



Наприкінці середньовіччя історія вимірювання часу світлом, піском, водою тощо змінюється справжньою історією виготовлення механічних годинників, коли на дзвіницях з'являються перші механізми. Нова епоха народження механічного годинникового виробництва відкрила шлях до сучасного уявлення про час. Мініатюра зображує Річарда з Воллінгфорда (1292–1336), абата Сент-Олбанса, математика, відомого своїм описом механічного астрономічного годинника, над яким він працював 20 років, у трактаті *Tractatus Horologii Astronomici* (1327). Середньовічний інтелектуал зображений сидячи за столом, який він вимірює за допомогою циркуля.

Історія абатів Сент-Олбанса (History of the abbots of St Albans). XIV cm. British Library, Лондон. Cotton Claudius E. IV, f. 201

Підкреслимо, що увага до вимірювання одиниць музичного руху відповідала загальним настановам епохи, адже поширення монети (як абстрактної рахункової одиниці цінності предметів і речей) в європейських країнах наприкінці XIII століття, поява механічного годинника (див. розділ 4.2) природно «підштовхували» музикантів до **точного виміру музичного часу** й нових прийомів його фіксації. При цьому довга тривалість ділилася або на три (перфектний поділ, запропонований Франко Кельнським), або на дві одиниці (імперфектний поділ, зафіксований у трактаті *Ars nova*). У результаті виникала легка ажурна звукова конструкція, що складалась із тридольних і дводольних принципів розподілу музичного часу, репрезентуючи ритмічну систему, неперевершену за складністю в європейській музиці аж до XX століття.

Величезне значення мали також висловлені в трактаті поради: не використовувати традиційні правила поєднання голосів, що давали жорсткі звучання, а прагнути до **більш м'яких звукових співвідношень**, виявляючи нові настанови сприйняття людини XIV століття, налаштованої тепер не в унісон з акустичними параметрами звукової хвилі, а в резонансі з **естетичним завданням звучання «тішити» й «дарувати задоволення»**.

Видима краса цілого, що захоплює дух фейерверком звукових барв і вишуканістю деталей, та неймовірна **складність прихованої від очей його організації** характеризують основні музичні відкриття Пізнього середньовіччя. Тому їхнім адресатом стає (і залишається) елітарний слухач. Музичні композиції *Ars nova* вже цілком можуть бути охарактеризовані як «музичні твори»: вони представляють унікальні авторські рішення й дозволяють говорити про «індивідуальні» особливості музичного письма²⁴.

Отже, перебуваючи на межі двох традицій співу – *antiqua* (суворої, стриманої «старої») та *nova* (примхливої, динамічної «нової»), – композитори дедалі виразніше зверталися до **«серця, що думає»** і **«розуму, що відчуває»**, які резонували в єдиному **звуковому потоці**, спрямованому до невисловного вищого духовного Світла.



*Пере Серра. Богоматір ангелів і святих.
Бл. 1385. Museu Nacional d'Art de Catalunya,
Барселона*

-
- 1 Див.: Fallows D. Ars nova // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. / edited by S. Sadie and J. Tyrrell. Vol. 2. London : Macmillan, 2001. P. 80–81.
 - 2 Earp L. M. Roman (Fr.) // Grove Music Online. Oxford : Oxford University Press, 2001. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40674> (accessed 10.08.2022).
 - 3 Wathey A. Fauvel, Roman de // Grove Music Online. Oxford : Oxford University Press, 2001. URL:

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09372> (accessed 10.08.2022).

4 Ibid.

5 Див. основні позиції полеміки з цього питання: Coulter M., Loitz J., Duffy C. Allegory, Symbolism, and Metaphor in le Roman de Fauvel // 2021 Festschrift : The Interpolated Roman de Fauvel in Context. Published 12.06.2021. P. 2. URL: <https://digitalcommons.augustana.edu/muscfest2021/6> (accessed 10.08.2022).

6 Le Roman de Fauvel : New program for 2019 directed by Benjamin Bagby // Sequentia : Ensemble for Medieval Music : website. URL: <https://www.sequentia.org/programs/program12.html> (accessed 10.08.2022).

7 Coulter M., Loitz J., Duffy C. Allegory, Symbolism, and Metaphor in le Roman de Fauvel. 2021. P. 5.

8 Ibid.

9 Roman de Fauvel : Peter Sellars et Benjamin Bagby // YouTube : website. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Lp1EcS_z3QE (accessed 10.08.2022).

10 Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения. 1966. С. 255.

11 Там само. С. 45.

12 Там само. С. 236.

13 Рай. Пісня XIV, рядки 127–129 (Данте Аліґ'єрі. Божественна комедія : Рай / пер. М. Стріхи. 2017. С. 147).

14 Рай. Пісня XIV, рядки 122–123. Там само.

15 Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения. 1966. С. 60.

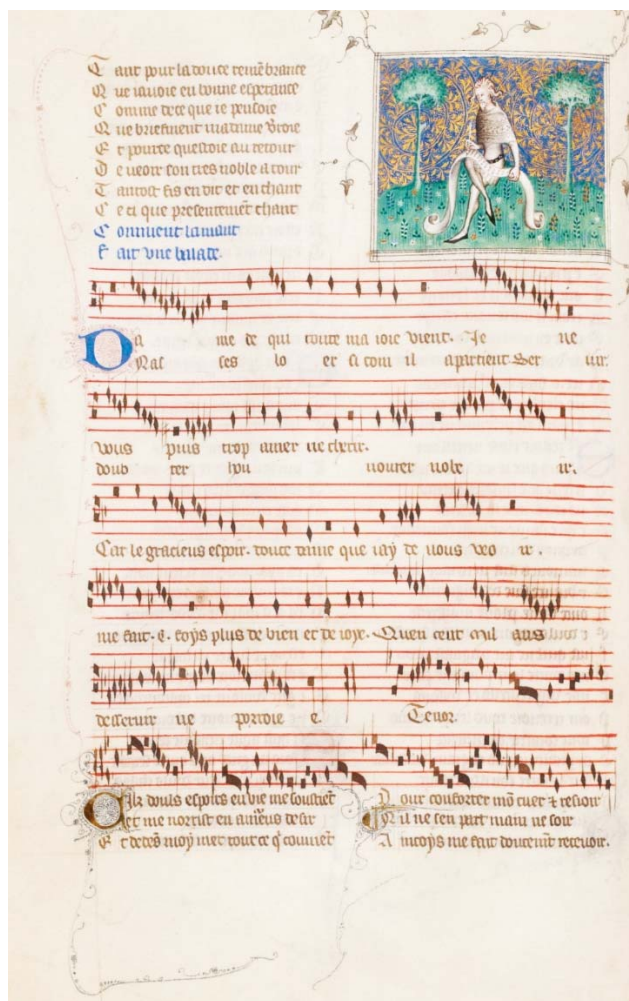
Підкреслимо, що в цьому виданні трактат помилково приписується Йоану де Мурісу. Сьогодні поширеною є думка, що автором тексту був Якоб Льезький, але щодо цього також висловлюються сумніви. Дослідники з упевненістю можуть стверджувати лише, що автором трактату є Магістр Якоб (*Magister Jacobus*), зокрема висуваються припущення, що йдеться про Якоба Іспанського. Див.: Bent M. *Magister Jacobus de Ispania, Author of the Speculum musicae*. London : Routledge, 2020. 232 p.; Zayaruznaya A. *Form and Idea in the Ars Nova Motet : dissertation ... of PhD in the subject of Music / Harvard University, Department of Music*. Cambridge, 2010. 413 p. тощо.

16 Zayaruznaya A. *Form and Idea in the Ars Nova Motet*. 2010. P. 78.

17 Див.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения. 1966. С. 61.

- 18 Йоан де Грокейо. Про музику. Цит. за: Естетика Ренессанса : антологія : в 2 т. Т. 2 / сост. В. Шестаков. Москва : Искусство, 1981. С. 561.
- 19 Цю полеміку розпочала наприкінці ХХ століття американська дослідниця Сара Фуллер у резонансній статті «Трактат-примара XIV століття? *Ars nova*» і дискусії продовжуються до сьогодні. Див.: Fuller S. A Phantom Treatise of the Fourteenth Century? The *Ars Nova* // *Journal of Musicology*. 1985. Vol. 4, Issue 1. P. 23–50; John L. Ns. *Ars nova* : French and Italian Music in the Fourteenth Century. London : Routledge, 2017. 594 p.; Fallows D. *Ars nova*. 2001. P. 80–81 та ін.
- Серед найбільш потужних сучасних досліджень, які містять нові аргументи стосовно авторства трактату, – фундаментальні роботи американської медієвістки А. Заярузної (див.: Zayaruznaya A. Form and Idea in the *Ars Nova* Motet. 2010. 413 p. та ін.). Вона говорить про існування певної «вітрійської традиції» у французькій музиці XIV ст., аспекти виявлення якої традиційно закріплюються виключно за іменем знаного Філіппа де Вітрі. Вочевидь, поява новітньої монографії А. Заярузної, присвяченої Ф. де Вітрі, над якою зараз іде робота, дозволить більш чітко розставити акценти в заплутаній справі атрибуції трактатів і певних музичних композицій, від яких нас відмежовують сім століть.
- 20 Zayaruznaya A. Form and Idea in the *Ars Nova* Motet. 2010. P. 55.
- 21 Bent M., Wathey A. Vitry, Philippe de [Vitriaco, Vittriaco] // *Grove Music Online*. Oxford : Oxford University Press, 2001. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29535> (accessed 10.08.2022).
- 22 Ibid.
- 23 Див.: Різаєва Г. Феномен Філіппа де Вітрі: на шляху до нової свідомості (до 730-річчя від дня народження і 660-х роковин) : доповідь : рукопис // Ювілейні та пам'ятні дати 2021 року : XI Міжнародна наукова конференція, 27–28 листопада 2021 року / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 8.
- 24 На це, зокрема, вказує Н. Герасимова-Персидська. Див.: Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух і літера, 2012. 408 с.

4.4. ПРИМХЛИВІ МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНІ ОРНАМЕНТИ ГІЙОМА ДЕ МАШО



Мініатюра в поемі «Зілля Фортуни» з написом «Як закоханий складає баладу».

*Гійом де Машо. Поезії.
Бл. 1350–1355. Bibliothèque
nationale de France, Париж.
Français 1586. F. 47v*

Славою пісень своїх піднесешся,
У них ніщо не буде гідним докору,
І полюблять їх люди всюди
За вишуканість, тонкість та принадність.
Ось і чекаю, створи їх якнайбільше –
Протяжних і крихітних зовсім.
Берися швидше до роботи
І прийми від мене безвідмовно
Риторику, Розум і Музику.

*Слова Природи, звернені до Гійома де Машо.
Гійом де Машо. Сказання про сад. Пролог*

Наведена вище сторінка з середньовічного рукопису з творами Гійома де Машо (бл. 1300–1377) не може залишити сьогодні байдужим читача, який радіє витонченості та красі її оформлення. Вишукана краса твору знаменитого Поета (і та, яку можна бачити «неозброєним оком», поглянувши на сторінки рукопису, і та, що відкривається лише тим, хто озброєні відповідними знаннями) владно принаджує кожного, хто взяв до рук цей том першого в історії музики авторського «повного зібрання творів». Однак у XIV столітті ця радість зустрічі з прекрасним переростала у воістину безмірне захоплення.

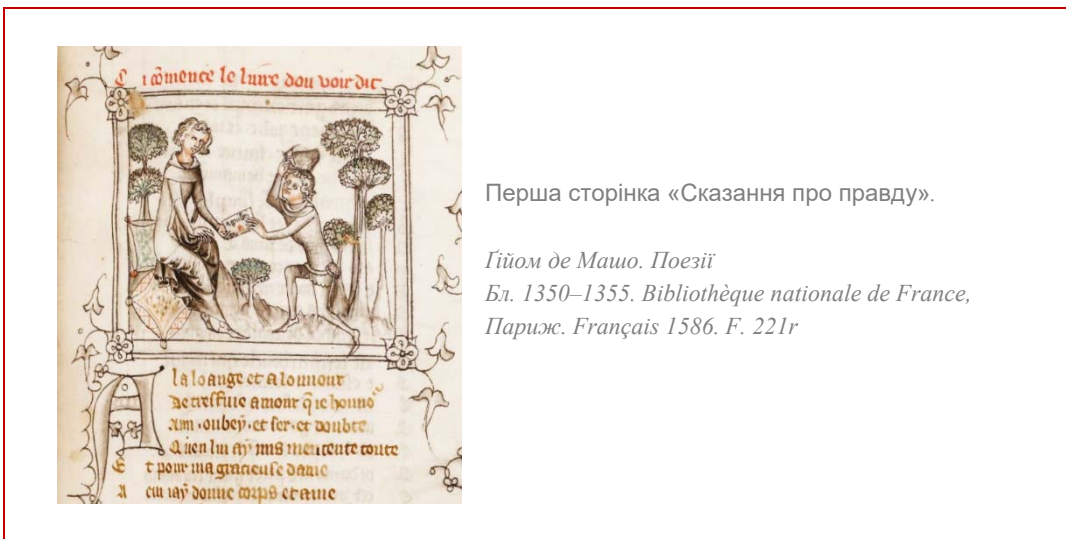
Сучасники Гійома де Машо високо цінували єдність різних форм вияву його творчого генія, а учень і послідовник, поет Есташ Дешан наділив свого кумира титулом «**земного бога гармонії**».

Саме «гармонія», що визначала ідеальну рівновагу раціонального й емоційного, залишалася незмінним духовним «компасом» цього найзнаменитішого французького композитора і поета XIV століття. Нова краса творів – «рукотворна» та «зрима» – вперше ставала об'єктом роздумів і гордості самого автора.

Зріти самому й бути предметом зору –
Ось у чому втіхи пристрасного буття.
Відтак, мій друже, намагайся без докору
Зріти сам і бути предметом зору,¹ –

стверджує Г. де Машо в одному зі своїх «рондо» і показово згадує свій найбільш резонансний твір *Le livre du voir-dit* (1362–1365)².

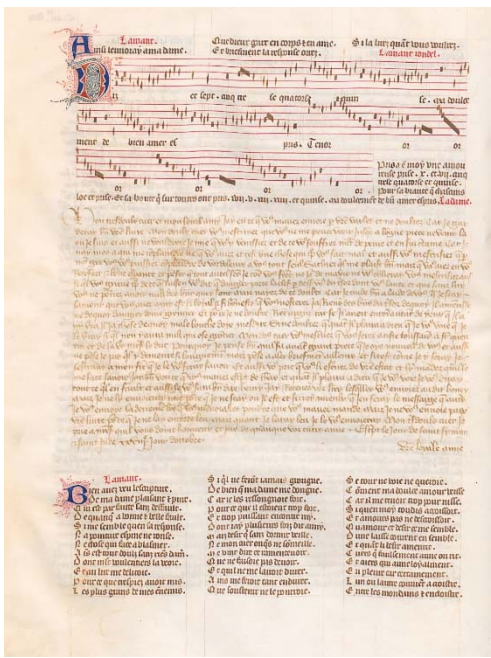
Цю назву важко перекласти на сучасну французьку мову, оскільки в ній автор фіксує два рівнозначні шляхи створення своєї книги (*le livre*): через виказане **слово** (*dit* у сучасному перекладі – «сказання», «оповідь») і через відтворення **побаченого** (*voir* у буквальному перекладі – «бачити», але також «розуміти», «розглядати»). Тому дослідники сьогодні замислюються над вірним перекладом назви: «Сказання про правду» або «Сказання про правдиво побачене»?³



Про яку ж «правду» йдеться в цій знаменитій «Книзі» Г. де Машо, що являє собою перший в історії європейської культури «**роман у листах**», який об'єднує близько 9000 віршованих рядків, прозові фрагменти й музичні композиції?⁴ Можна

відповісти, що Машо розповідає «правду» про своє життя, описуючи пізнє кохання до юної шанувальниці його талантів Пероннель д'Армантьєр («*Toute-belle*» – «Всепрекрасної»)? А можна сказати, що правда художника XIV століття проступає в бажаній Гармонії всіх прагнень шляхетної душі та сильного духу, адже Г. де Машо єднає всі можливі для тієї епохи форми викладу думки й демонстрації «витонченості» серця: вірші, прозу, куртуазні пісні та вишукані мініатюри.

Звісно, однозначної відповіді немає, але, безумовно, Гійом де Машо репрезентував у культурі Пізнього середньовіччя новий тип «універсальної людини» – *Homo Universalis*. Він чудово володів і поетичними, і музичними жанрами; писав і релігійні, і світські твори; умів створити гарну мелодію куртуазної пісні й віртуозно опанував правила поліфонічної техніки побудови багатоголосної композиції. І в усіх сферах діяльності він досягав виняткової майстерності, виявляючи воістину геніальну обдарованість.



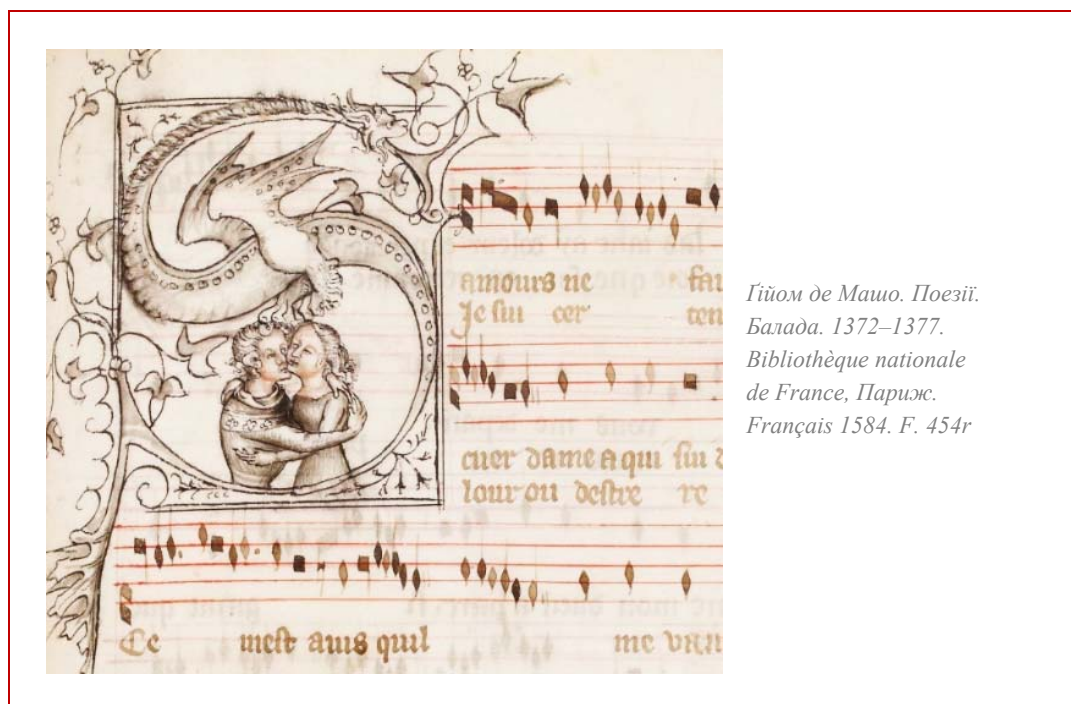
Сторінка з *Le livre du voir-dit* із нотним записом двоголосного рондо, прозовим текстом листа «закоханого» та віршованими строфами.

Підкреслимо, що перед нами не роман із музичними вставними «ілюстраціями» (як це було, наприклад, у «Романі про Фовеля»), а цілісний твір одного автора, задуманий у єдності різних форм вираження творчого «я».

Гійом де Машо. Оповідні й ліричні твори (Oeuvres narratives et lyriques). 1380–1395. Bibliothèque nationale de France, Париж. Français 9221. F. 198v.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ. ВИШУКАНІ ДУХОВНІ ПІСНІ ГОМО МУСІКУСУ ПІЗНЬОМУ СЕРЕДНЬОВІЧЧІ

Закономірно, що вже за життя Г. де Машо став легендою. Рідкісні для однієї людини таланти й здобутки вражали сучасників і викликали обожнювання представниць прекрасної статі⁵. Для своєї епохи він був великим сучасним **постом** (найвищий титул, яким можна було визначити в ту епоху креативний потенціал людини). Сучасні ж дослідники називають його «**останнім трувером**», підкреслюючи, що творчість Машо завершує епоху лицарського поклоніння Прекрасній дамі.



*Гійом де Машо. Поезії.
Балада. 1372–1377.
Bibliothèque nationale
de France, Париж.
Français 1584. F. 454r*

Надалі **слово і музика**, які досі були нероздільними в куртуазних піснях, вимагатимуть «спеціалізації» та розійдуться в самостійні сфери. Поет і композитор стануть **представниками автономних мистецтв**, які керуються власними законами⁶.

Сутність цих змін ёмно узагальнює західний медієвіст Поль Зюмтор:

«Удосконалення систем нотного запису й ті можливості, які вони створювали для розвитку мелодії; вплив музикантів-новаторів, таких, як Гійом де Машо, а потім і цілих шкіл, наприклад, при Папських куріях в Авіньйоні й пізніше в Римі (де працювали Дюфаї, Гренон, Легран), Ортеського двору, центром якого був Гастон Фебюс, один з останніх меценатів куртуазного світу, а потім двору Бургундського (при якому перебував Жиль Беншуа); **тріумф віртуозності, тяжіння до складності** (попри реакцію початку XV століття), **розростання поліфонії**, – усе це в 1330–1350-х роках **приводить до такого високого розвитку музичної техніки, що вона стає недоступною для нефаківців і для більшості поетів.** <...> Сам факт, що вірші можна “покласти” на музику, є великою новацією і зрештою стає якщо не рідкісним, то okazіональним. <...> У 1392 р. цей розрив фіксує Дешан у своєму *Art de dictier* («Поетичному мистецтві» – *dictier* тут відсилає до риторичної операції, від латинського *dictari*): **він розрізняє “природну” музику поетичної мови та “штучну” музику інструментів і співу.** Згода між ними можлива і, мабуть, бажана, проте вона вже не виникає зі спільного духовного джерела. <...> **Музика більше не іманентна своїм знакам; вона утворює певний трансцендентний порядок, споглядання якого дарує особливу радість»⁷.**

У цьому процесі діяльність Г. де Машо мала неоціненне значення. У сучасній літературі його визнають «першим композитором у сучасному значенні цього слова»⁸ (хоча визначення «композитор» ще не використовується в XIV столітті, а лише «проглядається» в найближчій перспективі музичної культури)⁹.

Г. де Машо і сам усвідомлював унікальні характеристики своєї творчості й називав себе «**майстром старого та нового ковальського цехів**»¹⁰. І в цьому формулюванні виразно просвічує виняткова історична роль проникливого лірика та найбільшого поета, що зумів підсумувати різні культурні традиції.

Машо-композитору вдалося об'єднати, здавалося, несумісні одна з одною практики співу: ліричного та богослужбового, одноголосного «куртуазного» та багатоголосного «вченого».

«Машо є геніальним не через новації, що “випирають” і легко розпізнаються, а завдяки глибинному універсалізму, що об'єднав найкраще в мистецтві двох світів – усного й книжкового. Перший представлений менестрельною поетикою (усний професіоналізм видатних співаків-складачів і великих майстрів-інструменталістів), а другий – поезією Данте, Петрарки, музичними композиціями школи Нотр-Дам тощо»¹¹.

Продовжуючи розмірковувати над наведеним твердженням авторитетного російського медієвіста, наголосимо на тому, що «два світи» до XIV століття були абсолютно протилежні один одному. Їх зближення відбувається лише в період Пізнього середньовіччя. Можна навіть чітко побачити (*voir*) цю взаємодію традицій усного та книжкового світів в авторському рукописі Гійома де Машо, в якому зустрічається (і не один раз) **зображення музикантів, що співають по нотах, однак не є церковними півчимами (як відлуння практики «вченої» музики).**



Гійом де Машо. Оповідні й ліричні твори.
Висловлювання Верж'є (*Le Dit du Vergier*).
1380–1395. Bibliothèque nationale de France, Париж.
Français 9221. F. 16r

Про те, що музиканти знаходяться не в церкві, на наведеній мініатюрі виразно свідчать величезна винна діжка в центрі композиції; легко переносний невеликий сувій із нотним текстом, а не масивний кодекс значних розмірів, як це було зазвичай у церковній практиці; менестрель на першому плані, одягнений у «професійний» гротескний костюм *mi-parti*, а також головні убори на головах інших музикантів, неприпустимі в церкві.

Найбільш значущі культурні явища XIV століття вказують на те, що межа **між церковним і світським аспектами проявів середньовічного духу розмивається**. Навіть життя Г. де Машо було рівноцінно поділене між світською та церковною діяльністю. **Канонік і лицар – ось два полюси його відносин зі світом**. Зупинимось більш детально на цих аспектах біографії першого «справжнього» композитора в історії європейської музики, хоча відомості про його життя дуже скупі.

Гійом де Машо народився близько 1300 року в Шампані, у містечку Машо, за 40 км від Реймса. Нічого не відомо про перші два десятиліття його життя. В одних джерелах висловлюється припущення, що він вивчав теологію в Парижі, завдяки чому мав титул «магістра»; в інших – зазначається, що він здобув освіту в Реймсі. У всякому разі очевидно, що своєю блискучою придворною кар'єрою Машо був зобов'язаний лише самому собі та своєму рідкісному хисту (його походження, наскільки можуть сьогодні судити дослідники, було незнатним).

У 1323 році Г. де Машо стає особистим секретарем короля Богемії Йоганна Люксембурзького. Машо супроводжує короля в його частих роз'їздах Європою (Польща, Фландрія, Італія, Литва та ін.), а також бере участь у військових походах. Ці переміщення Європою сприяють поширенню поетичної слави Машо в різних країнах.

Після героїчної загибелі сліпого Йоганна Люксембурзького, котрий воював (!) 1346 року в битві при Кресі, Машо переходить на службу до його доньки – Бони Люксембурзької (дружини спадкоємця французького престолу й майбутнього короля Франції Іоанна II Доброго, матері короля Франції Карла V). Проте епідемія

чуми незабаром забирає життя герцогині, а самого Машо змушує усамітнитись у його будинку в його будинку в Реймсі протягом року, щоб уникнути зараження.

Продовжуючи активне світське життя, Г. де Машо далі служить при різних європейських аристократичних і королівських дворах (зокрема Карла II Злого, короля Наварри; Карла V; герцога Беррійського й навіть короля Кіпру П'єра I де Лузіньяна), поки остаточно не оселяється в Реймсі, де в спокої проводить другу половину свого напрочуд довгого для тієї епохи життя.

Одночасно з придворною світською службою Г. де Машо, завдяки заступництву короля, виконує обов'язки каноніка у Вердені (1330), в Аррасі (1332), у Реймсі (1333 і з 1337 до кінця життя) та отримує солідні бенефіції. Це дозволяє йому в зрілому віці повністю віддатися трьом головним пристрастям: **поезії, музиці та полюванню**.

Останні роки життя Г. де Машо був зайнятий копітким «виданням» власних музики й віршів для своїх королівських патронів¹². Завдяки цьому рукописні збірки його творів, чудово ілюстровані й класифіковані за жанрами (рондо, балади, віреле тощо), дійшли до нас у відмінному стані. Тому ще одна унікальна характеристика Машо, яка вперше застосовується до діяльності європейського композитора, – піклування про створення авторського «зібрання творів».

Г. де Машо помирає в Реймсі у 1377 році (у 77-річному віці), оточений славою як найбільший поет своєї епохи.

Оскільки замовниками творів Машо були впливові аристократичні європейські родини і члени різних королівських династій, до нашого часу збереглися всі твори композитора і навіть його зображення. У рукописах вони настільки численні, що дозволяють уявити і образ «бога земної гармонії», і його повсякденні (але не земні!) турботи: «Машо, який пише», «Машо, який грає», «Машо і Надія», «Видіння Гійома де Машо» і багато інших.



Гійом де Машо. Оповідні й ліричні твори. Машо, який медитує. 1380–1395. Bibliothèque nationale de France, Париж. Français 9221. F. 45r

Творча спадщина Г. де Машо досить велика. До його літературних творів без нотованої музики належать 250 ліричних поем (балади, рондо, віреле, ле, компленти, королівські пісні). Але і в них автор виявляє себе як талановитий музикант, що має тонкий слух і бездоганне почуття міри, що визначають особливу «музикальність» його поетичної мови.



Гійом де Машо. Оповідні й ліричні твори. Машо, який спить, і Венера. 1380–1395. Bibliothèque nationale de France, Париж. Français 9221. F. 45r

Машо-поет використовує вишукану гру рим та асонансів, вибагливо жонглює парними й непарними розмірами, експериментує з поетичною формою та закликає до таких пошуків інших поетів, висловлюючи поради:

Риторика дає закоханим
 Віршування й розміри.
 Виходять нові на диво
 Вірші в різноманітних метрах,
 А рими – змієюю, з сківкою,
 За леонінським віршем,
 То перехресно, то зворотно,
 Так у ле, ронделях і баладі.
 Відкритою рима може бути,
 Але, на бажання, і закритою.
 Вона завжди прикрасить мову
 В манері мудрій та приємній.¹³

Нові прийоми дозволяють Г. де Машо досягти величезної виразності та створити «ніжну й прозору поезію, що приводить до закритого саду власного “я”, до осяяння через кохання»¹⁴.

Як композитор Г. де Машо також залишає значну спадщину. У сфері світської музики ним створено 42 балади, 22 рондо, 33 віреле, 23 мотети, 19 ле, 11 комплентів, включно з музичними творами, вписаними в поему «Зілля Фортуни» (*Le remède de fortune*) та «Сказання про правду» (*Le livre du voir-dit*)¹⁵.



Звернемо увагу на цій мініатюрі зі збірки «Поезії» на те, що Гійом де Машо записує ноти (!) балади (*balade*).

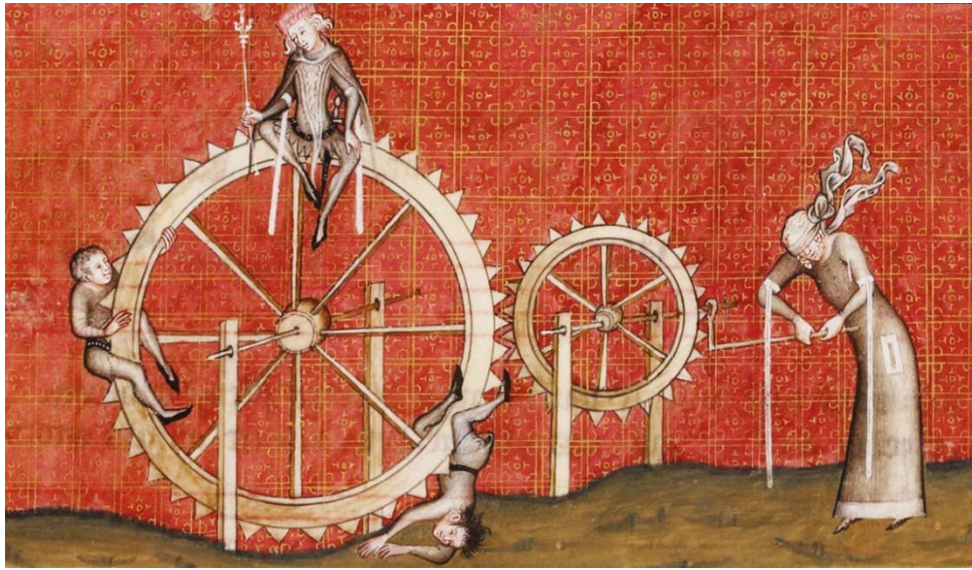
*Гійом де Машо. Поезії. 1372–1377.
 Bibliothèque nationale de France, Париж.
 Français 1584. F. 242r*

Ранні музичні твори Г. де Машо – переважно одноголосні, і це виявляє їхній зв'язок із традицією виконання одноголосних куртуазних пісень. Проте з роками зростає цікавість автора до створення багатоголосних композицій, а традиційні пісенні форми (балада, рондо) набувають у нього такої структурної складності, яка до цього позначала виключно жанри церковної музики¹⁶. Цей факт **серйозного, «вченого» ставлення до світських жанрів виявляє принципово нові настанови художника XIV століття.**

Один із найвідоміших прикладів високої композиторської майстерності Г. де Машо – рондо «Мій кінець – це мій початок» (*Ma fin est mon commencement*). Ця триголосна композиція, що стала для сучасних дослідників «хрестоматійним зразком» поліфонічної думки тієї епохи, виявляє тонку гру автора елементами цілого. Виняткова на той час композиційна винахідливість задекларована в тексті рондо: «Мій кінець – це мій початок». Так Машо вказує на новий прийом побудови цілого, коли друга половина рондо виникає з прочитання його першої половини від останньої ноти до першої. Цим досягається ідеальна пропорційність цілого¹⁷.

Перетворення музичної форми на хитрий ребус, до якого потрібно шукати ключ, виявляє високий рівень музичного мислення Г. де Машо – натхненного «романтика» і блискучого математика, здатного створювати зі звукових «цеглинок» небувалі за красою та складністю музичні конструкції. У вмінні композитора вгадати витончений композиційний хід чітко проступає характерне для епохи прагнення **поєднати раціональне і чуттєве, точно відміряне й безмірно виразне.** Вельми показовим у цьому контексті є зображення непередбачуваної у своїх рішеннях Фортуни в поемі Машо «Зілля Фортуни».

Перед нами – Дама, яка з заплющеними очима обертає... важіль годинникового механізму! Така несподівана для сучасної людини алегорія примхливої Фортуни, що визначає долю людини, виявляє присутню у свідомості інтелектуала XIV століття думку про майстерну «зробленість» усіх явищ світу і раціональну «зчепленість» його прихованих засад.



Алегорія Фортуни в поемі «Зілля Фортуни».

*Гійом де Машо. Поезії.
1350–1355. Bibliothèque
nationale de France, Париж.
Français 1586. F. 30v*


Велике значення в історії музики мають і суто церковні композиції Г. де Машо: єдина Меса Нотр-Дам, гокет «Давид» і шість латинських мотетів. На особливу увагу заслуговує Меса Нотр-Дам – перша повністю записана одним автором меса для чотирьох голосів.

Дослідники сперечаються щодо часу її написання, найчастіше приймаючи дату 1364 рік, і пов'язують її створення з коронацією Карла V у Реймсі в соборі Нотр-Дам. Інші ж вважають, що Машо призначав цю месу для виконання на згадку про себе і свого брата. Проте всі одностайно погоджуються, що виняткова майстерність голосоведіння й композиційна стрункість говорять про те, що це пізній твір великого і зрілого майстра, який підсумовує його музичні відкриття.

Використання новітньої на той час ізоритмічної техніки, прагнення рівноправності всіх голосів, наявність складної продуманої системи підпорядкування ритму чергування елементів цілого на різних рівнях зараховують Месу Машо до найбільш значних музичних феноменів епохи. Тому сьогодні фахівці бачать у ній «прорив у майбутнє, відкриття тих шляхів, якими підуть композитори через століття»¹⁸.

Пошуки Г. де Машо у сфері єднання «вчених» традицій церковної багатоголосної музики та куртуазних традицій одноголосних ліричних пісень породжують у сучасних авторів порівняння його з Христофором Колумбом, який відкриває новий «музичний материк» в історії західноєвропейської музики¹⁹. У цьому просторі духовних відкриттів і прозрінь музиці відводилася найважливіша роль.

Симптоматичним є те, як будує одну з куртуазних поем Г. де Машо, промовисто називаючи її «Сказання про арфу». Тут автор оргпнізує текст на аналогії між коханою та музичним інструментом, підносячи в такий спосіб обидва предмети свого поетичного захоплення на один щабель:

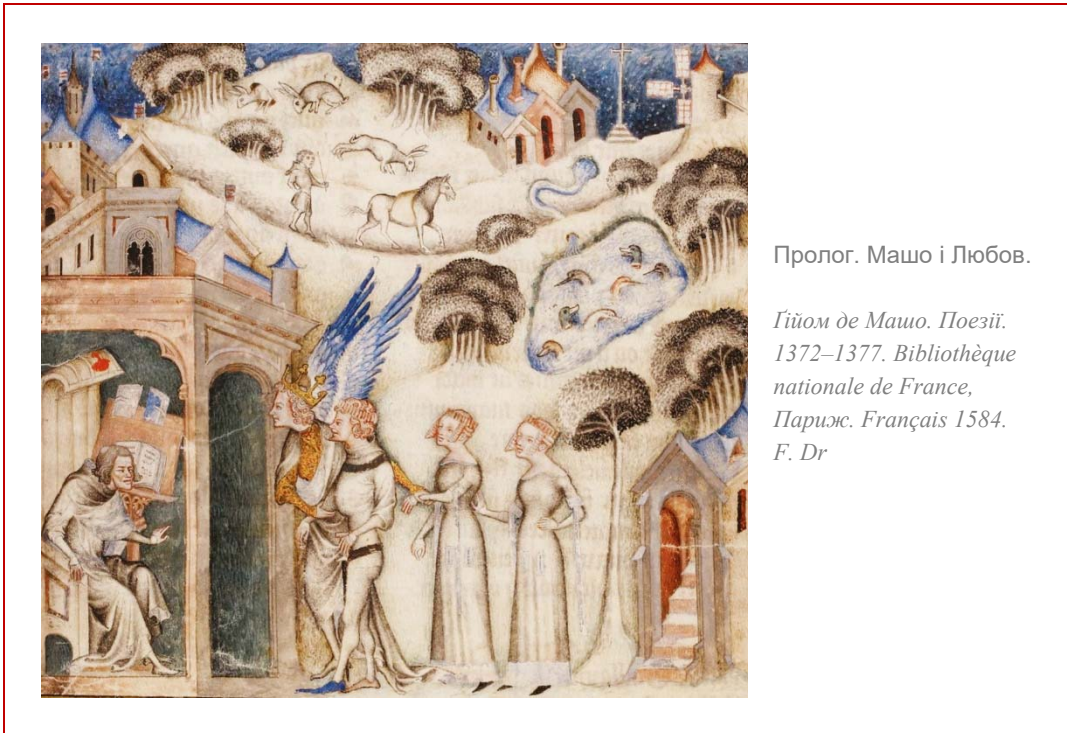


«Сказання про арфу» Гійома де Машо.
Під малюнком читається текст:
«Я можу з упевненістю порівняти мою даму з арфою...» (*Je puis trop bien ma dame comparer / à la harpe...*).

Гійом де Машо. Поезії. 1372–1377. Bibliothèque nationale de France, Париж. Français 1584. F. 174r

Je puis trop bien ma dame comparer
à la harpe. et son get corps parer
de ces cordes que la harpe a
Et ot kays dauid par maintes fois harpa
Et vniement qui aime de la harpe
Et mesdous son et sagement en harpe
Et le gnt bñ des cordes en harpa

Новим для епохи було усвідомлення автором цінності власної творчості, бажання осмислити її та сформулювати основні засади. Це знаходить свій вияв у знаменитому поетичному тексті під назвою «Пролог», що передує збірці творів Машо. Показово, що автор замовляє мініатюристи дві розкішні мініатюри з власним зображенням.



Пролог. Машо і Любов.

Гійом де Машо. Поезії. 1372–1377. Bibliothèque nationale de France, Париж. Français 1584. F. Dr

На першій мініатюрі зображено Любов, яка «йде до Гійома де Машо і приводить з собою трьох своїх дітей, що їхні імена Ніжний Помисел, Втіха й Надія, здатних дати йому тему для всього твору, що веліла Природа»²⁰.

На другій мініатюрі Природа, «прагнучи показати й прославити блага та почесні, уготовані любов'ю, приходить до Гійома де Машо й наказує йому скласти про це нові любовні поеми та віддає на його волю, заради допомоги йому та поради, трьох своїх дітей, а саме: Розум, Риторика та Музика»²¹.



Пролог.
Машо і Природа.

*Гійом де Машо. Поезії.
1372–1377. Bibliothèque
nationale de France,
Париж. Français 1584.
F. Er*

Запрошуючи до «Саду своєї творчості», композитор говорить про те, що музика – джерело істинної Радості, а долучитися до нього стає можливим лише через опанування тонкощів Знання:

**Наука Музики – про те,
Як співати, танцювати й веселитися.
І байдуже їй до печалі –
Таких речей вона не цінує,
Тужливих кине в їхню млість.
Де Музика, там сміх і радість,
Вона розрадить безпорадних,
Хоч і для слуху народжена,
Приносить усім утіху.
І всі на світі інструменти**

Законам Музики підвладні.
Ударні, духові та струнні
Єднає Музика у співзвуччі
Усі твори вимірюватиме
Точніше за будь-який обмір.
<...> Любові й милості в ній стільки,
Що ними землю з небесами
І цілий світ вона обіймає,
І всіх від малого до старого
Оберігає та охороняє.

Відкриваючи перед Музикою нові духовні горизонти, порівнюючи двох великих співаків – язичницького Орфея та християнського Давида, Г. де Машо пише:

Тепер і це безсумнівно –
Настільки зримі дива,
Що Музика творити здатна²².

Поет акцентує нову ідею свого часу: «Людина здатна не тільки оспівувати божественне і людське начало, як це робив Давид, але також як Орфей, трансформувати світ»²³.

Отже, музика «спускалася» з висот квадривіуму в земне життя, але зберігала високий сенс єднання людини через знання з таємницями буття. Прояснюючи особливості народження такої «людської» музики й простежуючи перетворення квадривіуму (як традиційної системи знань, що дозволяла людині орієнтуватися в часі та просторі) на нове істинно «людське» мистецтво, Ізабель Бетан пише в книзі із симптоматичною назвою «Уявне у творчості Гійома де Машо»:

«Науки квадривіуму відіграють у творчості Гійома де Машо роль дзеркала: вони позначають місце, яке людина займає в космосі й через це показують їй її крихкість. Астрономія існує лише для того, щоб їй

нагадувати про всемогутність Фортуни; арифметика – про крах любовного союзу, нездатного утворити справжню єдність; геометрія – про неможливість здійснення бажання повернутися в праісторичні часи. Тільки музика відрізняється від інших наук, оскільки вона реалізує злиття макрокосмосу й мікрокосмосу, стверджуючи, що гармонія завжди можлива, незважаючи на поразки. Вона є обітниця, що завжди виникає знову»²⁴.

Отже, сила музики дедалі виразніше усвідомлювалася в культурі XIV століття, а зафіксовані в музиці Гійома де Машо духовні орієнтири відкривали нові шляхи композиторам наступного покоління.

1 Гийом де Машо : радиопередача Алексея Парина // Российский государственный музыкальный телерадиоцентр : веб-сайт. URL: <http://www.muzcentrum.ru/radio-old/programsarchive/musicword/10189-gijom-de-masho> (дата обращения: 07.05.2022).

2 Повна назва: «Книга про правду Гійома де Машо: де розповідається про кохання месіра Гійома де Машо та Пероннель, дами д'Армантьєр, із листами й відповідями, баладами, ле і рондо згаданого Гійома та згаданої Пероннель» (Le livre du voir-dit de Guillaume de Machaut : où sont contées les amours de messire Guillaume de Machaut & de Peronnelle dame d'Armentières, avec les lettres & les réponses, les ballades, lais et rondeaux dudit Guillaume & de ladite Peronnelle / publié sur trois manuscrits du XIVe siècle par P. Paris. Paris : Société des bibliophiles françois, 1875. 408 p. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65306736> (date d'accès: 07.05.2022)).

3 Проблему перекладу назви детально розглянуто в книзі: «Comme mon coeur désire», le livre du «Voir-dit» / études réunies par D. Hüe ; préf. de J. Cerquiglini-Toulet. Orléans : Paradigme, 2001 280 p.

4 Роман містить 9009 віршованих рядків, написаних восьмискладником, 46 листів у прозі й 31 рондо.

5 Так, наприклад, молода принцеса Аньєс Наваррська відправила до 50-річного поета, кульгавого й майже сліпого, офіційного посла для вираження свого кохання та шани до нього.

6 Л. Евдокимова підкреслює, що якщо основні характеристики жанрів літератури XIII століття визначаються манерою виконання та обсягом твору, то жанри XIV століття формуються згідно з новими принципами через **«перетворення пісенних словесно-музичних жанрів на суто словесні жанри та зростання ролі писемної культури»** (Евдокимова Л. Системные отношения между жанрами средневековой французской литературы XIII–XV вв. и жанровые номинации // Проблема жанра в литературе Средневековья / отв. ред. А. Михайлов. Москва : Наследие, 1994. С. 303–304).

Інша медієвістка А. Селіванова зазначає: «...тільки в XIV ст., коли текст позбавляється музичного акомпанементу, настає час фіксованих форм, у яких більш-менш суворо визначено строфіку та рифміку. До них належать ле, віреле, балади, королівська пісня, рондо (або рондель)» (Селиванова А. Жанровые формы позднего средневековья в творчестве Карла Орлеанского и Франсуа Вийона. Традиции и новаторство : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.03 / Моск. гос. обл. ун-т. Москва, 2011. URL: <https://www.dissercat.com/content/zhanrovye-formy-pozdnego-srednevekovya-v-tvorchestve-karla-orleanskogo-i-fransua-viiona-trad> (дата обращения: 07.05.2022)).

7 Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. 2003. С. 275.

8 Histoire de la musique : la musique occidentale du Moyen âge à nos jours / sous la dir. de M.-C. Beltrando-Patier. Paris : Bordas, 1995. P. 228.

9 Слово «композитор» з'явиться лише в XV столітті в Йоана Тінкторіса, проте сучасні дослідники розглядають спадщину Г. де Машо вже в аспекті нових принципів творчості. Показова, наприклад, назва симпозіуму, організованого Реймським університетом, «Гійом де Машо. Поет і композитор», яка виразно окреслює нові функції творчої особистості в культурі XIV століття (див.: Guillaume de Machaut. Poète et compositeur : colloque-table ronde / organisé par l'Université de Reims... Reims, 19–22 avril 1978. Paris : Klincksieck, 1982. 360 p.).

10 Histoire de la musique / sous la dir. de M.-C. Beltrando-Patier. 1995. P. 228.

11 Сапонов М. «Стройные формой любовные песни...» : Манифест эпохи Ars Nova / пер. со среднефранцузского М. Сапонова // Старинная музыка. 2000. № 4 (10). URL: <http://early-music.narod.ru/biblioteka/saponov-masho.htm#14> (дата обращения: 07.05.2022).

12 Це шість об'ємних манускриптів із великим Прологом, у якому автор викладає свої творчі засади.

13 Сапонов М. «Стройные формой любовные песни...». URL: <http://early-music.narod.ru/biblioteka/saponov-masho.htm#14> (дата обращения: 07.05.2022).

- 14 Histoire de la musique / sous la dir. de M.-C. Beltrando-Patier. 1995. P. 231.
- 15 З 23 мотетів Ґ. де Машо 19 – триголосні, чотири – містять чотири голоси; шість із них – релігійні латинською мовою, два – двомовні (використовуються латинська та французька), три – мають *tenor* французькою мовою (№ 11, 16, 20). 200 літературних балад доповнені нотованими: 22 балади для трьох голосів, 16 – для двох голосів, чотири – для чотирьох голосів та одна одноголосна.
- 16 На це вказує Ю. Євдокимова, зазначаючи, що «ранній період творчості Машо (20–30-ті роки) представлений переважно одноголосними пісенними жанрами (віреле, ле), а також двоголосними баладами. <...> 40–50-ті роки – час створення переважно мотетів (останні з них, № 21–23, датуються кінцем 50-х років). Потім цей жанр відходить на другий план, що притаманно не тільки Машо, але всій французькій музиці другої половини XIV століття. За загально визнаною думкою, інструментальний гокет і меса – пізні твори Машо, написані в період 50–70-х років» (История полифонии : в 7 вып. Вып. 1 : Евдокимова Ю. Многоголосие Средневековья. X–XIV века. Москва : Музыка, 1983. С. 131).
- 17 Ю. Євдокимова зазначає, що це рондо демонструє **повну симетрію**, коли друга частина рондо «ракохідно віддзеркалює першу. Тут вперше в історії музики Машо використовує прийом горизонтального обернення мелодій у поєднанні з їхньою вертикальною перестановкою (з нульовим вертикальним показником, що, як ми знаємо, типово для середньовіччя). Друга частина (B) виявляється похідним з'єднанням початкового, викладеного в розділі A. <...> Звісно, це рондо менш пластичне і за ритмікою, і за інтонаціями, ніж інші. Проте випробування гарного технічного прийому, його накладення на пісенну форму рондо є винятковим в історії багатоголосся й передре епосі Ренесансу» (История полифонии. Вып. 1. С. 158).
- 18 Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. 2012. С. 292. Як зазначає Н. Герасимова-Персидська щодо нової якості співвідношення голосів, «усі вони вокальні, нижні не відшаровуються від верхніх (і немає занадто різкого контрасту в системі тривалостей: переважно цілі та половинні в нижніх; цілі, половинні, чверті й восьмі у верхніх). Отже, вже є основа для майбутньої однорідності фактури» (там само).
- Окреслюючи новаторські принципи організації цілого, дослідниця також пише: «Меса далека від жорсткої конструктивності й радше тяжіє до варіативності, у ній більше від живого, так би мовити, “природного”, становлення. Вона не стільки складена з готових блоків (що було основою композиції в усіх мистецтвах у Ранньому середньовіччі), скільки

-
- виростає з початкового “зерна”, і має мовитись “не про математично нерухомий порядок”, а про “органічний процес”, – за словами Алана Лілльського (XII століття)» (там само, с. 285).
- 19 Див.: Guillaume de Machaut // Larousse : Dictionnaire de la musique. URL: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Guillaume/168904> (date d'accès: 07.05.2022).
- 20 Сапонов М. «Стройные формой любовные песни...». URL: <http://early-music.narod.ru/biblioteka/saponov-masho.htm#14> (дата обращения: 07.05.2022).
- 21 Пояснюючи складну гру алегорій і символів, зарубіжні автори «Історії музики» зазначають, що Природа та троє її дітей символізують досконалість (*une perfection*), а Любов та її троє дітей втілюють іншу досконалість. Природа і Любов утворюють бінарний ансамбль, тобто недосконалість, яка, однак, завдяки майстру перетворюється на Досконалість. Гра родів (чоловічий – жіночий: Любов – Природа) символізує народження творчості, майстра. Отже, художник народжений – Гійом. Див.: Histoire de la musique / sous la dir. de M.-C. Beltrando-Patier. 1995. P. 230.
- 22 Сапонов М. «Стройные формой любовные песни...». URL: <http://early-music.narod.ru/biblioteka/saponov-masho.htm#14> (дата обращения: 07.05.2022).
- 23 Histoire de la musique / sous la dir. de M.-C. Beltrando-Patier. 1995. P. 229.
- Як це прагнення композитора перегукується з висловленими раніше міркуваннями Данте, зафіксованими в його листі про задум «Комедії» до його великого друга та покровителя Кан Гранде, у якого він часто мешкав:
- «...полишивши всякі тонкощі вишукувань, потрібно коротко сказати, що **мета цілого й частини – вирвати тих, хто живе в цьому житті, зі стану лиха й привести до стану щастя...** Рід філософії, що є відправним для цілого і для частини, – моральна, або ж етична, дія, бо ціле задумане не заради споглядання, а заради дії» (Кошкин М. Тропой «Божественной комедии». URL: <http://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/tropoi-bozhestvennoi-komedii-1> (дата обращения: 07.05.2022)).
- 24 Bétemps I. L'imaginaire dans l'œuvre de Guillaume de Machaut. Paris : Honoré Champion, 1998. P. 106.
- Згадаймо у зв'язку з цим цілком земне й дуже симпатичне (!) зображення алегорії музики як куртуазної Жінки з нотним сувоєм на мініатюрі XV століття, наведеній у параграфі 4.2.

РЕЗЮМЕ

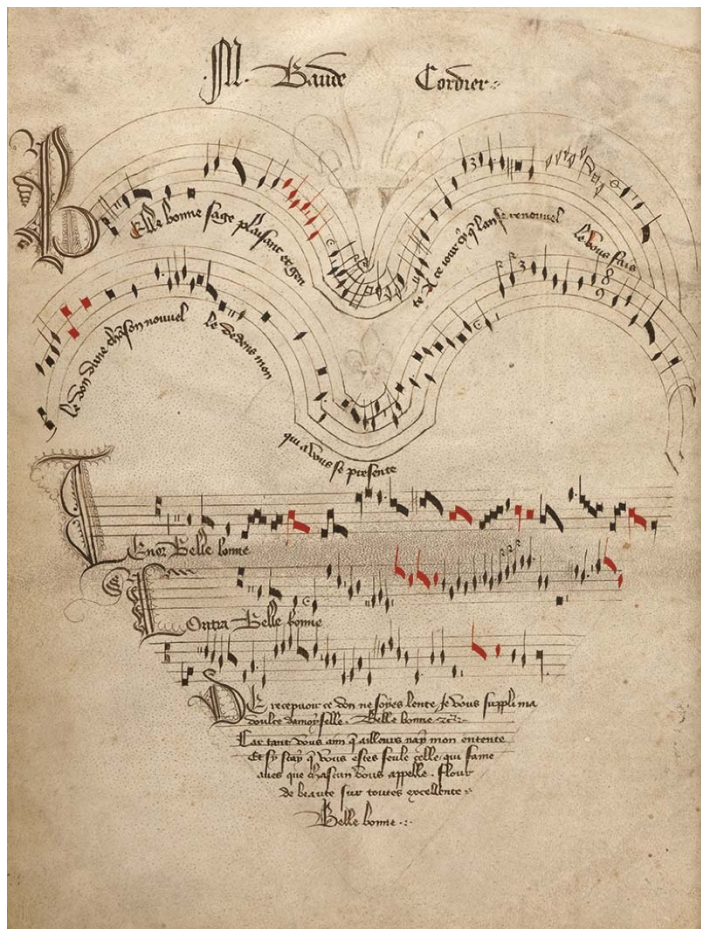
Де зведено небес палац урочий,
багато є коштовного каміння,
що тільки там уздріти можуть очі;
таким було і світел тих моління;
і, хто не має крил туди злітати,
в німого хай спита про се видіння.

Данте Аліґ'єрі. Божественна комедія. Рай. Пісня X¹

Розірваний політичними розбратами та приголомшений природними катаклізмами реальний світ і прекрасний упорядкований духовний Всесвіт... Як можливе їх поєднання? Свою відповідь на це запитання дала культура Пізнього середньовіччя. Поєднуючи профанне (земне) й метафізичне (небесне), вона відкривала людині можливості відчутти Вічність як «невимовну Першопричину» (Данте).

Резонуючи з майстерним сплетінням протилежностей, яке позначає культуру Пізнього середньовіччя, музична практика вперше прагнула закріпити в ній своє власне місце. Вона привносила в простір вигадки раціональну виваженість і конструктивну винахідливість, що навіть наочно фіксували багато тогочасних музичних манускриптів.

Бажання створити світ прекрасної ілюзії як сховок від страхів дійсного життя та найліпшу втіху піднесеної душі визначило витонченість виразу ідей та емоцій у музичних творах XIV століття. «Музика більше не є лише підтримкою Слова, яким би виразним воно не було, але відтепер стає мистецтвом презентації»², здатним говорити власною мовою.



Бод Кордьє. Шансон «Прекрасна, добра, мудра»
(Belle, bonne, sage) у формі серця.

Кодекс Шантії.
1350–1395. Bibliothèque
du Château de Chantilly,
Шантії. Ms. 564. F. 11v

Наприкінці середньовічної епохи в європейській культурі затверджується небувала раніше композиційна складність. Закони побудови музичних творів часто продиктовані не поетичним текстом, як раніше, а «абстрактними математичними відношеннями» (О. Кюллен), а також тонкою грою розуму та виявом рафінованих

почуттів. *Homo Musicus* вперше пропонує свої власні «правила», перетворюючись на творця (автора!) унікального звукового світу.

Можливо, саме цей новий вимір «відзвучував» Данте, коли він описував Рай:

Всередині зрів янголів розмаї, –
їх тисячі були, – всі яснотою
і славою різнилися у Раї.
З усміхненою стрівся там Красою,
що їхнім іграм і пісням раділа
й була святим утіхою живою³.

Відкритий простір уяви, перетворений на найвищу правду, визнання особливої ролі *Homo Musicus* на цьому шляху докорінно змінили погляди європейської людини на місце й роль музики в суспільстві. Вона стала показником престижу та впливу, перетворюючи найкращих представників аристократичних сімей і королівських дворів Європи на освічених меломанів і щедрих меценатів. А переконаність у тому, що Краса відкривається тому, «чиї очі до неї позирають» (тому, хто її шукає!), визначила бажання аристократичних родин займатися музикою⁴.

Нашарування смислів, алегоричність їх висловлювання, розкуття фантазії у візерунках для того, щоб «пробитися» до того справжнього, яке не досягнути звичайним поглядом (згадаймо *Le livre du voir-dit* Гійома де Машо), і яке відкривається тільки серцю, що шукає, характеризують твори, що виникають у всіх сферах середньовічної культури пізнього етапу. І музика, торкаючись прихованих заповітних куточків таємничого Саду людської душі, вже не є винятком.

-
- ¹ Данте Аліґ'єрі. Божественна комедія : Рай / пер. М. Стріхи. 2017. С. 113.
- ² Cullin O. Brève histoire de la musique au Moyen Âge. Paris : Fayard, 2002. P. 11.
- ³ Рай. Пісня XXXI, рядки 130–135 (Данте Аліґ'єрі. Божественна комедія : Рай / пер. М. Стріхи. 2017. С. 272).
- ⁴ Про те, наскільки тісно пов'язані всі зрізи середньовічного життя (побачені й осмислені через тексти), пише французька дослідниця Анка Вазіліу, промовисто називаючи введення до книги «Говорити й бачити. Слово Софістів»: «Під поглядом мови». Див.: Vasiliu A. Dire et voir : la parole visible du « Sophiste ». Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2008. 385 p.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОПЕРЕВІРКИ

1. Чому історики проводять межу між XIII і XIV століттями? Як змінюються загальні настрої середньовічної людини в цей час?
2. Якою була роль меценатів і приватних капел у поширенні нових принципів створення, запису й виконання музичних композицій?
3. Як пояснити перехід від модальної до мензуральної нотації в контексті загальних змін життя західноєвропейської людини в період Пізнього середньовіччя?
4. У чому полягає сутність новацій, зафіксованих у трактаті *Ars nova*? Які існують сучасні дискусії навколо цього трактату?
5. Які можна визначити аспекти діяльності Г'йома де Машо як «останнього трувера»?

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Епохи історії музики в окремих викладах : навч. посібник : у 2 ч. / пер. з нім. та ред.-упоряд. Ю. Семенов. Ч. 1 : Арс-антиква. Арс-нова. Гуманізм. Ренесанс. Одеса : Будівельник, 2004. 188 с. (Про музику / Pro Musica).
2. Ле Гофф Ж. Цивілізація середньовічного Запада. Екатеринбург : У-Фактория, 2005. 560 с.
3. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. Акопяна. Москва : Практика, 2001. 1095 с.
4. Хейзинга Й. Осень средневековья : исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV вв. во Франции и Нидерландах / пер. Д. Сильвестрова ; отв. ред. С. Аверинцев. Москва : Наука, 1988. 540 с. (Памятники ист. мысли).
5. Bonds M. E. A history of music in Western culture / Department of Music University of North Carolina at Chapel Hill. 4th ed. Boston : Pearson Education, 2013. 696 p.

6. Strohm R. The Rise of European Music, 1380–1500. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. 740 p.
7. Taruskin R. Oxford History of Western Music : in 5 vol. Vol. 1: Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century. Oxford : Oxford University Press, 2010. 865 p.

РОЗДІА П'ЯТИЙ.
РОЛЬ *Номо Musicus*
У ПОШИРЕННІ
ГУМАНІСТИЧНИХ ІДЕЙ
У ЗАХІДНІЙ КУЛЬТУРІ
XV--XVI СТОЛІТЬ



Кольорова мініатюра на першій сторінці Бreviарія об'єднує музикантів і трьох переписувачів сакральних текстів. Напис у правому нижньому кутку повідомляє, що тут знаходяться «ті, хто приносить задоволення» (!). Символічно, що укладиста богослужбова книга, що містить тексти молитов, відкривається зображенням світських музикантів, які грають, на тлі нескінченного світу, побаченого через віконний отвір. Така композиція сприймається як своєрідна емблема нового способу життя людини XV століття, коли в нерозривному зв'язку виявляються сакральне й тілесне, духовне та світське.

*Бreviарій Рене II
Лотаринзького (Bréviaire
de René II de Lorraine). XV ст.
Bibliothèque nationale de France,
Париж. Ms. Arsenal 601. F. 1v*

5.1. ПОВЕРНЕННЯ ДО АНТИЧНИХ ІДЕАЛІВ ЧИ ПОГЛЯД У МАЙБУТНЄ?

Цей великий світ, на думку багатьох мудреців, ще й множинний,
бо вони мають його лише за одну з відмін усього роду, –
ось верцадло, в яке треба вдивлятися,
аби добре пізнати самих себе.

Мішель Монтень. Проби¹

Замок Шенонсо в долині річки Луари – одна з найвідоміших пам'яток тієї духовній течії, яка охопила привілейовані верстви європейського суспільства в XV та XVI століттях. Високі вікна, що відкривали чудові краєвиди господарям і гостям замку, і сьогодні звернені до дзеркальної водної поверхні, що відбиває гармонійні пропорції стрункої, по-справжньому музично організованої будівлі. У ритмічності чергування елементів цілого й плинній нескінченності водного потоку, що вбирає в себе контури величної споруди, можна побачити символічне втілення тієї особливої картини світу, що склалася наприкінці середньовічної епохи.

Як головну передумову поширення нових світоглядних орієнтирів у Європі в XV столітті дослідники називають стрімкі зміни контурів усталеного у своїх межах світу. Як відомо, XV століття розпочинає еру Великих географічних відкриттів освоєнням нових морських шляхів (1492 – відкриття Америки Христофором Колумбом; 1497–1499 – відкриття морського шляху з Європи до Індії Васко да Гамою; 1519–1522 – перша навколосвітня подорож Фернана Магеллана). Нові відкриті землі суттєво трансформували «горизонт бачення» європейської людини. До того ж завоювання турками в 1453 році Константинополя не тільки позначило крах Візантійської імперії, але викликало перерозподіл духовних потоків у всій

Європі. Разом із візантійцями, які тікали від завойовників, до Європи прийшли невідомі книги й твори мистецтва, що були носіями античної культури, котра ніколи не втрачала актуальності для візантійського духовного світу. Потужною новою світоглядною течією стає гуманізм.



Замок Шенонсо у Франції. Вид на замок з боку річки Шер

Гуманістами називали себе прихильники нових поглядів на сутність людського життя. Власне, слово «гуманіст» з'являється у Франческо Петрарки (1304–1374) і вказує на важливий для легендарного поета новий смисл людських стосунків, заснованих на необхідності єднання людини зі світом. Коментуючи це розуміння, відомий італійський дослідник Е. Гарен зазначав: «...саме творчість месера Франческо стала зорею нового дня... *Ceterorum hominum charitas*, **любов до ближнього**, – ось що, на думку Петрарки, є стимулом і метою *studia humanitatis*»².

Підкреслимо, що зневажливе ставлення до досягнень «варварського середньовічного тисячоліття», що закріпилося в гуманістів, залишило довгий слід в історії європейського мистецтвознавства, що набув певною мірою спрощеного, вульгаризованого вжитку. Дуже ємно виявляє цей довгий «шлейф» помилкових суджень про минуле європейської культури періоду поширення гуманістичних ідей М. Соколов. Аналізуючи використання слова «гуманізм» у просторі сучасної гуманітарної науки, він пише:

«Прославлення людського», гуманоцентризм, що розбиває щент “темні віки” – усе це здебільшого пізні, привнесені, вульгарно-просвітницькі аспекти, замішані на ідеологічних “ізмах”. Античне ж “*humanitas*”... має на увазі передусім “гідність”, “доброту”, “освіченість”, “ввічливість”, нарешті, “чемність”. Ренесансне слово [«гуманізм»], яке відтворює цей спектр відтінків і сприймається майже як самоназва Відродження, – теж далеко не конфронтаційне. І, значить, аж ніяк не адекватне сучасній лексичній кувалді того самого звучання. Від початку воно вказує насамперед зовсім не на протистояння, а на розуміння»³.

Ці важливі міркування, наведені вище, дозволяють відчутти духовні пошуки гуманістів у новому «об’ємному», «стереоскопічному» вимірі.

У сучасній літературі орієнтири гуманістів зазвичай визначають як ренесансні. Слово «ренесанс» уперше вживає в середині XVI століття Джорджо Вазарі у книзі «Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів», але тільки 1855 року французький історик Жюль Мішле у фундаментальній роботі «Історія Франції» вперше окреслив час поширення ідей гуманізму в Європі як «епоху Ренесансу». Це визначення вже через п’ять років було використане в історичних працях видатного швейцарського культуролога Якоба Буркгардта («Культура Італії в епоху Відродження: досвід дослідження», 1860), а потім закріпилося в найширшому колі шанувальників мистецтва.

Попри те, що імена Леонардо да Вінчі, Рафаеля Санті, Доменіко Гірландайо, Філіппо Брунеллескі, Мікеланджело Буонарроті й багатьох інших геніальних представників XV–XVI століть миттєво спадають на думку, коли мова заходить про Ренесанс, дослідники досі сперечаються про те, чи є в історії культури така самостійна епоха. Можливо, більш доречно говорити про **потужну духовну течію, яка виникла в Західній Європі на межі XIV й XV століть, наприкінці середньовічної доби з її системою політичних та економічних відносин?**

На це запитання відповідають по-різному. Наприклад, автор фундаментального дослідження «Музика Ренесансу в Європі: 1400–1600» Алан Атлес (*Allan W. Atlas*), що розглядає зазначені століття як період ренесансної культури, завершує свою масштабну працю такими міркуваннями:

«Ми доручаємо нашій історичній уяві зробити висновок. <...> Історія з великої літери “Г” – це реальність нашої історії з маленької “і”. Чи мали ми дати іншу назву нашій книзі, наприклад, “Вчена музика в Західній Європі 1400–1600 років?”»⁴.

Інший відомий сучасний дослідник мистецтва XV–XVI століть показово узагальнює роздуми про досягнення цього часу в назві своєї книги «Вічний Ренесанс»:

«Про цю вічну й миттєву актуальність [ідей Ренесансу] свідчить небачений, часом навіть скандальний розкид думок, що згустилися навколо Відродження. Складається навіть враження, що супротивні інтерпретатори розуміють у полемічному завзятті якісь діаметрально протилежні сфери світового часу, говорячи то про якийсь історичний рай, то про історичне пекло. <...> Наше століття постійно вдивляється в той загадковий світ. Безпрецедентно зросли можливості інформаційної переробки історичних даних відкривають нові перспективи пізнання, водночас намічаючи абрис всеосяжної “Вавилонської

бібліотеки” (Борхес) як грандіозного храму абсурду. Вже жодною мірою не Рафаель і навіть не Леонардо да Вінчі, а Ієронім Босх осмислюється як фігурна віха ранньосучасного рубежу»⁵.

Продовжуючи рухатися в руслі роздумів мистецтвознавця, що розмивають штампи бачення європейської культури зазначених століть виключно як періоду повернення цінності ідеалів античності, виявляємо, що простір картин І. Босха реалізує нове розуміння ренесансним художником природи людини та сутності її земного життя. Дійсно, розташована в центральній частині вітваря «Створення світу» динамічна живописна композиція «Сад земних насолод» оголює бездонну глибину проживання бажаного світового порядку.



Ієронім Босх. Сад земних насолод. 1490–1500. Museo Nacional del Prado, Мадрид

Згадаємо, що пізніше таємниця створення цілого, що хвилювала гуманістів, отримує свій відбиток в образі Вавилонської бібліотеки Х. Л. Борхеса:

«Усесвіт (що його інші називають Бібліотекою) складається з невизначеної і, мабуть, нескінченної кількості шестигранних галерей... <...>

Людина, недосконалий бібліотекар, може бути творінням випадку або злих деміургів, але Всесвіт з його елегантно розташованими полицями, загадковими томами, нескінченними сходами для мандрівника та нужниками для осілого бібліотекаря може бути створений тільки Богом. <...>

Насправді Бібліотека містить усі вербальні структури, усі ті варіації, що їх дозволяють двадцять п'ять орфографічних символів, але жодної очевидної нісенітници там немає. <...>

Можливо, мене обманюють старість і страх, але підозрюю, що людський рід – єдиний та унікальний – близький до вимирання, а Бібліотека збережеться: освітлена, ніким не населена, нескінченна, досконало нерухома, наповнена дорогоцінними томами, нікому не потрібна, нетлінна й таємнича»⁶.

Образ всесвітньої Бібліотеки, що зберігає ті «вербальні структури», які нині розучилися розуміти, рельєфно характеризує духовні бар'єри людини XX століття й натякає на ті періоди європейської культури, коли свобода духовного польоту була необмеженою. Культурно-історичну спіраль, що виникає в результаті, М. Соколов і називає «вічним Ренесансом». Отже, при зверненні до «ренесансних століть», для яких саме пошук Істини, Порядку та Гармонії був визначальним, **герметичність знання вабить і обманює сучасну** людину, яка не завжди є спроможною побачити глибину бездоганної форми.

Отже, визначення «Ренесанс» висвітлює важливий шар західноєвропейської культури XV–XVI століть, але не захоплює в поле тяжіння всі явища того часу. Звідси – розбіжності в оцінках дослідників, погляди яких залежать від того, що саме

перебуває в центрі їхньої уваги. Власне ренесансними є ті феномени культури, які були адресовані вузькому колу поціновувачів, здатних сприймати нову виразну мову живопису, скульптури, архітектури, музики. Навіть книгодрукування, яке відкрило в XV столітті еру «тиражування знань», не скасовувало **елітарної сутності** культурного життя XV–XVI століть. Це авторитетно зазначає Ж. Ле Гофф:

«Гуманіст є аристократом. <...> Він пише для втаємничених. Коли Еразм опублікував свої Адагії, його друзі докоряли йому: Ти розкрив наші тайнощі! Авжеж, середовище, в якому народжується гуманіст, суттєво відрізняється від гарячкового міського будівництва, відкритого всім і кожному, що дбає про загальне просування вперед усіх технік, об'єднаних спільною економікою; від будівництва, на якому сформувався середньовічний інтелектуал. **Оточення гуманіста – це група, це закрита Академія**, і якщо справжній гуманіст підкорює Париж, то навчає він не в університеті, а у створеному для еліти інституті – Коледжі королівських читців, майбутньому Колеж де Франс. Його середовище – це двір можновладця»⁷.

Отже, наприкінці середньовічної епохи складається «інша культура розуму» (Ж. Ле Гофф), і з шумного міського життя творча енергія вислизає в замкнений простір двору.

«Для людини, вишуканої та відданої на дозвіллі вільним студіям, немає кращого місця, ніж за містом. Так завершується рух, який веде інтелектуала за міські мури», – пише Ж. Ле Гофф і цитує початок «Бенкету релігії» Еразма Роттердамського: «...тепер, коли все зеленіє й радіє в полях, я дивуюся тому, що є люди, які насолоджуються кіптявою міст»⁸.



Сад замку Вілландрі у Франції (створений 1536 року)

Новий світогляд викликав потребу усамітнення художника, який у тиші, далеко від суєти міг би споглядати впорядковану природу. Про такі тихі довірчі стосунки людини й світу писав у XVI столітті великий Мішель Монтень:

«Пора розлучитися з громадою, скоро офірувати їй нам нічого. Бувши винним, треба бути й платним. Сили нам хибують: приощадьмо їх і бережімо для себе»⁹.

Мистецтво тепер вабило обіцянку відкрити найпотаємніше знання. **Союз почуття й числа**, вільного польоту фантазії та освяченого традицією досвіду визначав спрямованість зусиль художників і привносив у витвори мистецтва відчуття **таємниці**. На відміну від середньовічного бажання описати частини цілого (згадаймо знамениті «Суми»), гуманістичному світогляду було властиве прагнення виявити **зв'язок елементів цілого та створити ідеальну рівновагу**. Не дивно, що мистецтво попередніх століть видавалося гуманістам химерним, непропорційним і різко критикувалося.

Блискучим осередком нових ідей стала діяльність Леонардо да Вінчі. Універсалізм його мислення був ідеальним дзеркалом духовних прагнень гуманістів. Розмірковуючи над цим, сучасні дослідники зауважують властиве Леонардо да Вінчі суміщення двох різних векторів втілення ренесансного світогляду:

«З одного боку – це невтомна жага досвіду, відкритість до кожного нестійкого й ледь вловимого образу: розсіюваний туман, химерні хмари, цвіль, що вимальовує дивні арабески на стінах. З іншого – спрямованість до числа, абсолютної певності. <...> Проте **важливе саме їхнє поєднання** або, точніше, важливо, як сам Леонардо знайшов магічну точку їхнього єднання, намагаючись відкрити людям секрет життя. <...> В одному промені світла, в одному жесті, в одній фігурі йому вдається показати найглибшу сутність реальності – і той зв'язок між образами цього світу та його потойбічною таємницею, для осягнення якої він невтомно шукав кожную, найбільш приховану грань речей»¹⁰.



Робочий кабінет неперевершеного енциклопедиста репрезентує його різноспрямовані зацікавлення та зберігає численні нариси й ескізи, папір для малюнків і креслень, записники з математичними розрахунками та зухвалими інженерними ідеями, всілякі вимірювальні пристрої, географічні карти й глобус, музичні інструменти (біля каміну), колекцію мушель на полицях етажерки та багато іншого. При цьому погляд незапрошеного господарем гостя притягується до величезного вікна, що ніби озвучує заклик Леонардо да Вінчі: «Поглянь на світ і захопись його красою. Заплющ очі, а потім знову відкрий. Те, що ти бачив раніше, зникло, а те, що побачиш потім, ще не з'явилося. Хто ж відтворює його, якщо робітник (світло) перебуває в постійному русі?»¹¹.

*Будинок-музей
Леонардо да Вінчі в
замку Кло-Люсе.
Амбуаз, Франція*



Побудований за наказом французького короля Франциска I замок Шамбор (1519–1547), у проектуванні якого брав участь Леонардо да Вінчі як придворний архітектор, захоплює уяву сучасної людини дивовижною красою реалізованої величі художнього задуму. Димарі його 282 камінів, виведені на дах і прикрашені несхожими (!) кам'яними арабесками, утворюють унікальний за своєю цілісністю архітектурний ансамбль. Ідею єдності різного реалізує і організація внутрішнього простору замку, далека від схематичності й математичної подібності. При детальному розгляді плану розкішної королівської резиденції з'ясовується, що очевидні принципи симетрії в розташуванні внутрішніх приміщень замку порушуються, і фахівці досі пропонують різні пояснення таємничого сенсу майстерно завульгованих архітекторами відхилень від норми.

Замок Шамбор у долині Луари

Міркування гуманістів виразно виявляли нові принципи стосунків між людиною та світом¹². Зразком слугувала антична культура, проте **звернення до давнього класичного знання ставало не метою, а точкою відліку, від якої слід будувати власний всесвіт**. У цьому полягає ключ до розуміння всієї західноєвропейської спадщини, прийнятої ідеями гуманізму.

Гуманісти стверджували, що мистецтво має бути *magis perfectoria quam imitatoria* – «таким, що більше прагне досконалості, ніж імітації» (М. Кузанський)¹³. У цьому плані висловлювався Бенвенуто Челліні, який зазначав, що справжній майстер «покликаний знаходити невидимі речі, приховані в тіні природних предметів, і відтворювати їх власною рукою, **являючи погляду те, чого, здавалося, раніше не існувало**»¹⁴. Сама природа на цьому шляху перетворювалася на «умову» досягнення Істини й Таємниці. Намальована картина була не дзеркальним відбиттям дійсності, створеним із небувалою раніше правдоподібністю, а «вікном» в інший світ. Навіть перспектива – одне з головних відкриттів у живописі того часу – виконувала особливе завдання: допомогти глядачеві побачити щось приховане, невидиме неозброєним (законами перспективи) оком. Тому Леонардо да Вінчі виголошував: «Яке диво ця точка, в якій зібрано в зменшеному вигляді фігури, кольори та різні частини світу!»¹⁵. А його сучасник математик Лука Пачолі стверджував:

«Якщо кажуть, що музика задовольняє слух, одне з природних чуттів, то перспектива задовольняє зір, значення якого є ще більшим, якщо врахувати, що він є першими дверима для інтелекту»¹⁶.

Відкриття законів перспективи ренесансними художниками тонко коментують дослідники XX століття:

«Ніколи ще саме розуміння, входження, проникнення (від лат. дієслова *perspicere*, однокореневого до слова “перспектива”) розуму у світ не фіксували так наочно, втілюючи в художній практиці не геометричні схеми, що залишилися лише підмогою, поручнями, а власне сам цей шлях розуму, відкритий глядачеві»¹⁷.

Особливо рельєфно сенс головного композиційного відкриття XV століття характеризує Ервін Пановскі, який оцінює перспективу як виникнення «нової сфери бачення», що наче диво, «стає безпосереднім переживанням спостерігача»¹⁸.



Розглядаючи цю знамениту картину як вершину складно організованої піраміди явлених і прихованих смислів, значущих для ренесансного світогляду, М. Соколов зазначає: «“Сікстинська Мадонна” Рафаеля – “своєрідний підсумок буття в образі”, і, навпаки, приклад візіонерського виходу образу в наш земний простір. <...> Тут панує форсована чудесність, коли глядач чує сам момент трансцендентного перетину межі...»¹⁹.

Рафаель Санті. Сікстинська Мадонна. 1512–1513. Gemäldegalerie Alte Meister, Дрезден. Gal.-Nr. 93

Отже, **переживання дива** (не емоції, почуття, думки, а дива!) стає головним бажанням душі, що озивається на запити гуманізму. При цьому що точніше прописані всі деталі побаченого світу, то глибше ведуть глядача у сферу невидимого довірене йому знання й надія на те, що ось-ось відкриються таємниці всього створеного та задум Творця...

Ідеї гуманістів знаходять різноманітне звукове втілення в західноєвропейській музиці XV–XVI століть. Тяжіння до таємниці, що зачаровує на картинах Леонардо да Вінчі загадковим sfumato, проступає в бездонній ясності погляду Мадонни на картинах Рафаеля, відчувається і в найкращих музичних композиціях цього часу. Сполучення звуків, прийоми організації пластичних мелодичних ліній вперше стають об'єктами уваги. Слово починає виконувати ту саму функцію в музиці, яку має проєкція в композиції картини: воно значуще не стільки саме собою (хоча в декотрі моменти композитори прагнуть до певної звукової ілюстрації його смислу), скільки як вікно в новий вимір. Закономірно, що символіка ренесансних звукових конструкцій і сьогодні доступна лише знавцям.

Нова музична техніка, що складалася під впливом ідей гуманізму в західноєвропейській музиці XV–XVI століть, детально вивчена фахівцями. Тому залишимо осторонь теоретичні аспекти новацій і вихопимо лише два яскраві музичні втілення ідей Ренесансу у франко-фламандській та італійській музичних практиках XV–XVI століть, коли бажання доторкнутися до дива найвизначніших представників цього часу вивело музику в новий світ смислів, що відкрив перспективи для композиторів наступних поколінь.

1 Переклад А. Перепаді (Монтень М. Проби : у 3 кн. / пер. з фр. А. Перепадя. Кн. 1. Київ : Дух і літера, 2005. С. 175).

2 Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения : избранные работы / пер. с итал. ; вступ. ст. и ред. Л. Брагиной. Москва : Прогресс, 1986. С. 42.

- 3 Соколов М. Вечный Ренессанс : Лекции о морфологии культуры Возрождения. Москва : Прогресс-Традиция, 1999. С. 116.
- 4 Atlas A. W. La musique de la Renaissance en Europe : 1400–1600 / trad. d'anglais. Turnhout : Brepols, 2011. P. 915.
Відомий австрійський історик, музичний критик Август Вільгельм Амброс – автор фундаментальної праці *Geschichte der Musik* (1868) – об'єднав в один період часовий відрізок між Дюфаї та Палестриною (тобто XV–XVI століття). Водночас у музикознавстві на сьогодні зберігаються альтернативні підходи до оцінки XV–XVI століть. Деякі автори ставлять собі запитання про те, чому потрібно повністю довіряти думці Тінкторіса, зафіксованій у трактаті *Liber de arte contrapuncti* (1477), про рубіжне значення 30-х років XV століття в історії розвитку музичної культури і вважають, що Ренесанс слід починати з *Ars nova*, або зарахувати XV і XVI століття до різних періодів як «Сутінки середньовіччя» (XV ст.) і «Зорю теперішнього Часу» (XVI ст.). Див: Strohm R. *The Rise of European Music, 1380–1500*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. 740 p.; Strohm R. *Music in late medieval Bruges*. Oxford : Clarendon, 1985. 273 p.
- 5 Соколов М. Вечный Ренессанс. 1999. С. 8–10.
- 6 Борхес Х. Л. Вавилонська бібліотека / пер. В. Шовкуна // УкрЛіб : Бібліотека Української Літератури : вебсайт. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8148> (дата звернення: 29.06.2022).
- 7 Ле Гофф Ж. Интеллектуалы в Средние века / пер. с фр. А. Руткевича. 2-е изд. Санкт-Петербург : ИД СПбГУ, 2003. С. 147.
- 8 Там само. С. 150.
- 9 Монтень М. Проби / пер. з фр. А. Перепадя. Кн. 1. 2005. С. 262.
Леонардо да Вінчі записує в 1492 чудову притчу про камінь, який «лежав на якомусь підвищенні, де закінчувався приємний гайок, над кам'янистою дорогою, в оточенні трав, прикрашених квітами різноманітного забарвлення» і «бачив безліч каменів, якими було вибруковано розташовану під ним дорогу. Виникло в нього бажання впасти звідси вниз, і сказав він собі: “Що робити мені тут із цими травами? Хочу жити разом із тими моїми братами!” І поринувши вниз, закінчив серед бажаного товариства свій легковажний біг. Пролежав він так недовго, почалася безперервна мука під колесами возів, копитами коней, підкованих залізом, і ногами мандрівників; той його переверне; цей топче; часом він піднімався трохи, вкритий брудом і гноєм, і марно дивився на те місце, яке залишив, – місце усамітнення й безтурботного спокою. Таке трапляється з тим, хто від самотнього й споглядального життя бажає

бігти до міст, у гущавину натовпу, повного нескінченних зол... **Художник має бути на самоті, обмірковувати те, що він бачить, і розмовляти з самим собою**» (Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. 1986. С. 217).

10 Там само. С. 237.

11 Мысли Леонардо да Винчи. Амбуаз : Кло-Люсе, 2015. С. 16.

12 Нові відносини виразно виявляє найбільший гуманіст XV століття Еразм Роттердамський у «Скаргах Миру», вкладаючи в уста миру такі міркування: «Говорить Мир: “Коли б смертні люди зневажали мене, виганяючи й навіть намагаючись зовсім знищити, чого я ніяк не заслуговую, робили все це з користю для себе, тоді я б скаржився лише на свої образи та на їхню несправедливість. Але коли вони виганяють мене, джерело всіх їхніх гараздів, а самі занурюються в океан всіляких лих, мені доводиться більше оплакувати їхнє нещастя, ніж свої образи. Тепер мені доводиться побиватися й журитися за долею тих, на кого я мав би гніватися. ...я, Мир, уславлений людьми й богами, промовляю: я – джерело, батько, годувальник, помножувач і захисник усього найкращого, що коли-небудь існувало в небі й на землі. Без мене ніколи й ніде не буває нічого квітучого, нічого надійного, нічого чистого та святого; без мене немає нічого приємного для людей і немає нічого жаданого для богів» (Эразм Роттердамский. Жалоба мира / пер. Ф. Мендельсона // КГБ : Киевская городская библиотека : веб-сайт. URL: <https://lib.misto.kiev.ua/FILOSOF/ERAZM/mir.dhtml> (дата обра-щення: 29.06.2022).

13 Цит. за: Соколов М. Вечный Ренессанс. 1999. С. 50.

14 Там само. С. 66.

15 Мысли Леонардо да Винчи. 2015. С. 16.

16 Соколов М. Вечный Ренессанс. 1999. С. 171.

17 Там само. С. 170.

18 Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. С. 291.

19 Соколов М. Вечный Ренессанс. 1999. С. 178–179.

5.2. ФРАНКО-ФЛАМАНДСЬКА ШКОЛА: НОВІ ЗАСАДИ СТВОРЕННЯ МУЗИЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ У XV СТОЛІТТІ

...людина для себе самої
найдивовижніший предмет у природі,
бо, не в змозі пізнати,
що таке тіло, ще менше – що таке ум,
а менше, ніж будь-що – у який спосіб тіло
може бути поєднане з умом.

Блез Паскаль. Думки¹

У другій половині XIV століття на арену європейської історії виходить новий персонаж – блискучий і харизматичний, оповитий безліччю легенд і казкових фантазій, що вражає екстравагантністю повсякденних і розкішшю святкових жестів, – **Бургундське герцогство²**.

Протягом століття (1363–1477) об'єднані навколо Діжона землі, що належали раніше до різних політичних і культурних регіонів, приковують до себе увагу всієї Європи. В умовах гострого протистояння Франції та Англії, яке охопило європейські країни в XIV століття, правління чотирьох великих бургундських герцогів із династії Валуа створювало недосягну для Європи ілюзію благоденства й вічного свята. Бургундський двір – фактично самостійне королівство – надовго закріплює за собою право бути законодавцем етикету й гарних манер у Європі.



Гравюра в книзі, що зображує вельмож при дворі бургундського герцога Філіппа Доброго (герцог – на першому плані, праворуч, у розкішному костюмі, прикрашеному гербами герцогства).

Альберт Кречмер. Французький костюм, 1400.
Ілюстрація з книги «Костюми всіх народів...»³.
1882

Напевно, найбільш резонансний аспект впливу Бургундії на європейські двори – розкішний одяг представників привілейованих класів, який приголомшував сучасників вишуканістю оздоблення, яскравістю кольорової гами та захопливою оригінальністю. Подібно до гострих експресивних силуетів готичних будівель, подовжений жіночий силует бургундської моди XV століття (неприродно тонка талія, надто високі головні убори, надмірно довгі шлейфи на жіночих сукнях), непрактичне гостроносе чоловіче взуття утворювали неповторний химерний образ часу, охопленого бажанням людини перевершити всіх у фантазії та багатстві костюма. При цьому, якщо одяг соціальної еліти вражав буянням кольорів, то основна частина селянського та міського населення зливалася в масу монотонного сірого кольору. Можна уявити, яке враження кольорового дива на цьому безлицьому фоні справляли представники знатних аристократичних родин.

Свобода в моделюванні й оздоблюванні свого вигляду виразно виявляла нові бажання людини XV століття, яка цінувала у н і к а л ь н і с ь т ь в оформленні власного «я». Увага до всіх складових одягу визначала тонку д и ф е р е н ц і а ц і ю с и л у е т у (колись об'єднаного зі світом лінією античної туніки) на самостійні контрастні елементи (рукави, ліфи, мережива тощо). Звичай одягати три сукні одна на одну виразно виявляв прагнення поєднати різнорідне⁴. Саме такі тенденції до деталізації музичної тканини та водночас прагнення поєднати всі шари за певними правилами характеризує і музичну практику того часу.

Так, Олів'є де ла Марш у своїх «Спогадах» (1435–1488) із захопленням змальовує даму у фіолетовій шовковій сукні, яка приїхала на коні, вкритому синім шовком, з почтом із трьох чоловіків, одягнених у костюми яскраво-червоного кольору з зеленими каптурами.



Мініатюра демонструє урочисту сцену заручин. Майбутнє подружжя обмінюється каблучками в саду, у присутності сім'ї та друзів. У глибині зображено замок Дурдан або П'єрфон. Яскрава кольорова гама мініатюри та композиційна багатшаровість відбивають ідеальні форми аристократичного способу життя.

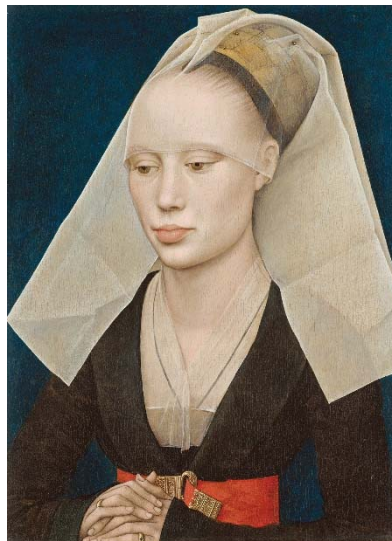
Брати Лімбурги. Розкішний часослов герцога Беррійського. Квітень. 1412–1416. Musée Condé, Шантії. F. 4v

«Дуже влучно цю різноманітність кольорів описує австрійський літописець XV століття й при цьому зазначає, що *кожен носив те, що йому подобалося*. В одного був жакет двох кольорів, в іншого – лівий рукав був набагато ширший за правий, іноді навіть ширший, ніж довжина всього жакета. Деякі рукави були прикрашені смугами різних кольорів і срібними дзвіночками на шовкових шнурах. Іноді на грудях носили хустки різного кольору, прикрашені буквами, вишитими шовком або сріблом. Одні обробляли край одягу одноколірним сукном, інші прикрашали його торочкою чи надрізами у вигляді китиць»⁵.

Над феноменом фантастичного злету франко-фламандського мистецтва в XV столітті та його дивною розбіжністю з непростим політичним життям Бургундського герцогства не припиняють замислюватися історики. Зокрема, відомий голландський культуролог Й. Гейзинга зазначає, що, якщо при вивченні історичних хронік народжується досить похмура картина часу, яка завершує середньовіччя, то при зверненні до спадщини цього регіону на перший план виходять зразки ренесансного мистецтва:

«...світ п'ятисотрічної давності здається нам просвітленим, простим і веселим, істинним скарбом внутрішньої зосередженості. Темність і дикість стали в нашому сприйнятті миром і ясністю. Бо з якими би проявами життя цього часу ми не стикалися... усе тут пройняте **красою та мудрістю**, чи то музика Дюфаї та його сподвижників, чи твори Рейсбрука й Томи Кемпійського. Навіть там, де жорстокість і лиха епохи звучать на повну силу: у долі Жанни д'Арк і поезії Франсуа Війона, від цих персонажів іде щось таке, що **підносить і злагіднює душу**»⁶.

*Рогір ван дер Вейден. Портрет дами. Бл. 1460.
National Gallery of Art, Вашингтон*



Під впливом гуманістичних ідей представники привілейованих шарів суспільства шукали нові форми демонстрації своєї причетності до сфери високого. Тому «вся ніжна радість і ясність душі XV століття наче розчинилася в його живописі, кристалізувалася в прозорій чистоті його піднесеної музики»⁷. Такий чистий тон звучання культури визначали гуманісти, для яких «інтелектуальний тріумф» (Й. Гейзинга) був найвищою радістю. Зокрема, висловлювання німецького гуманіста Ульріха фон Гуттена – «О століття! О словесність! О радість життя!» – сприймається як яскравий прояв духовного піднесення, далекого від земних повсякденних задоволень⁸.

У XV столітті Бургундське герцогство стає **центром музичного життя в Європі**. Сформовані тут нові правила співу впливають на інші європейські країни, а музична спадщина кількох поколінь композиторів входить в історію культури як «бургундська школа», «франко-фламандська школа» чи «нідерландська школа».

Хоча уявлення про школу як систему певних традицій закріплюється в європейському науковому дискурсі досить пізно, сам факт існування потужного джерела оновлення музичних правил і норм у цій частині Європи було визнано вже у XV столітті. Написані в новій манері нотні манускрипти в інших країнах довго називали «бургундськими», і «бургундці», роз'їжджаючись Європою, сприяли поширенню новацій за межами Бургундського герцогства.

Які б визначення не давали сьогодні музикантам, що позначили своєю діяльністю нові ренесансні межі музичної культури XV століття, дивовижною є **інтенсивність духовного життя Бургундії**, що отримало настільки яскраве віддуння в усіх сферах. Ян ван Ейк (бл. 1385–1441) і Гійом Дюфаї (бл. 1397–1474), Рогір ван дер Вейден (1399 або 1400–1464) і Йоганнес де Окегем (1425–1497), Ієронім Босх (бл. 1450–1516) і Жоскен Дебре (бл. 1450–1521), Пітер Брейгель (бл. 1525–1530 – 1569) та Орландо ді Лассо (1532–1594), як і багато інших представників культури цього регіону, сприяли суттєвому оновленню живописної та музичної технік.

Нове розуміння завдань *Homo Musicus* у суспільстві фіксують збережені зображення музикантів.



Бревіарій Рене II Лотаринзького (*Bréviaire de René II de Lorraine*). XV ст. Bibliothèque nationale de France, Париж. Ms. Arsenal 601. F. 44r

Порівняймо цю мініатюру, що прикрашає бревіарій XV століття, з розглянутою нами мініатюрою в псалтеріоні XIII століття (див. закінчення розділу 3.1). Композиція мініатюриста XV століття, в якій світ за межами замку стає контекстом зображення музикантів, кардинально відрізняється від композиції середньовічного майстра з її умоглядним простором. В особливостях організації цілого з усією очевидністю проступає і відмінність розуміння місця й ролі музикантів у культурі різних століть. Якщо мініатюрист XIII століття помістив у центр композиції хитромудрий орнамент (мудровані інтелектуальні арабески середньовічної людини), а постаті музикантів розташував у невеликих медальйонах по краях майже як маргіналії, то на мініатюрі XV століття музиканти розташовані саме в центрі й передають основний зміст.

Надзвичайно промовисто свідчить про нове значення музики в житті людини також композиція знаменитого Гентського вівтаря. Вона містить дві музичні сцени: хор ангелів, які співають по нотах (!), та ангельський інструментальний ансамбль, що супроводжує спів.



Губерт ван Ейк, Ян ван Ейк. Гентський вітар. 1432.
Собор Святого Бавона (Sint Baafskathedraal), Гент

Дивовижна краса малюнка й просвітленість облич музикантів, представлених ангелами, виразно відтворюють захоплення авторів композиції музичною практикою свого часу. Так, авторитетний теоретик і композитор Йоан Тінкторіс (1435–1511) вихваляє сучасні композиції, зазначаючи, що вони «пахнуть такою насолодою, що їх... слід вважати підними не тільки смертних і героїв, а навіть безсмертних богів»⁹. «Сучасні композиції», на думку Тінкторіса, охоплюють лише період «останніх сорока років». Підкреслюючи глибокий розрив із попередніми традиціями в передмові до «Книги про мистецтво контрапункту» 1477 року, він стверджує, що старі вокальні твори написані «аж так безглуздо, з таким несмаком, що вони мають радше ображати, ніж усолоджувати слух»¹⁰.

Підкреслимо в цій думці Й. Тінкторіса **звернення до слуху** знавців як свідчення нового ставлення до музики: її тепер слухають, а якість звучання стає мірилом її цінності. Правда, такий підхід не одразу визнається навіть видатними людьми тієї епохи, і відблиск середньовічного умоглядного розуміння музики (як *Musica mundana*) повільно поступається своїми позиціями живій звуковій практиці.



Задум картини приписують І. Босху, хоча зображені на полотні ноти було надруковано лише 1549 року, тобто більш ніж за 30 років після смерті художника. На думку сучасних мистецтвознавців, картина є сатирою на модні алхімічні досліді. Звідси – образ величезного філософського яйця в центрі та численні символічні зображення (сова на голові черниці, кіт, білий птах тощо). Зауважимо присутність у цій сатирі музикантів, які співають по нотах і грають на музичних інструментах, репрезентуючи алегорії людських вад і дурощів.

*Невідомий автор.
Концерт у яйці. П пол.
XVI ст. Palais des beaux-
arts, Лілль*

За словами Й. Тінкторіса, «джерело і походження» того, що він і його сучасники вважали **абсолютно новим музичним стилем**, «знаходиться в англійцях, а провідним його майстром був [Джон] Данстейбл»¹¹.

Ще до Й. Тінкторіса на новий характер **звучання** сучасної музики вказував 1442 року в популярній книзі «Захисник дам» французький поет Мартен Ле Франк, який назвав манеру письма композиторів Жиля Беншуа та Гійома Дюфаї *contenance angloise* – «**англійською манерою**», яку він охарактеризував як «новий спосіб композиції з живими співзвуччями»¹². Дійсно, широке використання англійськими композиторами терцій і секст у багатоголосних композиціях утворювало особливо м'яке й лагідне звучання. З часів Дж. Данстейбла використання терцій набуло значення «панконсансу, гармонічної ідіоми, яка широко використовувала тризвуки... і значно обмежувала використання дисонансу»¹³.

«Англійська манера», що захопила континентальний музичний простір, впливала на найбільших композиторів і сприяла затвердженню нових правил поєднання голосів. Характеризуючи цю вокальну практику, Ю. Євдокимова пише: «Традиційна для англійського хорового співу опора на недосконалі консонанси й паралельний рух ними, що перейшла в музику *res facta*, вразила європейських музикантів. Вона стала імпульсом для зародження професійної техніки фобурдона. Техніка фобурдона в континентальному виконанні була суворо регламентованим каноном-правилом багатоголосся. Відповідно до цього правила, середній голос механічно виводився з верхнього (нотованого) шляхом його подвоєння в нижню кварту. Нічого подібного в англійській імпровізаційній практиці не було. Можна сказати, що європейські композитори за допомогою техніки фобурдона формалізували те секстакордове звучання, яке найбільше приваблювало їх в англійському багатоголоссі»¹⁴.

Музика, що звучить, активно завойовує нові смислові виміри. Свідченням цього в XV столітті є мода на все музичне. Демонструвати свою любов до музики стає престижно й «сучасно». Так, бургундський герцог Філіпп Добрий робить усе аби

придбати цінні музичні інструменти й створити нові музичні манускрипти, запрошує до двору найкращих музикантів епохи (серед його підданих – видатний композитор Якоб Обрехт). На бажання герцога, музика супроводжує придворне життя з раннього ранку до вечора й перетворює казкові бенкети на незабутні музичні карнавали (див. опис «фазанячого бенкету» в розділі 3.1).



Цей запис французької триголосної поліфонічної «шансон» (улюбленого придворного жанру XV–XVI століть), розкішно ілюстрований і виконаний у формі серця, виявляє неймовірну турботу *Homо Musicus* XV століття про красу й рафінованість музичного життя. Ця збірка містить 15 італійських та 32 французьких пісні на ліричні тексти, а наявні в ній помилки в італійських текстах пісень дозволяють дослідникам сьогодні вказувати на франко-фламандське походження манускрипту.

Серцеподібний пісеньник Жана де Моншеню (Chansonnier cordiforme de Montchenu). Збірка італійських і французьких шансон. Кінець XV ст. Bibliothèque nationale de France, Париж. Ms. Rothschild 2973. F. 3v, f. 4r

Історія також зберегла факт виходу Шарля Орлеанського на весіллі свого брата Філіппа в розкішному вбранні, на рукавах якого було вишито музичні партії французької поліфонічної пісні *Madame, je suis plus joyeux*¹⁵ (як запевняють сучасники, щоб зобразити 142 ноти цієї композиції знадобилося не менш ніж

568 перлів!)¹⁶. Прикрасити себе перетвореними на дорогоцінні сяйливі перли сплетіннями звукових ліній... У яку епоху ще можна знайти таке блискуче визнання найважливішої ролі створеної людиною записаної музики?

Суттєві зміни ставлення європейської людини до музики, що звучить, стали можливими завдяки закріпленню **нової практики виховання й роботи професійних музикантів**. У XV столітті при соборах і знатних бургундських дворах організовуються **капели** (*la chapelle*) – об'єднання професійних музикантів, які вміють читати нотний запис і співати складні багатоголосні твори. Тому XV століття вважається «золотим століттям» капел – невід'ємної складової життя соціальної еліти й жаданої вершини музикантської долі.

Гідним прикладом для європейських королівських дворів є капела бургундського герцога. Щоб уявити неймовірну пишність музичного життя при Бургундському дворі, зазначимо, що лише за 40 років (з 1467 до 1506) тут офіційно було зареєстровано 200 (!) представників музикантської братії. Умови їхніх контрактів демонстрували чіткий **розподіл на співаків і інструменталістів**, який зберігався від середньовічних століть. Співаки об'єднувалися в «домашню» капелу (*la chapelle domestique*) для супроводу щоденних служб, були в пошані та мали значні права, зафіксовані в статуті капели. З інструменталістами ж контракти укладалися індивідуально в кожній конкретній ситуації, виявляючи хиткість і невизначеність соціального статусу тих, хто зробив гру на музичному інструменті своїм ремеслом.

Різними були й принципи відбору тих, хто потрапляв під категорію «співаки» (*chantres*), і тих, з ким укладався контракт як з «флейтистом», «лютнистом», «трубачем» тощо. Співаки в цю епоху виховувалися у спеціальних школах при соборах – «метріз» (*mâitrises*), де здібні хлопчики 6–8 років із навколишніх земель здобували не лише музичну, а й загальну освіту¹⁷. Для успішної співочої кар'єри потрібно було мати гарний голос, відповідні зовнішні дані, опанувати правила багатоголосного співу (контрапункту) і мати досить високий рівень загальної культури. З найкращих співаків, які навчалися в Камбре, Антверпені, Брюгге та

інших бургундських містах, формувалися придворні й церковні капели. Виняток у відпрацьованій системі поповнення співочих капел із місцевих жителів дозволявся лише для англійських співаків¹⁸. Зазначимо, що англійське багатоголосся в цьому столітті було жаданим ідеалом злагоди голосів, тому вихідців із Англії охоче приймали в бургундські капели.



Зображення знаменитого собору в Камбре на старовинній літографії. Собор називали «чудом Нідерландських земель» (*la merveille des Pays-Bas*) через його величезні розміри: 131 м завдовжки, 72 м завширшки, 110 м – висота дзвіниці. Собор у Камбре був найбільшим центром музичного життя Бургундії XV століття. Зруйнований за часів Французької революції.

Ситуація з **інструменталістами** була іншою. Вони відбиралися з-поміж менестрелів, що вільно мігрували Європою. Оскільки роль менестрелів сучасники бачили насамперед в озвучуванні повсякденного життя, питання загальної освіти в цьому разі не ставилося, як і питання змісту того, що звучало. Інструменталісти, як і раніше, знаходилися на дуже низькому щаблі соціальних сходів, їхні навчання та професійна діяльність визначалися середньовічним статутом менестрелів і зазвичай мали династичний характер («від батька до сина»).

Як і в попередні сторіччя, звучання музичних інструментів виконувало виключно практичні функції: підтримувало голоси співаків, створювало звуковий фон подій повсякденного життя, сповіщало про танцювальні фігури, які слід виконати на святах і бенкетах тощо. Тільки наприкінці XV століття ставлення до

найталановитіших інструменталістів починає змінюватися (зазначимо, що найбільше цінувалися вихідці з Німеччини, де практика інструментальної гри вважалася найбільш розвиненою)¹⁹.



Дивного вигляду менестрель із крилами, обвішаний ріжками, у манускрипті Мартена Ле Франка «Захисник дам» – яскраве відображення відчуженого соціального статусу музикантів-інструменталістів у XV столітті.

*Мартен Ле Франк.
Захисник дам. XV ст.
Bibliothèque nationale de
France, Париж.
Français 12476. F. 18v*

Показово, як зміна суспільної думки про музикантів-інструменталістів відбивається в документах про їхню діяльність при Бургундському дворі. Якщо у хроніках від 1385 року вся увага приділяється співакам і нічого не говориться про менестрелів, то близько 1500 року вже фіксуються імена найбільш віртуозних інструменталістів, з'являються описи їхніх подорожей Європою та навіть окремі біографії. У результаті, наприклад, у Німеччині XVI століття слово *kapelle* вже означало не групу співаків, а оркестр!²⁰ Коментуючи цей факт, західні дослідники наголошують, що до кінця XV століття, «попри відмінність соціального статусу, виконавці світські чи клерикальні, композитори чи ні, формують єдину спільноту. Злиття визначається практикою, що руйнує соціальні бар'єри й відтепер визначається новим ідеалом звукової краси (*beauté sonore*)»²¹.

І все ж саме співоче середовище формувало перших «**композиторів**» (визначення Й. Тінкторіса), чий імена залишилися в історії:

«А втім, і нині нам відомо, якою славою насолоджуються численні музиканти наших днів. Дійсно, хто не знає імен Іоанна Данстейбла, Гільйома Дюфаї, Егідія Беншуа, Іоанна Окегема, Антонія Бюнюа, Іоанна Регіса, Фірміна Карона, Якоба Карлерія, Роберта Мортонна, Якоба Обрехта! Хто не розсипає їм найвищі похвали – тим, чий твори відомі в усьому світі й сповнюють безмірною насолодою і божі храми, і царські палати, і приватні будинки?»²².

Одним із перших композиторів, які позначили нові шляхи розвитку хорової музики, став **Гійом Дюфаї** (бл. 1397–1474). Його роль у становленні нової манери співу була настільки значною, що збереглися ім'я та навіть зображення цього найбільшого музиканта свого часу²³.



Гійом Дюфаї (ліворуч) та Жиль Беншуа (праворуч) – два найважливіші персонажі ранньої нідерландської школи. Як доказ зростання значення інструментальної музики бачимо зображення композиторів з музичними інструментами: Беншуа спирається на арфу, Дюфаї зображений поруч із органом.

*Мартен Ле Франк.
Захисник дам. XV ст.
Bibliothèque nationale de
France, Париж.
Français 12476. F. 96r*

Розроблена Г. Дюфаї техніка поєднання голосів не мала аналогів у музичній практиці інших європейських регіонів того часу, оскільки мозаїчна політична структура Бургундського герцогства, міграція музикантів та їхній обмін досвідом створили унікальний ґрунт для проростання англійських, французьких, італійських і, власне, бургундських традицій у нове музичне «суцвіття». М'яка та благозвучна вертикаль англійської музики, її пластична мелодика вплинули на затвержені в бургундській хоровій практиці XV століття норми багатоголосного співу, відповідні світовідчуттю людини, котра шукала **звукові характеристики світу, на який вона дивилась.**



Департамент Кот-д'Ор, Бургундія

У зафіксованих правилах поєднання голосів віддзеркалювався ренесансний погляд *Ното Musicus* на перспективу м'яких ліній полів і пагорбів спокійного навколишнього пейзажу. Звідси – закономірні паралелі музичного письма XV століття з живописною технікою того часу, насамперед із картинами придворного художника бургундського герцога Філіппа Доброго – великого Яна ван Ейка. Винайдена ним манера багатшарового письма, що створювала надзвичайну глибину й багатство відтінків кольору, розкривала переваги малювання олією, що висихала значно довше використовуваної на той час темпері і дозволяла наносити нові шари фарби ще на вологу поверхню. Завдяки цьому на картині виникала гра світла й тіні, народжувалася ілюзія тривимірного простору.

Г. Дюфаї шукає близькі прийоми в музичній композиції та розробляє багатшарову манеру хорového письма. Він послідовно й майстерно використовує повтори (імітації) мотивів і мелодичних фраз, які, немов у дзеркалі, отримують свої точні чи препаровані відображення в різному освітленні (розтягнуті в часі та скорочені, обернені, ракохідні й точні). Внаслідок цього хорове полотно постає як гра світла й тіні, в якій **зв'язки між звуками та інтервалами** набувають неабиякої цінності, а мелодична гнучкість – надзвичайної виразності.



Ян ван Дорніке. Центральна частина триптиху Ділегемського абатства (Triptyque de l'abbaye de Dieleghem). Бл. 1518. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Брюссель

М'які контури мелодичного рисунка кожної хорової партії, позбавленої несподіваних стрибків; збалансоване співвідношення напружених і таких, що розсіюють напругу, «звукових подій» (і за горизонталлю, і за вертикаллю); застосування математичних пропорцій в організації композиції Г. Дюфаї та його послідовниками остаточно змінюють сприйняття слухачем музичного цілого. Правило обов'язкового розв'язання всіх напружених моментів звучання (дисонансів) і заборона вживати два дисонанси поспіль забезпечували відчуття абсолютного спокою та рівноваги, таке дорогоцінне для ренесансного погляду на світ. Винайдені технічні прийоми діють у всіх жанрах професійної хорової музики XV століття й залишаються домінуючими до кінця XVI століття.



Із ім'ям Г. Дюфаї пов'язують появу нового типу нотації. У XV столітті починають широко використовувати замість пергаменту папір, який проривався через написання нот великою кількістю чорнил. Так виникає біла нотація, в якій голівки нот залишалися переважно незафарбованими..

*Йоганнес де Окегем.
Kyrie з Меси Ecce
Ancilla Domini. XV ст.
Bibliotheca Apostolica
Vaticana, Ватикан. Chig.
C. VIII 234, music09, NB.
03. F. 19v–20r*

Ясний, умиротворений характер звучання, прозора музична тканина тонкими звуковими лініями поєднували душу зі світом ідеалів і відкривали можливість дотику до Таємниці (ключове слово – д о т и к як спроба наблизитися, відчути... поки що не «пірнути» в простір таємничого сенсу). Прикладом «дотику до Таємниці» є знаменитий мотет Г. Дюфаї *Nuper rosarum flores*, що був виконаний під час урочистостей з нагоди освячення собору Санта-Марія-дель-Фйоре у Флоренції 25 березня 1436 року.



Собор Санта-Марія-дель-Фйоре, Флоренція

Блискуча майстерність Г. Дюфаї виявилася у складній ритмічній організації мотету, що репрезентує математичну пропорцію $6:4:2:3^{24}$. Довгий час вважалося, що ці числа було використано композитором для того, щоб побудувати звукову споруду відповідно до пропорцій реального флорентійського собору, в якому ця числова пропорція відтворювала співвідношення нефа (6), трансепта (4), абсиди (2) та висоти купола (3). Згідно з гіпотезою, великий Філіппо Брунеллескі – творець Санта-Марія-дель-Фйоре – сам розповів про ці числові відношення Дюфаї. Однак сучасні дослідники висловлюють припущення про те, що озвучена в мотеті математична пропорція має більш глибоке символічне тлумачення й відповідає представленим у Біблії розмірам легендарного Храму Соломона як символа всіх християнських церков (довжина – 60 ліктів, неф – 40, *sanctum sanctorum* – 20, висота купола – 30)²⁵. Отже, звучання голосів, немов виявлена вершина айсберга, ґрунтується на невидимій «підводній частині» композиційного задуму. Тому слухання такої музики «робить душі блаженними» (Й. Тінкторіс).

Міркування Й. Тінкторіса над «впливом музики» (*effectus musices*), який доводить душу до стану «найвищого блаженства», виявляє серйозність вирішення

технічних проблем у XV столітті, які відтепер виходять за межі ремісничого знання. **Звукові зв'язки** тепер розглядаються як **спосіб досягнення духовного єднання з нескінченно різноманітним світом**, як вияв Божественного промислу та позначають новий етап завоювання музикою простору європейської культури²⁶.

Новий принцип організації цілого Й. Тінкторіс визначає як *varietas*. Кожне наступне утворення є варіантом вже наявного – це універсальний спосіб охоплення єдиним поглядом величезного світу, що визначає позицію *Homo Musicus* XV століття²⁷. Дуже ёмно ці особливості ренесансного мислення коментує В. Мартинов:

«Поняття *varietas* вказує на те, що будь-який акт музикування, будь-який прояв музики взагалі є не що інше, як відтворення й варіювання чогось вже наявного. <...> Відображення небесного ангельського співу в земному церковному співі, відображення космосу в будові та внутрішньому устрої людини – це і є *varietas*. <...> Для людини середньовіччя та Відродження музика є споконвічною властивістю обоженого космосу, і тому **заняття музикою зводиться до відтворення та варіювання гармонічного звучання, що вже існує**. <...> Ця система зв'язків і співвідношень може бути витлумачена як мова, але і в такому разі це буде не мова, за допомогою якої людина висловлює свої переживання й повідомляє світові таємниці власного внутрішнього світу, а якась **божественна або космічна мова, яка існує поза людиною, яка накреслена в самій структурі світу і яка призначена для того, щоб людина читала, тлумачила та коментувала її**»²⁸.

Не дивно, що Г. Дюфаї, усвідомлюючи свою місію, залишає в одній із композицій власне ім'я. У мотеті *Ave Regina caelorum* він вводить рядки: *Miserere tui labentis Dufay, Miserere supplicanti Dufay*.

Сьогодні хочеться представити хорові композиції, що збереглися, з чудовими мініатюрами як основний співочий репертуар бургундських капел. Однак записані твори – лише невелика частина того, що реально звучало й до того ж особлива частина церковного репертуару. Натомість у повсякденній практиці використовувалися здебільшого одностайні григоріанські хорали (*cantus planus*), а для створення багатогарного, об'ємного хорового полотна нові голоси приєднувалися до основного **безпосередньо під час виконання** (відповідно до правил контрапункту строгого стилю)²⁹.

Композиція, що виникала в реальному часі, далеко не завжди спонукала людей, що слухали спів, до каяття (Й. Тінкторіс). Недосконалість застосування правил контрапункту на практиці, що часто призводила до фальшивого звучання, була причиною критики нової манери співу сучасниками. Тому, підкреслюючи відмінність двох музичних практик XV століття, Тінкторіс називає досконалий зразок записаної музичної композиції *res facta* (букв. «зроблена річ») і відокремлює його від імпровізованого поліфонічного співу свого часу – *cantus supra librum* (букв. «розспів над книгою»).

Усвідомлення цінності **записаної музичної композиції** позначає новий етап розвитку західноєвропейської музики. Нові закони побудови цілого відкривали шлях послідовникам Г. Дюфаї і видатним представникам XVI століття, серед яких Джованні П'єрлуїджі да Палестрина (1525–1594) і Орландо ді Лассо (1532–1594), що залишили неперевершені зразки ідеально організованих хорових полотен, що народжують асоціації з найпрекраснішими архітектурними шедеврами епохи.

Отже, у записаних хорових композиціях найкращих представників західноєвропейської ренесансної музичної практики вперше об'єдналися бездоганний розрахунок та індивідуальне переживання краси всесвіту, а ідея цінності «зробленої речі» (*res facta*) безпосередньо готувала нову еру в історії європейської культури – еру композиторської індивідуальної творчості.



Показовим є порівняння характерних для XV століття невеликих, витончено декорованих церков, які зберігають сліди «добудов» і переробок, з величними шедеврами епохи – кафедральними соборами у великих нідерландських містах. З такого порівняння стає очевидною (за умови спільності основних вимог) різниця практики «озвучування» сакрального простору XV століття.

*Церква Сен-Жиль
д'Аббевіль (Eglise St.
Gille d'Abbeville).
1485–1528. Аббевіль,
Франція*

1 Переклад А. Перепаді (Паскаль Б. Думки / пер. з фр. А. Перепаді, О. Хоми. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА. 2009. С. 79).

2 Довгий час Бургундія згадувалась лише в контексті французької історії, оскільки номінально вона завжди залишалася васалом Франції. Найбільш блискучий період її культурно-економічного злету, зумовленого стрімким розвитком виробництва й впровадженням нових промислових технологій, починається 1363 року. Цього року французький король Іоанн II Добрий (у дусі високих традицій середньовічного лицарства)

подарував Бургундське герцогство своєму синові Філіппу II за те, що той не залишив його в битві при Пуатьє. Столицею Бургундії був Діжон. Вже при Філіппі II Бургундія поглинула Фландрію та Нідерланди. У 1430 Бургундія розширилася завдяки приєднанню герцогства Брабант, у 1456 – герцогства Люксембург. Отже, у період розквіту під владою бургундського герцога знаходилися французькі провінції та Нідерланди. Останнім значним герцогом Бургундії був Карл Сміливий. Після його смерті в 1477 Бургундію було розділено між Францією і Священною Римською імперією.

- 3 Повна назва: «Костюми всіх народів від найдавніших часів до дев'ятого століття: демонстрація одягу та звичок усіх класів, королівських, церковних, вельможних, військових, судових і цивільних» (Kretschmer A., Rohrbach C. *The costumes of all nations from the earliest times to the nineteenth century: exhibiting the dresses and habits of all classes, regal, ecclesiastical, noble, military, judicial, and civil.* Sotheran, 1882. 104 p.).
- 4 Цікаво, що в пристрасному бажанні одягатися згідно з власними уявленнями про зовнішній вигляд можна бачити тісні зв'язки людини XV століття з запитами сучасних шанувальників моди, які сміливо поєднують різні стильові й фактурні елементи в одязі.
- 5 Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М. *Иллюстрированная энциклопедия моды / пер. И. Ильинской и А. Лосевой.* Прага : Артिया, 1987. С. 128.
- 6 Хейзинга Й. *Осень средневековья : исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV вв. во Франции и Нидерландах / пер. Д. Сильвестрова ; отв. ред. С. Аверинцев ; ст. А. Михайлова ; коммент. Д. Харитоновича.* Москва : Наука, 1988. С. 275.
- 7 Там само. С. 28.
- 8 Там само. С. 34.
- 9 Таку «нову музику» Тінкторіс пов'язує з іменами Дж. Данстейбла та Г. Дюфаї.
Поспелова Р. *Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных.* Москва : Московская консерватория, 2009. С. 28.
- 10 Там само. С. 45–46.
- 11 Bonds M. E. *A history of music in Western culture / Department of Music University of North Carolina at Chapel Hill.* 4th ed. Boston : Pearson Education, 2013. P. 108.

- 12 У відомій алегоричній поемі «Захисник дам» Мартен Ле Франк так характеризує нову музичну практику, яку створюють Ґ. Дюфаї і Ж. Беншуа:
Вони створили нову практику
Знаходити чудове суголосся...
І з'явилася «англійська манера» (*contenance angloise*) у Дюфаї
Для найліпшого задоволення,
Яке приносить такий радісний і шляхетний спів...
(Le Franc M. *Le Champion des Dames*, par Martin Le Franc, prévost de l'église de Lausanne (1440) // Gallica : bibliothèque numérique. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525033083/f201.item> (date d'accès: 29.06.2022)).
- 13 Bonds M. E. *A history of music in Western culture*. 2013. P. 109.
- 14 История полифонии : в 7 вып. Вып. 2-А : Евдокимова Ю. Музыка эпохи Возрождения. XV век. Москва : Музыка, 1989. С. 30.
- 15 «Мадам, я радісніший...».
- 16 Handy I. *Histoire de la musique au Moyen Age et à la Renaissance*. Paris : Ellipses, 2009. P. 193.
- 17 Як зазначає авторитетний західний фахівець Давид Фіала (*David Fiala*) в роботі, присвяченій практиці церковного співу в Західній Європі XV століття, починаючи з XIV і протягом двох-трьох століть найпоширенішою та найефективнішою формою виховання музикантів-професіоналів були «метрізи» (*mâitrises*) при католицьких соборах. Вони набирали хлопчиків 6–8 років і виховували до мутації голосу. У той час це був своєрідний аналог сучасної системи консерваторій. Власне, слово *mâitrises* починає вживатися лише з XVII століття для позначення процесу навчання хоровому співу дітей при соборі «метром» (*maitre*) – наставником, учителем. До цього в документах зустрічаються слова *psallete*, *psalette*, *sallete*.
Перші «метрізи» виникають у Європі в період 1250–1350 років. Автор наводить показові цифри, що дозволяють уявити практику співу XIII–XVI століть. Так, на початку XIII століття в соборі Ам'єна в літургійному співі брали участь чотири хлопчики; у соборі Шартра – шість, а на початку XIV століття – вісім. У Турне в 1246 році юних співаків було вісім, у 1286 в Анжері – чотири (пізніше шість – наприкінці XIV століття і вісім – у XVI столітті). При цьому в Камбре – найбільш знаменитому центрі розвитку церковного співу тієї епохи – кількість хлопчиків коливалася від шести до восьми (їх набирали після своєрідного вступного іспиту, який визначав музичні здібності). Д. Фіала наголошує, що сьогодні важко відтворити з усією повнотою особливості процесу музичного навчання в

«метріз», оскільки збереглося дуже мало документів. Серед найбільш ранніх – ті, які знайдені в архівах Сен-Шапель і припадають на 1350 рік (така практика виховання співаків зберігалася у Франції до Французької революції).

«Метріз» при Сен-Шапель мала двох «метрів»: один – для співу (*musique*), другий – для граматики (*grammaire*) і вирішення питань, пов'язаних із житлом, їжею, одягом, а також усіма моментами організації служби. Згодом цей другий аспект (грамотність і загальна підготовка) стає дедалі важливішим і в документах зазначалося, що коли в «метріз» з'являється новий хорист, йому треба приділити додаткову увагу. Статут також наказував стежити за тим, щоб юні півчі не чули музики за межами церкви, а «вивчали лише благородні мотети, сповнені гідної музики (*de bonnes musiques*), цнотливості й чистоти, щоб навчатися науки музики (*art de musique*) та гарних манер». Зокрема, наголошувалося, що учні повинні ходити повільно, з гідністю, не розмовляти й не спати (!) під час служби. У Міланському соборі, наприклад, за таку провину вираховували тижневий заробіток!

Розпорядок дня в усіх «метріз» був досить суворим. У Камбре, наприклад, статут «метріз» визначав такий режим: підйом о 6-й чи 5.30 влітку; далі – після інспекції зовнішнього вигляду метром – спів заутрені й меси; о 9-й ранку – перша репетиція та урок латині. Опівдні – обід і перерва. З 13.00 до 14.30 – друга репетиція, потім служба та ще репетиція до вечери (18–18.30). Потім ще одна зміна. Нарешті, о 19.00 – третя репетиція та о 20.00 – відхід до сну після молитви. Див.: Fiala D., Anheim E. *Les maîtrises capitulaires et l'art du contrepont du XIVe au XVIe siècle // Analyse Musicale / Société française d'analyse musicale*. 2012. No. 69. P. 13–20; Fiala D. *Les musiciens étrangers de la cour de Bourgogne à la fin du XVe siècle // Revue du Nord*. 2002/2. No. 345–346. P. 367–387.

18 Цікаво, що півчими в європейські двори XV століття особливо охоче приймали англійських музикантів як носіїв найбільш благозвучної для вуха манери подвоєння голосу терціями і секстами (техніка фобурдона), а як виконавців на інструментах найбільше цінували німців. При цьому, вступаючи на службу до бургундського герцога, всі ставали «бургундцями», що підкреслювало уявлення про особливе й неповторне музичне життя бургундського двору. Див.: Fiala D. *Les musiciens étrangers de la cour de Bourgogne à la fin du XVe siècle*. 2002. P. 367–387.

19 На це вказує Д. Фіала у розгорнутій статті «Іноземні музиканти при Бургундському дворі наприкінці XV століття» (Fiala D. *Les musiciens étrangers de la cour de Bourgogne à la fin du XVe siècle*. 2002. P. 367–387).

20 Ibid.

21 Fiala D. La Naissance du musicien professionnel au tournant du XVIe siècle // Guide de la Musique de la Renaissance / dir. F. Ferrand. Paris : Fayard, 2011. P. 172. URL: https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01074553/file/NaissanceMusicienProfessionnel_FIALA_GuideRenaissance_Fayard2011_VersionAuteur.pdf (date d'accès: 05.07.2017).

22 Поспелова Р. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных. 2009. С. 539. Збережено орфографію оригіналу.

Як зазначає Т. Дубравська, «для традиційної концепції ренесансної музичної творчості, що сягає середніх віків, характерна відсутність категорії “композиції” у звичному нам часовому розумінні, хоча саме слово “композиція” (й однокореневі, похідні від латинського дієслова *comperere* – “складати”, “поєднувати”) широко застосовувалося в музичних трактатах того часу. Воно зустрічається вже у Й. де Грокейо (кінець XIII – початок XIV століття) для позначення професійного (“ученого”) багатоголосся. *Musica composita*, за Грокейо, – це музика, складена з кількох голосів шляхом їхнього з’єднання за певними правилами в одночасне звучання (що протиставлялося монодії)» (История полифонии : в 7 вып. Вып. 2-Б : Дубравская Т. Музыка эпохи Возрождения. XVI век. Москва : Музыка, 1996. С. 8).

23 Вважають, що Г. Дюфаї народився в Камбре. Із цим містом будуть пов’язані останні роки його діяльності. Проживши значну частину життя в Італії, а пізніше при дворі герцога савойського, Дюфаї чудово знав різні традиції написання музичних композицій та їх виконання. Він тонко відчував нові настрої, умів бачити світ довкола себе, добре знав сучасне йому художнє життя. Усе це дозволило Г. Дюфаї використати нові правила створення хорової музики, пов’язаної з ренесансними ідеями. Згідно з сучасними довідковими виданнями, Дюфаї написав 87 мотетів, 59 французьких і 7 італійських шансон, 7 повних мес та 35 окремих частин меси.

24 Ритмічна організація цього ізоритмічного мотету полягає в зіставленні чотирьох менсур. Ю. Євдокимова зауважує, що кількість бревісів у чотирьох розділах мотету *Nuper rosarum flores* (168–112–56–84 ритмічні одиниці) відповідає пропорції 6:4:2:3 (История полифонии : в 7 вып. Вып. 2-А. С. 118).

25 Atlas A. W. La musique de la Renaissance en Europe. 2011.

26 Показово, що Й. Тінкторіс стверджує, що «надефект музики» – «удосконалення життя через музику» (Поспелова Р. Трактаты о музыке

Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных. 2009. С. 521).

27 Сьогоднішнього слухача може здивувати той факт, що композитори використовували як основу своїх музичних побудов не лише популярні мелодії, що переходять з одного твору в інший, а й готові композиції інших авторів. Така практика переробок чужого матеріалу (від окремих мелодій до багатоголосних композицій) – техніка контрафактури – виявляла характерні особливості мислення людини, вихованої в дусі гуманізму.

28 Мартынов В. Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности. Москва : Классика-XXI, 2005. С. 23, 26.

29 Одним із перших про усну практику застосування ренесансного контрапункту заговорив Роб Вегмен: Wegman R. C. From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500 // *Journal of the American Musicological Society* / University of California Press on behalf of the American Musicological Society. Vol. 49. No. 3 (Autumn, 1996). P. 409–479.

5.3. «Я НЕ ВИЗНАЮ ТАКОГО ПРИДВОРНОГО, ЯКИЙ НЕ БУВ БИ МУЗИКАНТОМ...».

Номо Musicus В ІТАЛІЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ XVI СТОЛІТТЯ

...якщо спершу не дійдуть згоди наші пристрасті,
неминуче опиняться в суперечності також внутрішній світ і слова.
Натомість схильна до згоди душа
завжди залишається спокійною та незворушною,
ніби вона перебувала на безтурботній висоті...
І навіть якщо вона не обізнана в хитрощах
ораторського мистецтва,
народжує слова чудові та ясні,
співзвучні собі.

Франческо Петрарка. Про справи повсякденні

Відомий італійський письменник і дипломат Бальдассаре Кастільйоне (1478–1529) у книзі «Придворний» (*Il Cortegiano*), що була надрукована у Венеції 1528 року й швидко здобула популярність у Європі, зафіксував актуальні для його часу нові уявлення про сутність аристократичного життя. Цей текст залишається яскравим свідченням бажання аристократа, вихованого на ідеях гуманізму, досягти досконалості в усьому та вперше маркує музику як **невід’ємну частину духовного й життєвого простору людини нової формації**.



Шляхетний вигляд цього тонкого поціновувача вишуканого придворного життя можна побачити на знаменитій картині Рафаеля. Портрет графа Бальдассаре Кастільйоне – друга і покровителя художника – був написаний Рафаелем у 1514–1515 роках і реалізував уявлення про ідеальну людину ренесансної формації: гармонійну, цілісну, мудру, врівноважену, наділену власним знанням і розумінням навколишнього світу.

*Рафаель Санті.
Портрет Бальдассаре
Кастільйоне.
1514–1515.
Musée du Louvre, Париж*

«Я відкрив одне універсальне правило, яке, мені здається, більше за будь-яке інше має силу в усьому, що би люди не робили чи не говорили: **якомога більше уникати, наче найнебезпечнішого підводного каменя, афектації** і, якщо можливо скористатися новим словом, виявляти в усьому своєрідну розкутість (*sprezzatura*), яка приховувала б мистецтво і являла те, що робиться й говориться, таким, що чиниться без зусиль і немовби без роздумів. Звідси, вважаю я, переважно і походить грація. <...> **Тому можна сказати, що справжнє мистецтво – те, що не здається мистецтвом; і ні до чого іншого не потрібно докладати стільки праці, як до того, щоб його приховати.** <...> Це справедливо і щодо музики. Припускаються грубої помилки, коли беруть два досконалі консонанси один за одним, адже слухові нашому неприємне те саме відчуття, і він часто надає перевагу секунді або септими, що саме собою є різким і нестерпним дисонансом. Це відбувається тому, що така послідовність досконалих [консонансів] спричиняє пересичення і викриває надто роблену гармонію. Цьому запобігають введенням недосконалих звукосполучень, немов би для порівняння, через що слух наш, сильніше напружуючись, з великим нетерпінням чекає і смакує досконалі [консонанси], а часом знаходить задоволення в дисонансах секунди і септими як у чомусь ненавмисному. <...> **Я не визнаю такого придворного, що не був би музикантом, не вмів слухати, читати книгу на самоті й грати на різних інструментах»¹.**

Ці міркування Бальдассаре Кастільйоне виразно виявляють нову музичну практику XVI століття, відображену на безлічі картин епохи.



Дуже примітно, що серед предметів, що характеризують високий соціальний статус та особисті вподобання зображених на картині французького посла в Лондоні Жана де Дентевіля та його друга єпископа Жоржа де Сельва, знаходяться лютя та відкриті ноти. На думку дослідників, відкрита книга – збірка гімнів німецькою мовою, складена Мартіном Лютером.

Ганс Гольбейн Молодший. Посланці. 1533.
The National Gallery, Лондон



Деталь картини

Хоча ціла «армія» менестрелів продовжувала розважати публіку на пишних бенкетах і барвистих міських святах, а музиканти-інструменталісти при великих європейських дворах, як і раніше, служили «вірою і правдою» (а головне – високою майстерністю) знатним сеньйорам, практика виконання музичних композицій поширюється на найвищі верстви європейського суспільства. Представники соціальної еліти стають істинними *Homo Musicus*, а **музична освіта – невід’ємною частиною аристократичного виховання²**.

Визначаючи ідеал світської людини XVI століття, Б. Кастільйоне орієнтувався на спосіб життя, який культивувався при дворах найдавніших італійських аристократичних сімей (Медічі у Флоренції, д’Есте у Феррарі, Гонзага в Мантуї), а також у салонах знатних венеційських патриціїв, що змагалися у витонченості

музичного втілення поетичних текстів. Однак дуже швидко новий етикет затвердився і в інших європейських дворах, виявляючи прагнення людини до вишуканого, красивого, досконалого за формою. Зауважимо, що навіть придворна кухня цього століття виявляє особливу рафінованість і вибагливість смаків.

«Середньовіччя було епохою прямих рагу, Ренесанс став ерою солодощів», – зазначає сучасний знавець історії європейської гастрономії Ж. Ревель, «смачно» коментуючи це твердження:

«Якби ви підняли кришку середньовічного горщика, то в ніс ударив би різкий м'ясний дух, аромати гвоздики, шафрану, перцю, імбиру та кориці, змішаних із кислятиною вержю; в епоху Відродження вас огорнула б солодка фруктована хмара киплячого цукрового сиропу та грушевого або чорносмородинового соку»³.

І дійсно, про витонченість смакових уподобань світської людини та її пристрасть до солодких страв, що містили новий «валютний» еквівалент розкоші й багатства XVI століття – цукор, – свідчать кулінарні книги тієї епохи, в яких були рецепти та правила поведінки за столом. Усе це створювало образ ідеального придворного, що вмів цінувати аромат і **гармонійне поєднання безлічі інгредієнтів**.

Спробуємо уявити гастрономічні фантазії та бажання такої ренесансної людини, читаючи один із рецептів приготування полуниці в «Книзі конфітурів» (1555) Мішеля Нострадамуса:

«Почистіть полуницю, поріжте на рівні частини. Підсушіть і окропіть соком лимона, посипте цукровою пудрою. Накрийте й залиште в прохолоді на 24 години. Висушіть полуничний сік. Поставте мед та імбир на вогонь, тримайте на маленькому вогні 5 хвилин. Додайте полуницю, перемішайте й варіть 10 хвилин від того моменту, як усе закипить. Перелийте в чистий і ошпарений окропом горщик. Щільно закрийте кришкою»⁴.



Деталь: таріль із солодоцями у формі серця (!), цукровим хрестом, цукерками й келихом червоного вина. Серце – новий емний образ, що позначився на всіх аспектах життя людини XVI століття: від цукрового печива до форми книг (див. манускрипт у формі серця в розділі 5.2).

Клара Петерс. Натюрморт із солодоцями, розмарином, вином, коштовностями й запаленою свічкою. 1607. Приватна колекція

Ідеал ерудованої людини, що має витончені манери й вишуканий смак, граційно танцює та вільно володіє італійською мовою⁵, справжнього знавця поезії та музики відповідав принципам гуманізму як головної світоглядної системи XVI століття. Музика в ній посіла одне з центральних місць.

У гармонізованому просторі математично розпланованих садів і фонтанів, величезних віконних отворів, що відкривали перспективу на водну гладінь річки або озера, та інтер'єрів, заповнених розкішним рослинним орнаментом, завдяки музиці людина обережно «торкалася» до світу, намагаючись не порушити наявний порядок і віднайти його таємничий зміст.



Бартоломео Венето. Портрет молодого чоловіка. Бл. 1510–1515. Fitzwilliam Museum, Кембридж

Аріадниною ниткою маршруту до секретів світобудови було **почуття**. **Лабіринт душевних порухів**, яким видавалося гуманістам **серце** (як на картині Бартоломео Венето), зачаровував художників, поетів і музикантів. Якщо в попередні сторіччя серце бачилося вмістилищем чеснот – прекрасною скринькою з коштовностями, то для гуманістів серце стає символом шляху, яким потрібно йти в глибину душі... Рух почуття затверджується як головний орієнтир композиторів і поетів XVI століття й формує новий музичний жанр – **мадригал**.

Історія жанру починається від численних збірок фроттол, у яких дедалі чіткіше чільну функцію у створенні цілого починав виконувати поетичний текст. Так, протягом 1504–1514 років видавництвом *Petrucchi* було надруковано 11 томів (!) фроттол на тексти Ф. Петрарки та інших тогочасних італійських поетів.

Визначення «мадригал», яке було вживаним раніше в італійській музиці XIV століття, вперше з'являється в новій якості на титульній сторінці збірки *Madrigali de diversi musici: libro primo de la serena*, надрукованої в Римі 1530 року. До нього увійшли вокальні твори італійських композиторів Констанцо і Себастьяна Фести, а також французького композитора Філіппа Вердело на вірші Данте Аліґ'єрі, Ф. Петрарки, Дж. Боккаччо, Л. Аріосто. Симптоматично, що різниця між фроттолою, французькою шансон і мадригалом тут ще не визначилася з усією певністю й титульна назва була однаковою для всіх різновидів використаної авторами ренесансної світської вокальної музики. Межа між вокальними жанрами виявилася лише у творчості Адріана Віллarta (бл. 1490–1562) – спадкоємця традицій франко-фламандської школи, який працював у соборі Святого Марка у Венеції. Підкреслимо, що велика кількість мадригалів і мотетів А. Віллarta, які композитор створював з 40-х років XVI століття, була видана 1559 року в збірці під назвою *Musica Nova*. Це видання стало своєрідним маніфестом засад нового жанру. З одного боку, мадригали Віллarta, призначені для чотирьох-семи голосів, мають багато спільного з мотетами, але з іншого – вони яскраво виявляють детальну увагу композитора до виразної декламації поетичного тексту. Ця властивість жанру закріплюється як фундаментальна у творчості послідовників А. Віллarta – Ніколи

Вічентіно та Чіпріано де Роре, які вказали шляхи створення експресії за допомогою використання яскравих гармонічних барв.

Власне, назва «мадригал» (італ. *madrigale* від *madre* – «мати») підкреслює використання композиторами поезії рідною (материнською) мовою. Зрозумілий італійський текст підштовхував до пошуку звучань, що зображували різні аспекти життя світської людини (ліричні, драматичні, комічні, трагічні тощо). Бажання авторів використати найкращу італійську поезію (Данте Аліґ'єрі, Ф. Петрарки, Т. Тассо) та **передати музикою поетичні образи** зробило мадригал найулюбленішим аристократичним жанром в Італії XVI століття; а відсутність обмежень (свобода композитора від складної системи правил, обов'язкових для професійної діяльності) перетворило жанр на найперспективнішу **галузь експериментів з єднання поезії та музики**.

Слово, канонізоване у своїх смислових межах у текстах церковної музики, починає по-новому сприйматися в італійських мадригалах. Воно вимагає нових прийомів музичного втілення, за якими закріплюється визначення «мадригалізму». Колишнє відображення пропорцій універсуму поступається місцем вільному змалюванню внутрішнього світу людини. Так, у передмові до книги мадригалів, виданої 1579 року, читаємо: «Музика – це не що інше, як справжній і надійний засіб від хвилювань і хвороб душі»⁶.



Картина фіксує нову практику співу: кожен бачить у нотах свою партію, а чоловік правою рукою відтворює метричну пульсацію для зручності узгодженого співу.

Невідомий автор (італійська школа).
Вокальний концерт. XVI ст.
Musée des Arts Décoratifs, Бурж

У колі багатих італійських сімей виконання мадригалів затвердилося як улюблене проведення часу⁷. Можна тільки дивуватися з того, що композиції такого високого ступеня складності, який вимагає від сучасних професійних музикантів значної кількості репетицій, привертала увагу аматорів XVI століття, щодо яких саме визначення «аматор» потребує багатьох реверансів.



Партії голосів, записані на ножах (!), якими сервірували стіл, свідчать про надзвичайну поширеність практики багатоголосного співу в XVI столітті.

Fitzwilliam Museum Collection, Кембридж

Еліта італійського суспільства ставала важливою дійовою особою музичного життя XVI століття, окреслюючи новий ідеал *Homo Musicus* у європейській культурі. Зображення відкритих нот на картинах і музичних інструментів у руках знатних дам і сеньйорів відображали нову практику читання нотного запису та вміння відтворити за ним знайдений композитором примхливий звуковий образ руху емоцій, відтворений у яскравих тембрових контрастах, несподіваних переключеннях світла й тіні, витончених ритмічних рисунках мадригалів.



*Бартоломео Венето. Жінка, що грає на лютні. Бл. 1530.
Pinacoteca di Brera, Мілан*



*Невідомий автор. Музикантки. 1500–1530. Державний
Ермітаж, Санкт-Петербург*

Поширенню нової практики активно сприяла поява у Венеції 1501 року першого музичного видавництва *Petrucchi*, що відкрило еру нотодрукування в Європі (перші видання *Petrucchi* представляли композиції франко-фламандських авторів, але незабаром провідні позиції зайняли збірки італійських мадригалів). Ноти мадригалів успішно купувалися в Європі, репрезентуючи нові музичні ідеї за межами Італії, а разом з ними – і манеру вільно обирати музично-поетичний образ творів,

оскільки склад виконавців міг змінюватись. Надруковані партії мадригалів отримували або вокальне, або інструментальне (на клавикорді, лютні, гітарі, цитрі, віолі тощо⁸), або вокально-інструментальне звучання, виявляючи смакові вподобання тих, хто об'єднався для виконання мадригалу. Роль музичних інструментів при цьому постійно зростала, передвіщаючи появу майбутніх перших самостійних інструментальних шкіл у Європі в XVII столітті.



Адріан Вілларт. Збірник «Нова музика» (*Musica nova*, 1559), виданий Petrucci. На титульній сторінці зображено розбурхану водну стихію та символи музично-поетичного життя міста. До цієї збірки фундатора венеційської композиторської школи ввійшли його пізні твори, зокрема 25 мадригалів, написаних на тексти сонетів Ф. Петрарки, що позначили новий етап розвитку жанру.

British Library, Лондон

При спільності найважливіших музичних орієнтирів, кожне італійське місто створювало свою музичну історію. Рим, Флоренція, Мантуя, Феррара, Венеція фіксували особливі, неповторні маршрути, які музика цього століття проклала (у прямому розумінні!) в душах і серцях витончених *Homo Musicus*. Немегафоричний зміст цього твердження виразно виявляють і візуалізований лабіринт почуттів на поданій вище картині Бартоломео Венето, і безліч інших ренесансних зразків «матеріалізації» почуття в фарбах, словах, звуках, у ландшафті міст і духовних пріоритетах їх мешканців.

Жива історія жанру дозволяє побачити стрімке завоювання музикою протягом кількох десятиліть XVI століття сфери людського, індивідуального, неповторного. Про те, наскільки цей простір захоплює сьогодні тих, хто до нього наближається, свідчить, зокрема, зізнання сучасної дослідниці мадригалів:

«Венеція є лабіринтом. Вона вимагає усвідомлення своєї складності та кидає глядачеві, здавалося, непідсильний виклик. Коли я вперше зіткнулася з цим, я працювала над дисертацією, яка рухалася, спочатку майже непомітно, до вивчення венеціанських мадригалів середини століття й реалізованої в них рівною мірою **гри літературних і музичних текстів**. Від того часу я все більше намагалася зрозуміти, що означав спів віршів у середині століття у Венеції, одночасно розширюючи погляд на культурне життя міста. Я сподіваюся, що це розширення перспективи водночас є і поглибленням (окреслюючи простір), при якому налаштування композиторів на вірш проступало не лише через зустріч з іншими літературними текстами, а й через взаємодію з іншими витворами мистецтва, формами, подіями, звичками та особистостями. З часом... я почала вважати предметом мого дослідження не “венеційські мадригали”, а “мадригали у Венеції”»⁹.

Венеції належить також особлива роль у затвердженні яскравих звукових ефектів у масштабних хорових концертах, які виконувалися вже не в приватній камерній обстановці (як мадригали), а у великих соборах. Центральне значення мав Собор Святого Марка (*Basilica di San Marco*). Його чудові акустичні властивості дозволяли створювати музично-просторові ефекти з перекличками хорових груп, розташованих у різних частинах приміщення, що приголомшували сучасників.

У творах найвидатніших венеційських композиторів – Адріана Вілларта (бл. 1490–1562), Андреа Габріелі (1533–1585), Джованні Габріелі (бл. 1555–1612), – які працювали тут, складалася особлива «концертна манера» ефектного вираження емоцій. Колосальні перспективи знайдених венеційцями музичних

прийомів стануть помітними вже в XVII столітті і залишаться однією з найзатребуваніших і найбажаніших шляхів руху *Homo Musicus* надалі.



Собор Святого Марка у Венеції

Отже, усвідомлення високої місії поетичного слова визначає музичне життя Італії XVI століття. Вперше з такою очевидністю в італійській культурі XVI століття затверджується **зв'язок між порухами людської душі та рухами звуків**. Напередодні нової епохи саме італійський мадригал XVI століття виявився простором експериментів і пошуків, що дозволило вже на повну силу «заговорити» в наступному столітті італійському музичному театру та його головному репрезентантові – опері.

1 Бальдассаре Кастильоне. Придворный / пер. Л. Брагиной // Восточная литература : Средневековые исторические источники Востока и Запада. URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Italy/XVI/1500-1520/Baldassaro_Castillone/frametext1.htm (дата обращения: 02.07.2022).

- 2 Зазначимо, що бажанням співати й грати на музичних інструментах творчі амбіції гуманістів не обмежувалися. Зокрема, Папа Римський Лев X дуже любив писати музику й декларативно стверджував, що він «нічого не вмів робити так добре, як грати на лютні» (*Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de Brigitte et Jean Massin. Paris : Fayard, 1995. P. 274*).
- 3 Ibid. Вержю – кислий сік незрілого винограду.
- 4 Для повноти рецепту наведемо необхідні пропорції (для двох горщиків по 350 г): 1 лимон, 1 ложка свіжого імбиру, 500 г полуниці, 150 г дуже запашного меду, 150 г цукрової пудри (*Nostradamus. Le vray et parfait embellissement de la face suivi de la Seconde partie, contenant la façon et manière de faire toutes confitures liquides tant en sucre, miel, qu'en vin cuit. Lyon : Antoine Volant, 1555. Bibliothèque Municipale de Lyon. Fonds ancien. Rés 813538*). Про те, як «витончувалися» смаки гурманів далі в цьому напрямку свідчить рецепт із «Книги конфітурів», виданої століттям пізніше:
«Візьміть розпукий цвіт флердоранжу: відокремте листя від бутонів, помістіть у киплячу воду. Потім вийміть і ретельно роздробіть їх мармуровим молоточком. Коли вони будуть добре роздроблені, розтопіть цукор, тримаючи його над вогнем, і покладіть туди квіти. Добре все перемішайте. Потім все це охолодіть й покладіть у горщик, дбайливо закривши його кришкою. Якщо ви не впевнені в кількості цукру, який слід покласти, то я дам вам пораду: на 1 фунт квітів потрібно взяти два фунти цукру» (*Guillain T. Traité de confiture, ou Le nouveau et parfait confiturier ; qui enseigne la manière de bien faire toutes sortes de confitures tant sèches que liquides... Avec l'instruction & devoirs des chefs d'office de fruiterie et de sommellerie. Paris, 1689. P. 27*).
- 5 На той час в Італії завершилося формування єдиної літературної мови. Як зразок був визнаний тосканський діалект, яким писали Петрарка й Данте.
- 6 *Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de Brigitte et Jean Massin. 1995. P. 287*.
- 7 Зокрема, у посібнику з розмовної практики, виданому в Нідерландах (бл. 1540), міститься промовистий діалог буржуазної сім'ї з Брюсселя, яка завершує трапезу:
«**Месьє Жакоб**. Чи не заспівати нам тепер шансон?
Вількен. Які книги ви бажаєте, Месьє?
Месьє Жакоб. Книги на три та чотири партії. <...> Іди знайди їх, Антуане, і вибери нам щось гарне.

Антуан. Ага, Месьє, Ви бажаєте чути пісню на чотири голоси? Дьєрік, бери високий голос (*superius*). Це надто високо для тебе? Діти зможуть тобі допомогти.

Ромбут. Дайте мені партію *bass contre*.

Антуан. Я хочу співати тенор».

Цит. за: Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de Brigitte et Jean Massin. 1995. P. 275.

8 Підкреслимо, що гра на духових інструментах залишалася переважно у сфері діяльності професійних музикантів.

9 Feldman M. City Culture and the Madrigal at Venice. Berkeley : University of California Press, 1995. P. XVIII.

Зарубіжні дослідники наголошують, що до середини XVI століття центром розвитку жанру мадригалу була Венеція. У другій половині століття він активно розвивається в Римі, Флоренції та Мантуї, привертаючи увагу Д. Лудзаскі, Л. Маренціо, К. Джезуальдо й дозволяючи «висловити дух нової епохи, не відмовляючись від форм минулого» (Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de Brigitte et Jean Massin. 1995. P. 366).

РЕЗЮМЕ

– Коли бачиш, які чудові будівлі люди будували за старих часів, мимоволі думаєш, що вони були щасливіші за нас, – сказала Ліліан. – Ти так не вважаєш?

Еріх Марія Ремарк. Життя в позику¹

Прекрасні століття європейської культури, які залишили в різних сферах віддуння ідей гуманізму, у свідомості сучасної людини, ймовірно, виникають насамперед як **величні споруди** – архітектурні, живописні, звукові – строгі й пропорційні, умиротворені та ясні. Важко не погодитися з думкою Е. М. Ремарка про те, що людину робить щасливішою така організація простору: що відшліфована до найдрібніших деталей, враховує специфіку матеріалу й застосовує універсальні закони, котрі визначають єдність всього сущого.



Собор Святого Петра в Римі

І все ж таки невизначеність сенсу виразу «щаслива людина» заважає однозначній відповіді. Ідеальний баланс земного й небесного, людського й божественного, видимого очима та відкритого лише інтелекту в ренесансному мистецтві залишає можливість легко помилятися, помічати щось одне та обмежуватися черговим судженням про «гармонію цілого». Тільки через **розуміння внутрішньої єдності всіх складових** ренесансної моделі світу можна наблизитись до того, що «відсвічує» ілюзією щастя навіть у наші дні.

Два полюси смислів (земний і небесний), такі значущі для ренесансної людини, народжують у XVI столітті полеміку про перспективи розвитку музики. Авторитетний швейцарський гуманіст, філософ, музичний теоретик Генріх Глареан, розмірковуючи про сучасну музичну практику, пише в 1547 році:

«...бажаючи стати гідним жерцем цієї дисципліни, ти маєш виконати три найголовніші умови, без яких її досконало опанувати неможливо, хоч би скільки ти споглядав і перевершив у міркуваннях самого Прометея. Перше – це **мати напхvatі в пам'яті правила арифметики**, з області як теоретичної, так і практичної. Потім – **не бути цілковитим невігласом у грецькій мові**, бо термінологія цього мистецтва здебільшого грецька. Третє – **мати під рукою якийсь інструмент, за допомогою якого можна було б також і слухом відміряти всі звуки**»².

Служіння музиці, що відповідає цим критеріям, демонструють композитори, які працювали при великих європейських соборах XV–XVI століть і досконало володіли технікою контрапункту. На думку Глареана, ця музика, що призначена для виконання в церкві, постає як «досконале мистецтво» – *ars perfecta*³. Ідеальні пропорції цілого визначаються не тільки правилами з'єднання голосів, а й невидимими конструктивними розрахунками, які відтепер стають предметом особливого клопоту композитора. Тому такого величезного значення набуває записана музика – «композиція» (*res facta*, за визначенням Й. Тінкторіса). Вона

фіксує бажання *Homo Musicus* XV–XVI століть створити музичні споруди, пропорційні в усіх частинах і засновані на багаторівневих імітаціях. Ця нова техніка відповідала погляду на світ ренесансної людини, яка шукала таємницю в знайомому, приховане в уявному.



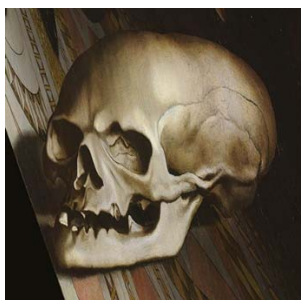
Разючим прикладом розрізнення подібного, своєрідним втіленням принципу *varietas* у ландшафтному проектуванні є «Дорога ста фонтанів». Кожному фонтану відповідав рельєф на тему поеми Овідія «Метаморфози».

Дорога ста фонтанів
(проект П'єрро Лігоріо).
Вілла д'Есте.
1565–1571. Тіволі,
Італія

Поряд із розвитком *ars perfecta* (Глареан) у XVI столітті формується **інша музична практика, заснована на винахідливості, фантазії, вигадці**. Областю застосування зухвалих експериментів композиторів стає **світська музика, пов'язана**

зі словом. Саме слово є джерелом оновлення наявних правил композиції та виходу музики за межі окресленого традиціями звукового простору. Багатоголосний мадригал в Італії та багатоголосна поліфонічна пісня (шансон) у Франції стають улюбленими формами світського музикування. Так через поезію в область звучань дедалі наполегливіше входить новий феномен, який не мав до цього музичного еквівалента в професійній європейській культурі – **переживання, емоція людини.** Ідучи за текстом, композитори вперше шукають прийоми для відображення порухів людської душі. Цей новий для європейської свідомості підхід готує переверот у європейській музиці на початку XVII століття, який надовго закріпив домінування емоції та почуття в музичній культурі.

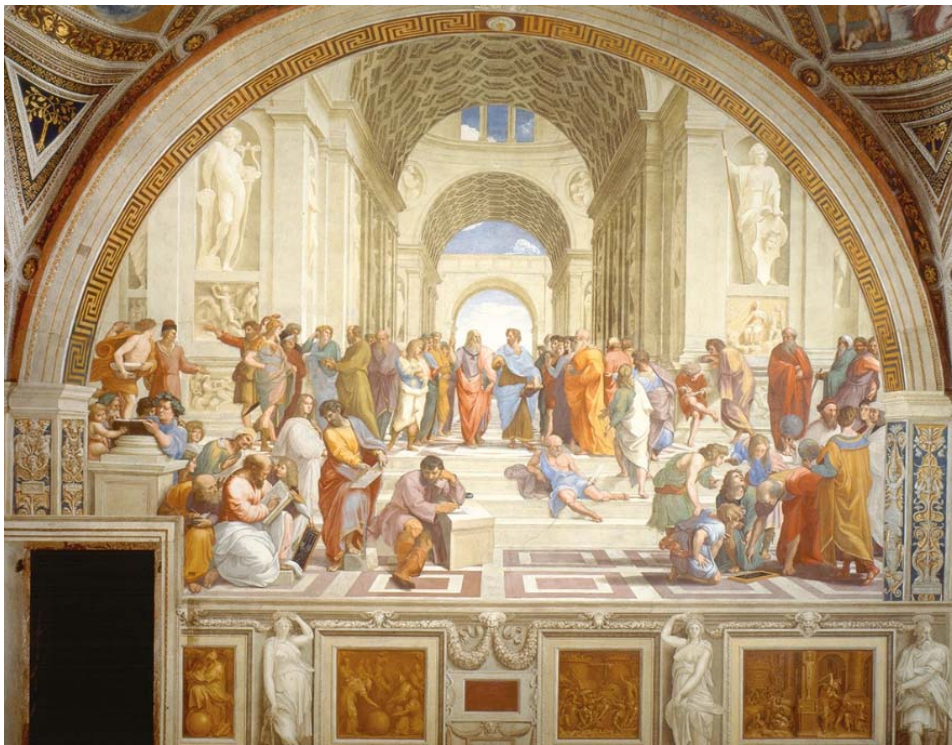
Затвердження ідей гуманізму в XV–XVI століттях відкрило шлях до глибокого переживання людиною швидкоплинного, тлінного, земного. Тому тема *Memento mori* звучить на всі лади в ренесансному мистецтві, визначаючи новий тип художника, який вперше порівнює свої сили з божественною творчістю.



Один із прикладів – наведена раніше картина Ганса Гольбейна Молодшого «Посланці». При зміні точки зору на картину глядачеві раптово відкривається інший ракурс бачення композиції та проступає зображення черепа, розмите при розгляді зблизька.

Оптичні ефекти ренесансних картин набувають тонкого осмислення в мистецтвознавстві. Спроеціюємо судження про живопис на сферу діяльності *Homo Musicus*:

«...картина (звукова композиція. – В. Ж.) подібна до чарівних дверей у стіні, крізь які ми входимо до Ренесансу навіть без допомоги спеціальних знань, обходячись лише зором (слухом. – В. Ж.), що навчається на ходу... Картина ж відкривається всім, роблячи “важкі речі легкими” (якщо повторити слова Миколи Кузанського про Платона-живописця)»⁴.



Інший приклад створення багатозарового алегоричного простору – знаменита фреска Рафаеля «Афінська школа».

*Рафаель Санті.
Афінська школа. 1511.
Stanza della Segnatura,
Ватикан*

На завершення ще раз звернемося до джерела гуманістичних поглядів – спадщини Ф. Петрарки. Як пророчо звучать його думки, сформульовані шість століть тому:

«Дехто знає багато про звірів, птахів і риб, і добре знає, скільки волосся в гриві у лева, і скільки пір'їн у хвості в яструба, і скількома кільцями обвиває спрут людину з потрошеного корабля. Відомості здебільшого хибні, але навіть якби вони були вірними, то **нічим не сприяли б щасливому життю**. Справді, питаю я себе, до чого знати властивості звірів, птахів, риб і змії, якщо не знати **чи не бажати пізнати природу людини**, заради чого ми народжені, звідки приходимо та куди йдемо?»⁵.

Ці думки першого гуманіста зрештою скерували європейську людину новим шляхом і позначили орієнтири великої епохи, що вступила у свої права в XVII столітті й залишилася в історії культури як Новий час.

Сповнена роздумів про людину й охоплена бажанням писати для людини епоха Нового часу рішуче розірвала зв'язки з попередніми століттями. Тільки наприкінці XIX століття відроджується зацікавлення старовинними музичними артефактами та визнання їхньої особливої духовної цінності. XX століття виявляє нові точки дотику зі спадщиною минулого, щоб уже не втрачати знайдені нашими попередниками відповіді на головні запитання буття, вписані ними у величні закони світобудови, як такі, що зв'язують людину і світ, її земне існування і дух.

1 Переклад Р. Попелюка та Ю. Винничука.

2 Генріх Глареан. Трактат «Додекахорд» (1539, виданий у 1547).

3 Визначення *ars perfecta* підкреслює, що написані в техніці контрапункту твори мають чітке та впорядковане голосоведіння. У них відсутнє все випадкове, необґрунтоване, всі голоси стають рівноправними й призначеними для співу. Зникає своєрідний для середньовіччя поділ на

провідний голос (тенор як фундамент, який «тримає» всю конструкцію і тому не має художньої виразності) та інші. До того ж, усі мелодичні лінії, що складають музичну тканину, містять не лише традиційні звороти григоріанських хоралів, а й використовують народні пісні. Це утворює єдність сакрального й земного аспектів життя людини. Проявом такого прагнення єдності може бути архітектурний символ Ренесансу – Собор Святого Петра в Римі, адже він не тільки репрезентує ідеальні пропорції всіх елементів, а й залучає до гармонійного ансамблю також площу перед собором.

4 Соколов М. Вечный Ренессанс. 1999. С. 46.

5 Цит. за: Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. 1986. С. 45.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОПЕРЕВІРКИ

1. Які явища в італійській музичній культурі XVI століття є свідченням поширення нових гуманістичних ідей у суспільстві?
2. Якими є причини затвердження нових функцій музики в європейському суспільстві протягом XV–XVI століть?
3. Як можна визначити історичні передумови формування школи хорової поліфонії у Нідерландах у XV столітті?
4. Чим можна пояснити популярність трактату Бальдассаре Кастільйоне «Придворний»?
5. Чому мадригал стає улюбленим жанром італійської соціальної еліти?

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Епохи історії музики в окремих викладах : навч. посібник : у 2 т. / пер. з нім. та ред.-упоряд. Ю. Семенов. Т. 1 : Арс-антиква. Арс-нова. Гуманізм. Ренесанс. Одеса : Будівельник, 2004. 188 с.
2. Соколов М. Вечный Ренессанс : Лекции о морфологии культуры Возрождения. Москва : Прогресс-Традиция, 1999. 422 с.
3. Bonds M. E. A history of music in Western culture / Department of Music University of North Carolina at Chapel Hill. 4th ed. Boston : Pearson Education, 2013. 696 p.
4. Feldman M. City Culture and the Madrigal at Venice. Berkeley : University of California Press, 1995. 473 p.
5. Strohm R. The Rise of European Music, 1380–1500. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. 740 p.
6. Taruskin R. Oxford History of Western Music : in 5 vol. Vol. 1: Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century. Oxford : Oxford University Press, 2010. 865 p.

РОЗДІЛ ШОСТИЙ.
НОВІ ДУХОВНІ ГОРИЗОНТИ
В XVII СТОЛІТТІ,
АБО ШЛЯХ *НОВО МУЗИКУС*
У ЗАДЗЕРКАЛЛЯ



Фресковий розпис стелі «Тріумф святого Ігнатія Лойоли» (1691–1694) Андреа Поццо, розмиваючи межі між архітектурою та живописом, створює ілюзію нескінченного простору.

*Церква Сант-Іньяціо
в Римі*



Купол церкви Сант-Іньяціо був намальований Андреа Поццо на полотні для завершення архітектурного задуму, оскільки фінансові труднощі не дозволяли увінчати будівлю церкви справжнім кам'яним куполом. На підлозі мармуровим диском позначено місце, яке слід зайняти глядачеві для кращого сприйняття грандіозної **оптичної ілюзії** простору, що йде догори й прориває площину стелі.

Церква Сант-Іньяціо в Римі

6.1. XVII СТОЛІТТЯ: НОВІ ДУХОВНІ ВИМІРИ

Ми пливемо широким простором, завжди непевні й нерішучі, кидані з краю в край; за яку б межу не думали ми вчепитися, вона враз хитається і віддаляється від нас; якщо поженемося за нею, вона уникає наших спроб її схопити, вислизає від нас і пускається у вічну втечу... <...> Ми палаємо жагою знайти тверду опору і останній несхитний базис, щоби збудувати на них вежу, що здіймається в нескінченність, але весь наш підмурок тріскається і земля розверзається проваллям.

*Блез Паскаль. Думки*¹

Перехід від XVI до XVII століття був позначений кардинальною зміною культурно-історичної парадигми й докорінно трансформував орієнтири духовних шукань європейської людини наступних століть. Нові ментальні настанови суттєво відрізнялися від світоглядних орієнтирів попередніх поколінь і зберігали свою актуальність фактично до кінця XIX століття. Показово, що за цим періодом (XVII–XIX ст.) в істориків закріпилося красномовне визначення «Новий час».

«**Природа написана математичною мовою**», – стверджує Галілео Галілей 1623 року в *Saggiatore* («Пробірник»), чітко позначаючи головний вектор інтелектуальних шукань своїх сучасників: знайти об'єктивні закономірності побудови всесвіту й надати їм числову аргументацію². Грандіозні відкриття самого Г. Галілея, а також Й. Кеплера, Р. Декарта, І. Ньютона, П. Гассенді, М. Мерсенна та ін. стали етапами справжньої наукової революції, що поширювалась у європейському просторі.

Особливу роль у процесі формування нової наукової та культурно-історичної парадигми відіграли праці **Рене Декарта** (1596–1650). У «Міркуванні про метод» (1637) він писав:

«Особливо подобалася мені математика через вірогідність і очевидність своїх доказів, проте я ще не бачив її істинного застосування, а вважав, що вона слугує лише ремеслам, і дивувався з того, що на такому міцному і твердому фундаменті не споруджено щось більш піднесене.

<...>

...якщо утримуватися від того, щоб приймати за істинне будь-що, що таким не є, і завжди дотримуватися **послідовності**, в якій слід виводити одні речі з інших, то не може існувати істини ані настільки віддалених, щоб вони були недосяжними, ані настільки прихованих, щоб не можна було б їх розкрити»³.

З цього випливає відомий висновок Р. Декарта: «Будь-яка наука, включно з науками про життя, може бути зведена до геометрії та механіки, цього гармонійного поєднання простору, часу та числа»⁴.

Однак нова картина світу будувалася не тільки на числовому розрахунку, але й на фундаменті, утвореному християнським ученням, що сформувало свідомість великих «конструкторів» нового світу – самого Р. Декарта, Б. Паскаля, Г. В. Ляйбніца. Розкол західного християнського світу, що відбувся в XVI столітті, тільки посилював напруженість суперечок, що призвели до проведення безпрецедентного в історії Церкви Тридентського собору (1545–1563). Закономірно, що першорядною проблемою в XVII столітті став пошук духовних основ життя європейської людини, який визначив гостроту й драматичність осмислення постулатів християнської релігії та їх поєднання з революційними науковими відкриттями.

Видатний французький історик П. Шоню так коментує унікальність історичної ситуації, що склалася в XVII столітті:

«Шістнадцяте століття отримало перемогу над порядком речей; щодо порядку думок, то він, обтяжений минулим, боязкий, часто ретроградний, ніби стомлений справжніми насмілюваннями найвищої середньовічної схоластики, захлинувся... <...> XVI століття не просто акумулювало матеріальні досягнення, воно розділило з сімнадцятим велику жагу до Бога, без якої не було б **революції у свідомості**, адже тільки вона могла підтримати гіпотезу математичної структури світу, божевільної та безумної без Бога, гаранта і творця порядку»⁵.

Ці особливості мислення були глибоко осмислені Р. Декартом та узагальнені в знаменитій ідіомі *Ego cogito, ergo sum* – «**Я мислю – отже існую**». Вона стала фундаментальним елементом світоглядних настанов людини Нового часу, означаючи її пристрасне прагнення до порядку, краси, істини **через особливий духовний акт cogito**. Що саме мав на увазі геніальний філософ, було зрозумілим лише мислездатним представникам тієї епохи, недаремно Р. Декарт уникав популяризації окремих положень свого вчення, яке набувало характеру якоїсь моди, що руйнувала цілісність філософської системи й надовго приховала від майбутніх поколінь справжній драматичний характер духовного життя людини XVII століття. За Р. Декартом, «поєднання простору, часу і числа» не було прямолінійною, виключно раціональною процедурою.

Принципово нові відносини особистості та світу, на які вказував Р. Декарт, тонко розкриває Мераб Мамардашвілі в «Картезіанських роздумах»:

«Сутність його [Декарта] філософії можна висловити одним складнопідрядним реченням: світ, по-перше, завжди новий (у ньому немовби нічого ще не трапилося, а тільки станеться разом з тобою), і, по-друге, у ньому завжди є для тебе місце, і воно на тебе чекає. **Ніщо у світі не визначене цілком, поки ти не зайняв порожнє місце для визначення якоїсь речі, сприйняття, стану, об'єкта тощо.** І третє...

якщо в цьому моєму стані все залежить тільки від мене, відповідно, **без мене у світі не буде ладу, істини, краси**»⁶.

Тож, **пристрасна залученість людини до сприйняття всіх явищ навколишнього світу**, невичерпне прагнення **відчути** його унікальні форми, необхідність відкрити весь креативний потенціал свого «я», здатний перетворювати світ довкола, вперше з усією повнотою були осмислені Р. Декартом і відкривали нові духовні шляхи європейській людині. Безмежність простору мала бути усвідомлена за допомогою математичних операцій і водночас залишалася непізною у своїй ірраціональній сутності; вимагала віри в силу науки й визнання незбагненності промислу Божого; вона чекала від кожного максимальної напруги всіх духовних ресурсів і виявляла безпорадність розуму перед непорушними законами буття.

Отже, світогляд людини нової епохи формувався з **натягнення крайнощів**: наука й віра; раціональне й ірраціональне; логіка та уява. Не дивно, що важливою характеристикою життя стає **сумнів**. Тотальна невпевненість у всьому спричинялася «тривожним відчуттям нерозумності, що оселилась всередині самого розуму»⁷. Образ Гамлета, що сумнівається й болісно осмислює продиктовану власним розумом дилему «бути чи не бути», міг виникнути тільки в Новий час.

Двоїстість, амбівалентність усіх явищ життя хвилює і вражає людей нової формації. Безкінечність світу, що вперше постає об'єктом емоційного переживання, захоплює та лякає. Віра в силу науки й визнання незбагненності Божого промислу вимагають від кожного максимального духовного зусилля, але й виявляють безпорадність розуму.

Зустріч репрезентованого й прихованого, зображеного й того, що залишилося в уявній перспективі погляду, отримує множинні реалізації в культурі. Нові образи народжуються не як зафіксовані «назавжди» в ідеальних урівноважених структурах, а як такі, що пульсують у постійних змінах **світла й тіні**, спрямовані за межі сталого. Цю естетичну систему пізніше дослідники назвуть «**бароко**».



Потрясіння перед нескінченністю й непізнаваністю цього світу посилювало відчуття безсилля й слабкості людини, що залишилася віч-на-віч з непроникним простором. Симптоматично, що у 20-х роках XVII століття алегоричний натюрморт виокремлюється в самостійний і широко затребуваний жанр «ванітас», що втілював відчуття швидкоплинності життя, марності земних задовольень і неминучості смерті (назва жанру пов'язана з біблійним віршем «Суєта суєт – суєта усе»; лат. *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*). Композиційним центром таких натюрмортів традиційно є людський череп, а безлад зображення предметів-символів, недбало розкиданих, наче готових перетворитися на ніщо, співвідноситься з уявленнями про тлінність буття й миттєвість земних насолод.

*Франциск Гійсбрехтс.
Vanitas. Друга половина
XVII ст. Koninklijk
Museum voor Schone
Kunsten Antwerpen,
Антверпен*

КОРОТКА ІСТОРИЧНА ДОВІДКА

Один із перших фундаментальних дослідників мистецтва XVII століття, видатний швейцарський теоретик та історик мистецтва Генріх Вельфлін (1864–1945) у класичній праці «Ренесанс і бароко» писав: «Бароко, на відміну від Ренесансу, не супроводжувалося жодною теорією. Стиль розвивався, не маючи зразків. Здавалося, його творці не усвідомлювали, що вони шукають принципово нові шляхи. Тому й не виникло жодного нового позначення стилю: *stile moderno* [сучасний стиль] вміщував абсолютно все, що не стосувалося античності або *stile tedesco (gotico)* [німецького (готичного) стилю]. Однак тепер у теоретиків мистецтва з'явилося кілька нових визначень краси, які раніше не були відомі: *capriccioso, bizzarro, stravagante* тощо»⁸.

Вивчаючи історію слова «бароко», сучасна дослідниця М. Лобанова зазначає:

«На сьогодні вважається доведеним, що найстарішою згадкою бароко є португальське ***baroco***, що означає **перлину непра-вильної дивної форми**. Це слово вживалося ювелірами XVI ст. Термін «бароко» вживався в італійській сатиричній і бурлескній літературі, починаючи з 1570 року, проте на той час він не був стильовою категорією. «Бароковість», що розуміється як «примхливість» («химерність», «вигадливість»), стала негативно-оцінною категорією наприкінці XVIII – на початку XIX століть: прикметник «бароковий» слугував постійним еквівалентом «химерного» (*bizzarria*), відбиваючи певні смакові настанови. Поступово закріпилося і вживання іменника «бароко», що ототожнюється з поганим смаком в архітектурі. <...>

«Бароко» вважалося явищем локальним, що належить лише образотворчому мистецтву, поки Г. Вельфлін не сказав вперше про бароко в літературі, О. Шпенглер – про барокову філософію, математику, фізику»⁹.

Сьогодні література, присвячена культурі бароко, вкрай обширна. І все ж є дослідники, що скептично ставляться до наукового використання самого терміну «бароко».

Зокрема, французький мистецтвознавець Ж. Руссе пише: «Ідея бароко належить до тих, що від нас вислизають; що уважніше її розглядаєш, то меншим є шанс її опанувати; коли наближаєшся до творів, різноманітність вражає

сильніше, ніж риси подібності; досить трохи відійти, і все розчиняється в загальних уявленнях. Є підстави стверджувати, що це поняття розпливчате, а його межі погано окреслені»¹⁰.

Якщо все ж таки поставити завдання знайти спільні риси барокових творів, то слід наголосити, що всі вони звертаються до слухача (читача, глядача) з метою **вразити, здивувати, викликати зворушення**. Ефектне зіткнення антиномій у барокових композиціях відбиває драматичне для людини XVII століття роз'єднання цілісної картини світу на безліч уламків, що безнадійно розсипалися. При цьому спрямованість до ілюзорного виявляє зачарованість усім чудесним, неймовірним, навіть містичним. Цими принципами керуються представники всіх видів мистецтва, підпорядковуючи їм і «небесне» церковне мистецтво, і «земне» світське.

Представники XVII століття самі усвідомлювали грандіозний перерозподіл духовних потоків.

«Ми знаємо істину не лише завдяки розуму, а й завдяки серцю. <...>
Серце має свою правоту, якої розум не знає», – стверджував Блез Паскаль¹¹.

Сильні душевні порухи змітали колишні орієнтири й переносили глядача (читача, слухача) в небувалі світи:

«Ця пихата потуга [виображення, уява], ворогиня раціо, любуючись у тім, аби його контролювати і панувати над ним, аби показати, настільки вона могутня в усьому, встановила у людині другу природу. У неї свої нещасні, свої щасливі, свої здорові, свої хворі, свої багаті, свої бідні. Вона велить вірити, сумніватися, заперечувати раціо. Вона призупиняє <дію> почуттів, вона ж змушує їх відчувати. Має своїх дурнів і своїх мудреців. ...вона сповнює тих, у кому знайшла притулок, вдоволенням зовсім іншим за повнотою і досконалістю, ніж це робить раціо»¹².



Приголомшливий зразок «вибуху» звичного виміряного простору – розкішна фреска на плафоні Церкви Іль-Джезу (Chiesa del Sacro Nome di Gesù) в Римі. Здається, що створені Джованні Баттіста Гаулі постаті кружляють у просторі під стелею й навіть відкидають на неї тінь, хоча насправді вони розташовані в одній площині. Такий 3D-ефект, вже звичний для людини XXI століття, справляв грандіозне враження на сучасників художника (майстер працював над фрескою з 1668 до 1683 року).

Деталь плафону Церкви Іль-Джезу в наближенні

Динаміка душевних поривань людини XVII століття, що збирає в єдину хвилю простору вигадки й математичні розрахунки, отримує глибоке осмислення в блискучій роботі Жюльєн Дельоза «Складка. Ляйбніц і бароко»:

«Бароко безперестанку робить складки. Відкриття це йому не належить: є різноманітні складки, що прийшли зі Сходу, а також давньогрецькі, римські, романські, готичні, класичні... Але бароко їх викривляє і загинає, спрямовуючи до нескінченності, складку за

складкою, одну до іншої. Основна риса бароко – спрямована до нескінченності складка. І передусім бароко їх диференціює відповідно до двох напрямів, двох нескінченностей, – так, якби нескінченність мала два поверхи: складки матерії та згини в душі»¹³.

«Складки», які зачаровують погляд, випробовуючи на міцність матерію й душу, – результат культурної діяльності попередньої доби, що вивільнила чуттєві сторони людського життя, тепер побачені іншим поколінням. Вперше «згини в душі» **кожен мав «приміряти» на себе**, перетворюючись на глядача, який шукає межу, що розділяє реальність та ілюзію, істину й маску, «є» і «здається» (М. Епштейн). Бажання знайти свій власний ракурс сприйняття світу, народжений із вільної гри уяви та знання, наповнює найважливіші для цього часу ідеї: «світ – театр», «життя – сон»¹⁴.



Ідея «одягти» персонаж зображення в знаряддя й предмети його професійної діяльності, щоб виявити зв'язок ефектної репрезентативної форми та прихованого змісту, яскраво реалізує потяг барокової свідомості до всього дивного, химерного, театрального.

Ніколя де Лармессен. Гравюри «Костюм музиканта» та «Костюм садівника» з серії «Гротескні костюми ремесел і професій». 1690–1695. Bibliothèque nationale de France, Париж. Département Bibliothèque-musée de l'opéra. RES-926 (11), vue 15, 20

Усі ці акти «примірки» й «перевдягання» виявляли надзвичайну роль театральних принципів у культурі нової доби. Зазначимо, що в мистецтві бароко почуття відбиває особливості людського життя взагалі, тому «не слід плутати репрезентацію пристрастей у XVII столітті з романтичним модусом відтворення емоцій. В епоху Бароко йшлося саме про “розігрування” емоції в сенсі театальному»¹⁵.



У цій знаменитій композиції Дж. Л. Берніні втілює містичне бачення святої Терези про те, що до неї вві сні явився «янгол у тілесному образі» й пронизав серце золотою стрілою з вогненным кінцем, від чого вона відчула «солодке страждання». Берніні перетворює мармур на плавку мінливу субстанцію, яка виражає всі відтінки почуттів і переживань учасників сцени.

Збільшивши поле огляду, зауважимо, що скульптурна група представлена як **театральне видовище**: на балконах, що нагадують оперні ложі, праворучі ліворуч від вітваря знаходяться члени родини Корнаро, які спостерігають за тим, що відбувається, читають, моляться. Купол капели Корнаро, наповнений потоками світла й сяйвом золота, створює ілюзію неба, пронизаного променями, що йдуть від Святого Духа, якого символізує голуб.

Отже, «Екстаз святої Терези» не є скульптурою у звичному сенсі цього слова, а, на думку фахівців, являє собою **новий союз скульптури, живопису, архітектури та світла** (як самостійної дієвої сили), що залучає людину, яка молиться, у «релігійну драму».

Джованні Лоренцо Берніні. Екстаз святої Терези (вітварна група капели Корнаро в церкві Санта-Марія-делла-Вітторія). 1645–1652. Рим

Не дивно, що величезної популярності в XVII столітті набуває сюжет зображення п'яти чуттів (зір, нюх, дотик, слух, смак). Розкішні кольорові полотна художників бароко розкривають захоплення людини нової формації **рухом у просторі чуттів**. Емблематичні середньовічні зображення, на яких чуття були приховані за алегоричними фігурами тварин і птахів, тепер змінюються монументальними повнокровними **театральними презентаціями задоволень бачити, чути, вдихати аромати, відчувати дотики й розрізняти тонкі відтінки смаку**.

Закономірно, що в цьому новому світі, який потребує сили людської думки й потужності емоційного переживання, музика посідає нове місце. Вона перетворюється на одну зі «складок», породжених творчим зусиллям *Homo Musicus*, який закликає слухача здійснити захопливу звукову подорож і опинитися потойбіч того, що він почув.



Розкидані музичні інструменти й ноти, що символізують чуття слуху, зображають здатність людини чути музику, а глибока перспектива, що відкривається крізь високі арки, надає потенційному духовному зусиллю, яке ще слід зробити, безмежності та глибини.

Ян Брейгель Старший (разом із Пітером Паулем Рубенсом). «Алегорія слуху» з циклу «Алегорія п'яти чуттів». 1617–1618. Museo Nacional del Prado, Мадрид

-
- 1 Переклад А. Перепаді (Паскаль Б. Думки / пер. з фр. А. Перепаді, О. Хоми. Київ : Дух і Літера. 2009. С. 77).
 - 2 Див.: Шоню П. Цивілізація класическої Європи / пер. с фр. В. Бабинцева. Екатеринбург : У-Фактория, 2005. С. 400.
 - 3 Декарт Р. Міркування про метод (щоб правильно спрямувати свій розум і відшукати істину в науках) / пер. з фр. В. Андрушка, С. Гатальської // Психологія і суспільство : теоретико-методологічний соціогуманітарний часопис. 2015. № 1. С. 39–42.
 - 4 Шоню П. Цивілізація класическої Європи. 2005. С. 400.
 - 5 Там само. С. 426.
 - 6 Мамардашвили М. Картезианские размышления. Москва : Прогресс, 2001. С. 26.
 - 7 Фуко М. История безумия в классическую эпоху / пер. с фр. И. Стаф. Санкт-Петербург : Университетская книга : Рудомино, **1997. С. 113.**
 - 8 Вельфлин Г. Ренессанс и барокко : исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / пер. Е. Лундберга ; под ред. Е. Козиной. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. С. 65.
 - 9 Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. С. 6.
 - 10 Цит. за: Виппер Ю. Творческие судьбы и история (О западно-европейских литературах XVI – первой половины XIX века). Москва : Художественная литература, 1990. С. 147.
 - 11 Beaussant Ph. Vous avez dit baroque? Paris : Babel, 1994. P. 126.
 - 12 Паскаль Б. Думки / пер. з фр. А. Перепаді, О. Хоми. 2009. С. 20.
 - 13 Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко / общ. ред. и послесл. В. Подороги ; пер. с фр. Б. Скуратова. Москва : Издательство «Логос», 1997. С. 6.
 - 14 Показово, що найвідомішу п'єсу видатний іспанський драматург XVII століття Педро Кальдерон де ла Барка й назвав: «Життя – це сон» (1635).
 - 15 Beaussant Ph. Vous avez dit baroque? 1994. P. 113.

6.2. НОВА ПАРАДИГМА МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ: ГРА ВІДДЗЕРКАЛЕНЬ

Так ми зберігаємо в собі світ креслень нашого життя.
Від них не вимагається особлива точність.
Вони мають лише відповідати
характеру нашого внутрішнього простору за тональністю.

Гастон Башляр. Поетика простору

Барокова доба фіксує в контексті західної культури радикальні оновлення принципів музичного мислення. Головний напрямок дискусій щодо природи музики й правил організації музичної композиції на межі XVI–XVII століть дуже рельєфно характеризує знаний нідерландський дослідник Хендрік Флоріс Коен: **«відхід від космічної гармонії та руйнування уявлень про акустичний консонанс як її звуковий еквівалент»¹**.

Чітко окреслюючи проблемне поле досліджуваного явища, Х. Ф. Коен формулює головний парадокс часу:

«З одного боку, є **музика**. Ми створюємо її самі. Музика доходить до нас через вуха, і це може вплинути на нас досить суттєво, аж до того, щоб змусити нас приєднатись до ритму в танці або відчувати настрій і розплакатися від радощів чи смутку, іноді дуже сильно. Музика, безумовно, є **чуттєвим феноменом**. З іншого боку, є **числа**. Числа нам задані, ми їх не створюємо. Спочатку вигадуючи, а потім маніпулюючи ними, ми покладаємось на наш інтелект. У числах як таких немає нічого чуттєвого. Мало які речі є більш протилежними одна одній, ніж музика та число. І все ж вони пов'язані, і дуже тісно: у певному сенсі музика – це число»².

Цю принципову амбівалентність усвідомлення сутності музики представниками європейської культури пізніше блискуче сформулював Г. В. Ляйбніц в одному зі своїх листів 1712 року:

«Музика – це прихована арифметична вправа душі, яка не підозрює, що рахує»³.

Тож **нові стосунки чуттєвого виявлення внутрішнього світу людини та його резонансу з числовою матрицею всесвіту** зумовляють формування нової парадигми музичного мислення на межі XVI–XVII століть.

Прояви протилежних векторів усвідомлення сутності музики знаходимо в багатьох барокових трактатах. Перший вектор пов'язаний із продовженням ідей музично-математичної концепції Піфагора, другий – із ученням Аристоксена, який на перше місце поставив важливість слухового досвіду й безпосереднього емоційного сприйняття звучання.

Нагадаємо, що Піфагор і його послідовники оголосили **число** основним принципом, який утримує світ у цілісності, а числові пропорції простих чисел (1, 2, 3, 4), що утворюють через натуральні співвідношення довжини струн консонантні інтервали прими, октави, квінти й кварта (1:1, 1:2, 2:3, 3:4 відповідно), виявом космічної гармонії. Аристоксен же зосередив увагу на **емоційній виразності** звучання й підійшов до музики як до чуттєвого феномена:

«Він відкинув не тільки космічну гармонію Піфагора, а власне думку, що музику доцільно аналізувати, зосереджуючись на гармонічних відношеннях (пропорціях). Для Аристоксена важливим є **постійний потік мелодії, що утворює основні музичні ефекти**. На його думку, не стільки інтелект сам собою, скільки **музичний досвід повинен керувати будь-якими зусиллями...**»⁴.

Саме останній підхід виявився особливо актуальним для людини Нового часу. Сформовані в попередні сторіччя принципи розуміння категорій числа, міри, гармонії замінюються новою системою координат, що відтворює **динаміку душевних порухів людини**. Струнка звукова архітектура вокальних композицій Ренесансу розсипається й тоне в безмежному морі емоцій.

Така підвищена увага до людини, її неповторного **«я» – одиничного й виокремленого** з загального контексту – визначила в музичному мисленні XVII століття такі докорінні перетворення:

- 1) виділення з рівноправного ансамблю голосів поліфонічної музичної тканини XV–XVI століть **сольного голосу як основного**;
- 2) формування **тональності** як системи узгоджених ладо-функційних зв'язків із **єдиним центром (тонікою)**;
- 3) затвердження фактурної ролі **лінії басу** (*basso continuo*), що визначає гармонічну логіку;
- 4) згортання самостійних голосів поліфонічної музичної тканини в **акорд** і сприйняття вертикалі в **одномоментному** звучанні;
- 5) закріплення варіантності прочитання музичного тексту й народження явища **«виконавський стиль»** внаслідок індивідуального трактування складових музичної композиції.

«Лінійні» орієнтири (мелодія, лінія басу, послідовність акордових структур, зв'язок яких виявляється лише в розгортанні музичного часу та співвіднесенні з логікою зміни тональних опор) маркували по-новому музичну тканину й змінювали спрямованість сприйняття, яке поверталось від вертикальної осі співіснування полюсів «земне-небесне» в ренесансній музиці до **горизонтальної рухливості й мінливості смислів** усіх елементів барокової композиції.



*Джованні Лоренцо Берніні. Викрадення Прозерпіни. Деталь.
1621–1622. Galleria Borghese, Рим*

«Мета музики – дарувати нам насолоду й збуджувати в нас різноманітні афекти»,

– стверджував Рене Декарт у «Компендіумі музики» (1618)⁵, закладаючи основи нового осмислення музичної матерії через такі параметри, як насолода, чуттєвий екстаз (збудження), афект. Щодо останнього дослідники зазначають:

«Завдяки зверненню до людських емоцій, пристрастей виникає новий вимір у музиці. **Афект** – універсальна категорія, музичний твір безпосередньо пов'язаний з нею, деякі композитори називають свої твори “Музичними афектами”. Старі уявлення про композицію виявляються недостатніми, німецькі майстри вводять у вжиток слова “патетична музика”, зберігаючи основи “поетичної музики”. Якщо старе вчення про композицію говорило про те, як робити і створювати, то ця нова “патетична музика” відкривала межі світу людських пристрастей»⁶.

Протягом століття музичні теоретики намагалися порахувати, скільки ж афектів може відчувати людина. Зокрема, Йоганн Вальтер у музичному словнику середини XVIII століття писав:

«Слово афект означає душевне переживання. Кірхер та інші дають вісім станів афекту: любов, страждання, радість, гнів, співчуття, страх, відвага та здивування; усі ці почуття можуть бути відтворені в музиці»⁷.

Підкреслимо, що в мистецтві бароко ще немає індивідуалізованого життя почуття, і в музиці не можна простежити хвилю його становлення чи згасання. Ідеться про сильні душевні порухи в максимальному напруженні їхнього прояву. Від виконавця вимагалось вміння миттєво включитися в потрібний афект і зберігати його напругу від першої до останньої ноти без послаблення. Слухач також мав бути готовий до швидких емоційних переключень від одного афекту до іншого.



*Джованні Лоренцо Берніні. Блаженна душа. Проклята душа.
1619. Palazzo di Spagna, Рим*

Чергування афектів породжувало різкі **контрасти**, яких не знала попередня епоха:

«Мистецтво Ренесансу відкрило тіла, обличчя, пейзажі, закарбовані в чудову мить і призначені вічно перебувати в оголеності їхньої краси... <...> Світло ренесансного живопису – це як благодать, майже божественна, через яку кожна річ нам відкривається. Мистецтво Ренесансу ігнорувало Час; воно ігнорувало тінь: “сфумато” да Вінчі – це не тінь, це відтінок світла. Бароко починається, коли живопис раптово відкриває “драматичну” владу тіні. Або точніше – **неподільний дуєт світла й тіні**, осмислений як трагедія. ...музика, ще більше, ніж інші мистецтва, з насолодою фіксує всі можливі **способи грати опозиціями та контрастами**, які раніше (наголосимо на цьому) зовсім не цінувалися»⁸.



Герріт ван Гонтгорст. Зводниця. 1625. Centraal Museum, Утрехт



Одним із найулюбленіших інструментів у Європі XVII століття стає лютня. Вона дозволяла одному виконавцю досягати надзвичайно виразних ефектів.

*Ніколя Турньє. Лютняр. Перша половина XVII ст.
Державний Ермітаж, Санкт-Петербург*

Нові принципи організації музичної тканини знайшли свій відбиток у **новій практиці нотного запису**. Нотний текст не фіксував, як раніше, всю звукову побудову, а вказував шлях, яким міг пройти лише підготовлений *Noto Musicus*. Композитор тепер записував тільки основу: провідну мелодію та лінію басу, а від виконавця залежало, як саме буде заповнений простір між ними. Розшифровка такого нотного запису вимагала знання музичної теорії та високого рівня загальної музичної культури; вона передбачала вміння імпровізувати й щоразу знаходити нові варіанти реалізації записаного тексту.

На варіантність прочитання музичних текстів епохи вказують усі авторитетні виконавці. Зокрема, Н. Арнонкур зазначає:

«Що ж до старої музики (створеної до XIX століття. – В. Ж.), то тут проблема “вірності тексту” суттєво ускладнюється. ...її було створено, виходячи з інших передумов. <...> Яким би дивним і навіть приголомшливим це не здавалося, проте всі найважливіші музичні

елементи – абсолютна й відносна висота звуків, їх тривалість, ритмічні співвідношення, динаміка тощо – не можуть бути виражені однозначно. Розуміння нотного запису залежить від неписаної конвенції, домовленості між композитором та інтерпретатором»⁹.

Роль фантазії та імпровізації в процесі переведення графічних знаків у конкретні звукові образи була визначальною. Виконавці-інструменталісти мали вміти не тільки зіграти виразну мелодію, але розкрити гармонічний зміст, без якого вона не могла «дихати». Завданням виконавців було виявити прихований сенс поєднання горизонтальних і вертикальних музичних площин і створити в такий спосіб відповідний афект. Так формувалась **ієрархія звукових миттєвостей як «відображень»** обертонового шлейфу звуків мелодії, що була побудована за принципом близького або віддаленого їх зчеплення.



Відкриті ноти – традиційний атрибут алегоричних композицій «П'ять чуттів». Зауважимо, що алегорією почуття слуху слугують не музиканти, що грають, і навіть не музичні інструменти, а відкриті ноти, які запрошують до організації музичної комунікації.

Жак Лінар. Алгоритм п'яти чуттів. 1638. Musée des Beaux-Arts, Страсбург

Значну варіативність нотних текстів XVII століття забезпечували:

- практика редукованого запису (запис основної мелодії з *basso continuo*);
- варіантність розшифрування партії *basso continuo* на клавесині (клавирі, клавикорді тощо як обов'язковому інструменті, що тримав фундамент звукової споруди) й особливості створення фактури відповідно до потрібного афекту;
- специфіка ритмічного запису, який ніколи не прочитувався з математичною точністю, а залежав від багатьох чинників;
- практика димінуцій (імпровізаційного орнаментування верхнього голосу);
- агогічна й динамічна гнучкість виконання (щойно віднайдені бароковими виконавцями прийоми *crescendo – diminuendo*, *accelerando – ritenuto* створювали яскраві ефекти ущільнення та розрядки звукової тканини, втілювали індивідуальне виконавське розуміння плину музичного часу; людський голос, його тембр і нюанси звучання, дихання й дотик до тиші були раніше вилучені з музичного світу й практично незнайомі європейській людині як самостійні засоби створення композиції);
- темброве варіювання в оркестрових творах (зрідка мелодія закріплювалася за конкретним інструментом, а здебільшого тембр залежав від виконавського рішення).

Очевидно, що композитори XVII століття орієнтувалися на тих виконавців-майстрів, які вміли перетворювати нотний запис на озвучену унікальну подію. Вперше можна говорити про «манеру виконання», «стиль виконання», про «почуття смаку». Не дивно, що досвідчені виконавці викликали повагу сучасників. Про це багато міркували в XVII столітті. Наприклад, відомий англійський письменник Генрі Пічем у книзі «Бездоганий джентльмен» (1634), адресованій

юним представникам благородних родин, писав: «Я не прошу від Вас більшого, ніж бути здатним заспівати з першого разу (з листа) Вашу партію без помилок і вміти її заграти на Вашій віолі чи лютні, просто для себе самого»¹⁰.

У XVII столітті розширюється сфера діяльності професійного *Homo Musicus*. Поряд із двома традиційними центрами професійного музичного життя в Європі (церква та аристократичний двір) виникає новий простір реалізації *Homo Musicus* – **музичний театр**. Його народження на початку Нового часу позначало нову функцію музики: для слухання, для співпереживання. Закономірно, що саме театру судилося відіграти головну роль у формуванні прийомів втілення афектів у музиці, а новий жанр опери став справжньою «лабораторією» **нової музичної мови**.

Тепер музика неодмінно зверталася до слухача. Це спрямування відбилося на формуванні прийомів **музичної риторики** – своєрідних «музичних слів», що передавали відомий слухачеві сенс («хрест», «страждання», «смерть» тощо). І загалом музичний твір був «промовою», адресованою слухачеві. Тому важливим відкриттям XVII століття стає **виразний речитатив**, що дозволяв добре розуміти слова – ясно окреслені й не затемнені одночасним виголошенням тексту в хорових партіях багатоголосних композицій ренесансних авторів.

Музична композиція, як і промова оратора, мала містити такі шість розділів, що відповідали загальним логічним закономірностям мислення: *exordium* – вступ; *narratio* – експозиція; *propositio* – розвиток; *confutatio* – спростування доказів супротивника; *confirmatio* – затвердження теми; *peroratio* – висновок. Ця риторична диспозиція, що відбиває природну логіку мислення, була взірцем для багатьох жанрів. Наведемо надзвичайно ємний коментар Філіппа Боссана з цього приводу:

«Що таке риторика? І який може бути її вплив на музику? Для людини XVII століття риторика – це мистецтво добре говорити; вона означає набагато більше – це мистецтво народжувати емоції завдяки слову. <...> Риторика була тим, завдяки чому емоції та пристрасті могли

передаватися; вона була мистецтвом обирати та прикрашати слова, фрази; це називалося “фігури”, на кшталт того, як це робилося в мові, яка могла чуттєво й емоційно захопити слухача. Отже, у цю епоху всі, хто говорили про музику, не припиняли її ототожнювати з мовою»¹¹.

Бажання й мрія, ілюзія та обман, що увійшли до європейського культурного простору й позбавили людину твердого ґрунту під ногами, змінювали традиційні правила та форми інструментальних композицій. Вперше з часів античності, яка устами Платона стверджувала, що чисте звучання музичних інструментів придатне лише для відтворення «крику тварин», інструментальна музика отримує визнання власної художньої цінності. Відтепер самостійного значення набувають **інструментальні жанри** (соната, концерт, сюїта тощо), хоча їхні ознаки поки що є дуже розмитими. При цьому, як підкреслюють західні дослідники, жанрові визначення *concert*, *concerto*, *concerter* мали не тільки музичне, а й філософське, космологічне значення, адже вони вказували на **узгодження множинного в єдиному** (щось на кшталт концерту планет) і водночас акцентували принципи розмаїття, антитези, опозиції та навіть боротьби:

«Попри те, що останнє ще не може реалізуватися на рівні тематизму, воно виявляється в динамічних контрастах *forte-piano*, ефектах відлуння, поєднанні консонанс-дисонанс, полярності мажор-мінор, бінарності арія-речитатив і витриманий бас (*continuo*), поєднанні гармонія-поліфонія, а також протиставленні звукових мас, у порівнянні соліста (або *concertino*) й ансамблю (*ripieno* чи *tutti*), нарешті, у домінуванні або мелодії, або гармонії»¹².

Зазначені опозиції створювали виразні ефекти, подібні до ефектів глибини в пластичних мистецтвах, що були здатні сильно впливати на душевний стан слухача, змушуючи його реагувати на музичне звучання без слів і традиційного тексту.

З'являються й перші автори, що здобули популярність саме завдяки їхній інструментальній творчості: Джироламо Фрескобальді (1583–1643) й Арканджело Кореллі (1653–1713) в Італії, Франсуа Куперен (1668–1733) у Франції, Йоганн Фробергер (1616–1667) у Німеччині та ін. Інструментальній музиці присвячуються теоретичні трактати. Так, відомий німецький теоретик, органіст і композитор Міхаель Преторіус у фундаментальній праці *Syntagma musicum* присвячує окремий том – «Органографія» (1619) – музичним інструментам, їх класифікації, звучанню й виразності.



Герріт ван Гонтгорст. Концерт. 1623. National Gallery of Art, Вашингтон

Отже, на початку Нового часу **музика стає «мовою почуттів»**; почуття, своєю чергою, шукає свій музичний еквівалент. Перетворення емоційного шару людини на виразну патетичну музичну промову формує нову жанрову систему, яка активно розвивається в епоху Бароко й поступово набуває все більш чітких характеристик.

1 Cohen H. F. Quantifying music : the science of music at the first stage of the scientific revolution, 1580–1650. Dordrecht : Springer Science+Business Media, 1984. P. XII.

Як зазначає Ф. Х. Коен, поняття «Наукова революція» використовується для визначення «суми всіх подій упродовж XVII століття, які зафіксували перехід від аристотелівського знання (та від ренесансної магії) до науки, до якої ми сьогодні застосовуємо визначення “модерна”» (ibid.).

2 Cohen F. H. Music as Science and as Art : The Sixteenth/Seventeenth-Century Destruction of Cosmic Harmony // The Making of the Humanities. Vol. 1 : Early Modern Europe. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2010. P. 59.

3 Ibid. P. 59.

4 Ibid. P. 61.

5 Цит. за: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков : сб. переводов / сост. текстов и общая вступ. статья В. Шестакова. Москва : Музыка, 1971. С. 342.

6 Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко. 1994. С. 155.

7 Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. 1971. С. 36.

8 Beaussant Ph. Vous avez dit baroque? 1994. P. 121.

9 Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди / пер. с нем. С. Грохотова. Москва : Классика-XXI, 2005. С. 39.

10 Histoire de la musique : la musique occidentale du Moyen âge à nos jours / sous la dir. de M.-C. Beltrando-Patier et al. ; préf. de M. Honegger. Paris : Bordas, 1995. P. 309.

11 Beaussant Ph. Vous avez dit baroque? 1994. P. 135.

12 Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de Brigitte et Jean Massin. Paris : Fayard, 1995. P. 352.

РЕЗЮМЕ

Я не описую буття, я описую шлях...

Мішель Монтень. Проби

«“Рубіж епох” – це “царство хаосу”, що постає як “світ нескінченних можливостей” (Л. Столович). <...> І в цьому сенсі рубежі епох завжди виконують роль “мостів” між різними світами культури»¹. Продовжуючи цю думку авторитетної дослідниці європейської літератури, зазначимо, що музична культура XVII століття рухалася «через міст» від гармонійного світу, сповненого відлунь античної культури, до нового, що відкривав перспективи в нашу сучасність.

XVII століття увійшло в історію культури як століття «великих географічних відкриттів» у музичному просторі Європи, що кардинально змінило уявлення європейської людини про те, якою дороговказною «картою» слід керуватися. Під впливом пластичних мистецтв епохи Бароко, які шукали можливості створення **ефектів руху** й надавали перевагу ілюзорним відображенням речей та їхнім емоційно-чуттєвим параметрам, музика опанувала нові виміри. У XVII столітті вона набула, нарешті, того яскравого ореолу визнання, який уже майже два століття оточував картини, скульптури й архітектурні шедеври ренесансних майстрів. Музика посіла гідне місце серед інших мистецтв, заявляючи про своє право **говорити власною мовою**.

У новій естетичній системі, що формується на межі XVI–XVII століть, художньої цінності набувають почуття людини, подані в їхньому граничному напруженні, адже творчий пошук представників барокової культури визначала ідея «випадіння» людини з рівноваги зв'язків мікро- й макрокосмосу та її занурення в стан афекту. *Terra incognita*, яка привертала думки й бажання людини нової

формації, – це сфера емоцій і почуттів, яка вперше виявляла себе в мистецтві не тільки через слово, жест або зображення, але й через звук:

«Усе, що любила епоха Бароко, було більш придатним для вираження в музиці, ніж у просторових мистецтвах. Музика рухається в часі. Вона зникає одразу, щойно досягає чогось – чи, радше, вона не досягає, а злегка торкається свідомості й зникає. Вона є мистецтво руху»².

Звісно, можна згадати вишукані середньовічні звукові конструкції, які, немов розкішні вітражі, відсвічували барвистими відблисками в церкві, і запитати: хіба не було в слухача й раніше бажання почути гарний голос чи насолодитися звуковими ефектами? Звісно, було, і все XVI століття являє собою активне накопичення саме такого слухового досвіду. Проте лише в XVII столітті слухач був готовий не тільки почути «звуковий вітраж», але й **сприймати затаєне в його глибині, приховане у зв'язках його елементів**. Відкриття XVII століття – звучання не тільки як таке, але як можливість перейти на інший берег, як незамінний і єдиний серед свого роду портал у віртуальний вимір, зітканий з емоцій та переживань. Із цим пов'язане **народження музичного театру** як нової сфери презентації афектів. Закономірно, що й музичні інструменти – що розмовляють і співають, відгукуються на дихання чи порух людської руки, – почали сприйматися як «провідники» в новий світ.

Розуміння людиною Нового часу того, що музика може бути незалежною від ритуалу, церемонії чи святкового балу, встановлювало нові орієнтири для тих, хто мріяв відкривати незвідані духовні горизонти. У цьому контексті по-новому формувався музичний простір. Гармонійне єднання частини й цілого, що визначало творчі зусилля композиторів попередніх століть, поступилося місцем завданню **поєднання різного**. Це прагнення формувало й нові **циклічні жанри** з контрастною послідовністю частин (сонати, сюїти, *concerti grossi*, барокові опери), і **нову мову**, що дозволяла пов'язувати в єдиній системі відносин різноспрямовані горизонтальні та вертикальні зрізи музичної тканини; і **новий принцип знакової фіксації музичної**

композиції, в якому позначалися лише «межі» бажаного (лінії мелодії та басу), що залишали виконавцю значну свободу реалізації.

Характерні для попередніх століть акустичні та просторово-часові особливості організації музичного цілого розсипалися **на безліч контрастних елементів**. Тепер не пропорційність усіх складових, утворена словом, звуком, світлом, архітектонічними характеристиками простору, а «складка матерії» (Жиль Дельоз) спонукала композиторів до пошуку відповідних засобів виразності.



Джованні Лоренцо Берніні. Фонтан Нептуна. 1661. Villa d'Este, Тиволи

Адресованість нотних текстів обізнаним визначала кастову, елітарну сутність музичної професії в добу Бароко. Симптоматично, як характеризує «досконалу» *Homo Musicus* Й. Кунау:

«Насправді слово **“віртуоз”** має сенс моральний і навіть державний; воно означає, що людина, яка заслужила це звання, благородна й володіє великим розумом і знаннями у своїй галузі. <...> Віртуоз – це музикант, який досконало опанував своє мистецтво і може справити приємність будь-яким вухам як неперевершений майстер. <...> Для того щоб принести вухам знавців задоволення, віртуоз повинен не тільки добре грати; він має знати теорію, тобто основи й усі закони музики, вміти розумно й переконливо вести дискусію й водночас знайомити слухачів із різними правилами мистецтва, бо якщо він необізнаний у цих питаннях, хоч би як добре він грав і співав, він виявиться на тому ж рівні, що птах, який добре вміє співати лише свою пісеньку. <...> **Музика – це насамперед виконання.** <...> **Музикант, який не є виконавцем, – те саме, що німий оратор»³.**

Музика XVII століття відкривала можливість пізнати себе по-новому, побачити вже знайоме як таємницю. У цьому процесі весь світ виявлявся лише дзеркалом, у відбиттях якого ховалася істина, про яку так проникливо писав великий М. Монтень:

«Природа по-материнському дбає про те, щоб дії, які вона при писала для наших потреб, **справляли нам таку саму і втіху.** Вона запрошує до них **не лише розумом, а й чуттям:** неправильно було б ламати її правила!»⁴. І далі додавав: «Кожну приємність я розважаю і закарбовую в собі: не збираю її поверхово, а запускаюся вглиб; і змушую мій розум, який став уїдливий і терпкий, пізнавати її до кінця. Чи трапляється мені опинитися в милому, щасливому упокоренні? Чи втішає мене якась любашність? Я не даю байдикувати з нею лише самим змислом; я **допускаю до участі й душу;** не на те, щоб її втягнути, а щоб розірвати; щоб у цьому вона **не згубилася, а віднайшлася»⁵.**

-
- 1 Пахсарьян Н. К проблеме изучения литературных эпох: понятие рубежа, перехода и перелома // Литература в диалоге культур : материалы междунар. науч. конф. Ростов-на-Дону, 2004. С. 12.
 - 2 Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de B. et J. Massin. 1995. P. 378.
 - 3 Цит. за: Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко. 1994. С. 148.
 - 4 Монтень М. Проби : у 3 кн. / пер. з фр. А. Перепадя. Кн. 3. Київ : Дух і літера, 2007. С. 354–355.
 - 5 Там само. С. 359.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОПЕРЕВІРКИ

1. У чому полягає сутність кардинального повороту в розвитку західно-європейської музики в XVII столітті?
2. Якими є причини поєднання справжнього й ілюзорного в культурі XVII століття? Які її найбільш яскраві зразки можна згадати?
3. У чому сутність нового ставлення до емоції в епоху Бароко?
4. Що таке «афект»?
5. Які особливості втілення афектів у музичному мистецтві визначив Р. Декарт?

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Епохи історії музики в окремих викладах : навч. посібник : у 2 т. / пер. з нім. та ред.-упоряд. Ю. Семенов. Одеса : Будівельник, 2004. Т. 2 : Бароко. Класика. Романтика. Нова музика. 240 с.
2. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.
3. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / пер. з нім. Г. Куркова. Суми : Собор, 2002. 184 с.
4. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко : исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / пер. Е. Лундберга ; под ред. Е. Козиной. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. 288 с.
5. Bonds M. E. A history of music in Western culture / Department of Music University of North Carolina at Chapel Hill. 4th ed. Boston : Pearson Education, 2013. 696 p.
6. Taruskin R. Oxford History of Western Music : in 5 vol. Vol. 1: Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century. Oxford : Oxford University Press, 2010. 865 p.

РОЗДІЛ СЬОМИЙ.

Номо Musicus в ІТАЛІЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ XVII СТОЛІТТЯ

Справжнє правило полягає в необхідності
вчасно й до ладу зруйнувати кордони,
встановлені наявними правилами,
і творити відповідно до поширених звичаїв
і смаків свого століття.

Джамбатіста Маріно



Герріт ван Гонтгорст. Група музикантів на балконі. 1622. J. Paul Getty Museum, Лос-Анджелес

7.1. ФЛОРЕНТІЙСЬКА КАМЕРАТА. НАРОДЖЕННЯ ОПЕРИ

...поганий вплив, який справляє музика через надто чудернацький спів,
відбувається тому, що у фугах, на нещастя, сплутуються слова...

Але саме в словах полягає душа співу,
саме вони становлять мету музики й дарують насолоду.

П'єтро делла Валле. Про музику нашого часу



Флоренція. Вид на собор Санта-Марія-дель-Фйоре

Початок XVII століття був позначений подією, яка мала свого часу надзвичайний резонанс. **6 жовтня 1600 року** у флорентійському Палаццо Пітті граф Якопо Корсі презентував як весільний подарунок майбутній королеві Франції Марії Медічі (племінниці великого герцога Тосканського Фердинандо I) спектакль

невідомого жанру. Створена **композитором Якопо Пері й поетом Оттавіо Рінуччині «Еврідіка»** «принесла справжню вітиху розуму й почуттям»¹ слухачів, якими були представники знатних родин, що приїхали до Флоренції з нагоди святкування весілля Марії Медічі з французьким королем Генріхом IV (хоча сам король до Флоренції так і не приїхав, а зустріч наречених відбулася лише 3 грудня в Парижі). Ця подія увінчала історію роду Медічі, який завжди був щедрим покровителем тосканської культури, і відкрила нову еру в історії європейського театру. Тож у колі вишуканих поціновувачів високого мистецтва в одному з найпрекрасніших міст Італії відбулася «інавгурація» нового музично-театрального жанру, якому судилося надовго захопити лідерські позиції в західній музичній культурі. Хоча слово «опера» ще не було знайдено, оперний жанр отримав гідну королівську метрику, закріплюючи нові відносини поезії та музики.

Стрімкий подальший розвиток оперного жанру закріплював майже міфологічне значення цієї події та довгий час затьмарював той широкий культурно-історичний контекст, що зумовлював формування нових принципів взаємодії слова й музики у флорентійському середовищі. Проте бажання побачити картину змін на зламі епох в її цілісності спонукало музикознавців до поглиблених розвідок. Наукові праці авторитетних західних дослідників останніх десятиліть (Н. Піротти, К. В. Паліски, Т. Картера та ін.) відкрили історичну детермінованість художніх новацій флорентійських гуманістів і розпочали бурхливу дискусію навколо питання першості у створенні зразків нового жанру та нової манери співу. У центрі полеміки опинилися найбільш радикально налаштовані флорентійські композитори кінця XVI століття – Якопо Пері, Джуліо Каччіні, Еміліо де Кавальєрі. Застарілий погляд на «несподіваний» і вибуховий характер змін у розвитку західного театру поступився місцем картині напружених і невпинних художніх пошуків значної кількості флорентійських гуманістів.

Закономірним видається те, що просторові координати народження жанру опери пов'язані з **Флоренцією**, хоча смак до театралізованих вистав завжди був притаманний європейській людині. Тут слід згадати й середньовічні літургійні

драми в західноєвропейських соборах, і ярмаркові спектаклі мандрівних театральних труп, й алегоричні музично-поетичні інтермедії в аристократичних салонах, і розкішно оформлені пасторалі на пишних королівських святах у палацах. Італійські двори відігравали активну роль в цьому процесі розвитку європейського театру. Зокрема, особливий резонанс у сучасників мали музична вистава «Сказання про Орфея» (*Fabula di Orfeo*) Анджело Поліціано, поставлена на замовлення мантуанського герцога Франческо Гонзаги 1480 року, яка вважається першим нерелігійним драматичним твором італійською мовою і відкрила широкі можливості для експериментів в цьому напрямку.

У XVI столітті особливо активно співіснували всілякі форми театралізованої презентації поетичного тексту (від камерних музично-театральних сцен до масштабних костюмованих вистав, у яких чергувалися хори, ансамблі, сольне декламування поетичних строф, звучання музичних інструментів, танцювальні сцени), які створювали строкату картину світського життя західноєвропейської еліти. Однак саме **Флоренція** перетворила бажання й розваги освічених гуманістів на новий артистичний феномен.

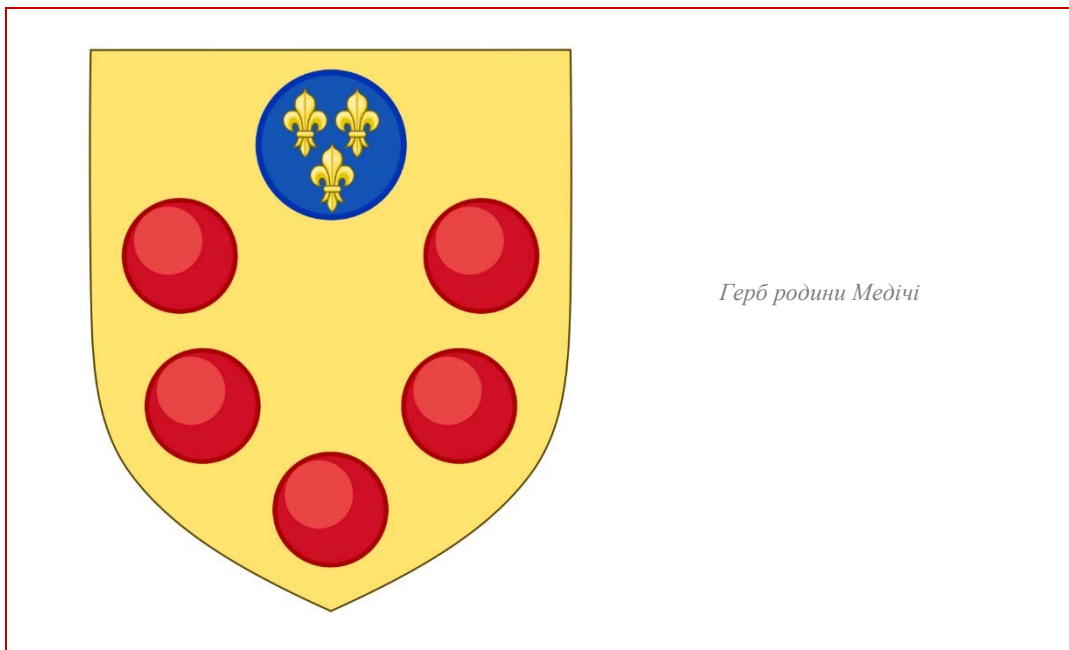


що стала символом Флорентійської республіки (її було виставлено на площі Синьорії 8 вересня 1504 року, у 1873 – перенесено в Академію образотворчих мистецтв для збереження, а в 1910 її місце на площі зайняла копія).

Високий коефіцієнт духовного напруження міського простору виникає завдяки роботам Данте, Філіппо Брунеллескі, Донателло, Фра Анджеліко, Мазаччо, Леона-Баттісти Альберті, Сандро Ботічеллі, Доменіко Гірландайо, Леонардо да Вінчі, Мікеланджело та ін. Серед найбільш знаменитих шедеврів, з якими зустрічаєшся просто неба, – мармурова статуя Давида, виконана Мікеланджело,

Розмірковуючи над тим, чому Тосканській землі судилося відіграти особливу роль в історії європейського музичного театру, наведемо експресивні міркування Петра Вайля:

«Сприйняти місто як щось, створене разом із річкою та навколишніми пагорбами, – єдиний спосіб порятунку від “синдрому Флоренції”: є такий термін у психіатрії, що означає нервовий зрив від передостатку творів мистецтва. Щороку десятки туристів непритомніють або впадають в істерику десь на шляху з Уффіці до Академії. <...> ...від небувалої густоти шедеврів, від одкровенень за кожним рогом... від мармурових табличок із цитатами з Данте на стінах будинків, від самої цегли цих стін... <...> Краще не думати, щоб уникнути комплексів, що все це рукотворне»².



Дійсно, рукотворну красу залишали геніальні митці, що працювали у Флоренції за підтримки мудрих володарів Тоскани. Неповторний образ міста

створювався протягом століть завдяки культурній політиці його правителів – **членів родини Медічі**, які в умовах шаленої конкуренції з іншими італійськими містами й насамперед із Луккою крок за кроком перетворювали Флоренцію на розкішний пам'ятник своїй могутності та владі, любові до краси та відданості рідному місту.



Фердинандо I Медічі, великий герцог Тосканський (1549–1609), відіграв вирішальну роль у розвитку культури Флоренції на межі XVI–XVII століть. Оголосивши себе 1587 року третім великим князем Тоскани, він опікувався мистецтвами та для зміцнення політичної незалежності організував шлюб Марії Медічі з французьким королем Генріхом IV.

Шипіоне Пульцоне. Портрет Фердинандо I Медічі. 1590. Gallerie degli Uffizi, Флоренція



Музиканти, які перебували на службі при дворі Фердинандо I Медічі, зображені художником у циклі полотен, створених між 1685 і 1690 роками. Дослідники ідентифікують на цій картині фігури композиторів та організаторів музичних постановок при дворі Медічі – П'єтро Сальветті й Франческо Марії Верачіні. Ретельність, з якою митець випишує всі деталі одягу й інструментів (не менша, ніж на портретах представників родини Медічі), свідчить про значущість зображених персон і наочно виявляє престиж музичної професійної діяльності при дворі.

*Антон Доменіко Габбіані.
Портрет трьох музикантів
двору Медічі. 1687. Galleria
dell'Accademia, Флоренція*

Сила вивільненого артистичного духу, що захоплює і сьогодні кожного, хто торкається поглядом тосканського дива, мала вирішальне значення і для долі європейського театру. Яскраві художні відкриття в музично-драматичній царині пов'язані з діяльністю представників так званої **Флорентійської камерати**, яка утворилась у 70-х роках XVI століття у Флоренції навколо блискучого знавця мистецтва, ерудита й математика, письменника та композитора графа Джованні Барді (1534–1612). Після його переїзду до Риму в 1592 році поціновувачі

ренесансних ідей об'єдналася навколо графа Якопо Корсі (1561–1602). Серед них були Якопо Пері, Джуліо Каччіні, Еміліо де Кавальєрі, П'єтро Строцці, Оттавіо Рінуччіні, Джироламо Меї, Вінченцо Галілей (батько знаменитого астронома).

Цю співдружність флорентійських гуманістів Джуліо Каччіні у присвяті видання своєї «Еврідіки» в грудні 1600 року назвав «камератою» (*camerata*). Потім він іще раз використав у передмові до збірки *Le nuove musiche* (1602) назву «Камерата Барді», а 1634 року таке визначення повторив П'єтро де Барді (син Джованні Барді), зазначаючи, що його батько зібрав навколо себе «знамениту віртуальну академію – Камерату Барді»³. Проте для широкого загалу назва «Камерата Барді» чи «Флорентійська камерата» стає відомою значно пізніше. Насправді все, що відбувалось у музичному житті Флоренції, було значно ширшим за часовими й просторовими вимірами. У пошуках кращих умов для творчості й вищого заробітку талановиті музиканти і поети їздили по всій Італії, але неодмінно поверталися до Флоренції. Тож сьогоднішній сформований погляд на пошуки зухвалих флорентійців наприкінці XVI століття як діяльність згуртованої спільноти є результатом певного узагальнення процесів, що відбувалися в музичному житті Європи диференційовано та дискретно.

Як наголошують авторитетні західні музикознавці процес формування засад західного музичного театру був багатовимірним і багатоетапним. Насправді, «опера не виникла внаслідок прямолінійного розвитку флорентійської театральної та музичної практики; реальні події та їх подальша історична інтерпретація (остання почалася досить рано) були предметом **гострого суперництва, заздрощів, невірно скерованих пошуків**, а весь напрямок театральних зусиль у Флоренції в цей період – **прославлення Медічі** – отримував досі недостатньо уваги до історичних тонкощів та їх чіткого художнього бачення»⁴. Те саме можна сказати про загальний контекст народження опери, якій передували різні види музично-театральних видовищ (трагедії, комедії, трагікомедії, пасторалі, інтермедії), жанрові особливості яких були розмитими.

Серед найбільш резонансних музично-театральних італійських постановок, які готували народження опери, можна крім наведеної вище *Fabula di Orfeo* (1480) поета й композитора Анджело Поліціано згадати інтермедії, показані в Палаццо Пітті з нагоди одруження Фердинандо I Медічі з Крістіною Лотаринзькою в 1589 між актами ліричної комедії *La Pellegrina* («Прочанка») Джироламо Баргальї. Наслідуючи традиції древніх авторів, цей спектакль містив шість інтермедій на античні сюжети, які переважно виконувалися солістами (зокрема Я. Пері та Дж. Каччіні), а також окремі інструментальні номери (*sinfonie*) між ними. До створення інтермедій були залучені відомі тогочасні композитори: Еміліо де Кавальєрі, Лука Маренціо, Джуліо Каччіні, Якопо Пері, Джованні Барді. Закономірно, що цей дивертисмент вважається найбільшою подією XVI століття в історії становлення італійського музичного театру.



Бернардо Буонталенті. Змагання між музами та Пієридами. Декорації до другої інтермедії «Прочанки» (*La pellegrina*) Джироламо Баргальї. 1592. The British Museum, Лондон

Велику популярність мав жанр мадригальної комедії, який був близький до традиційної італійської комедії *dell'arte* з її типізованими персонажами. Серед найбільш успішних зразків цього жанру слід згадати «Амфіпарнас» Ораціо Веккі (1597) і «Старече божевілля» Адріано Банк'єрі (1598).

Взагалі, численні вистави з музикою XVI – початку XVII століть ще не мали чітких жанрових критеріїв і, відповідно, називалися *intermedia*, *pastorale*, *comedia*, *favola*, *comedia pastorale*, *drama per musica*, *pastourelle*, *rappresentazione* тощо. Важливе значення у формуванні нової театральної естетики мала пастораль «Дафна» Якопо Пері на текст Оттавіо Рінуччині (виконана під час карнавалу 1598 року), яка, за винятком кількох номерів, не збереглася до наших днів. Зазначимо також, що на початку 90-х років XVI століття Еміліо де Кавальєрі, діяльність якого з кінця 80-х була пов'язана з Флоренцією, написав дві пасторалі: «Сатир» (*Il satiro*) і «Відчай Філено» (*La disperazione di Fileno*), виконані 1591 року. Їх ноти не дійшли до наших днів, але Я. Пері стверджував, що Е. де Кавальєрі був першим, хто повністю поклав на музику драматичний твір. У руслі відродження інтересу до давньогрецької трагедії та давньогрецької музики красномовним є факт створення хорів Андреа Габріелі до трагедії Софокла «Цар Едіп» (з нагоди відкриття театру Олімпіко у місті Віченці 1585 року), постановка якої була сприйнята сучасниками як ренесанс грецької трагедії⁵.

У цьому загальному культурно-історичному контексті активних художніх пошуків нових засобів музично-театрального мистецтва саме діяльність представників Флорентійської камерати залишила яскравий слід і визначила нові перспективи розвитку.

Розуміння всіх історичних обставин формування італійського музичного театру ускладнює ціла низка факторів. По-перше, Камерата не мала офіційного затвердження й «не можна визначити конкретну дату її народження»⁶. Власне, слово *camerata* (замість більш традиційного в гуманістичному контексті доби

визначення *academia*) свідчить про неформальний, дружній, «родинний» характер зібрань у будинку Барді.

По-друге, флорентійські гуманісти були «заряджені» ідеєю відродження принципів єднання слова й музики давньогрецької трагедії, але шляхи вирішення цього завдання викликали між ними гострі суперечки. Розбіжності були настільки суттєвими, що дослідники пропонують перейти «від традиційного погляду про існування однієї групи з двома ватажками (Барді – Корсі)» до визнання «двох різних етапів музично-драматичного експериментування» в культурному житті Флоренції кінця XVI століття⁷.

По-третє, Флорентійська камерата була не єдиною в місті, тому її унікальна роль у появі засад нової організації музично-драматичних вистав є дещо перебільшеною. Можна нарахувати принаймні п'ять інших флорентійських академій, які мали на меті виявлення нових перспектив розвитку музичної драматургії, зокрема, численною була академія «Альтерати» (*Alterati*). І між усіма угрупованнями існували тісні зв'язки, адже їхні члени відвідували зібрання одне одного й забезпечували обмін думками. Тоді зрозуміла іронія запитання сучасної дослідниці Рут Кац: «Камерата – колиска ранньої італійської опери?»⁸. Вона пропонує вважати Камерату чимось на кшталт «невидимого коледжу», який навчав новим правилам єднання музики і слова через певний «колективний настрій» – вийти за межі наявної музичної практики.

Отже, особливості формування нової музичної мови для спілкування зі слухачами активно обговорювалися в різних куточках Флоренції, поширювалися в інших італійських містах, куди переїжджали флорентійці, але щаслива доля «Еврідіки» Пері – Рінуччині поставила саме Флорентійську камерату в центр епохальних музично-театральних зрушень.



*Бернардо Буонталенті. Орел. Ескіз декорацій до інтермедії «Прочанки» (La pellegrina)
Джироламо Баргалі. 1589*

Пасіонарний опис музично-поетичних зборів у будинку Дж. Барді, розташованому на мальовничому березі річки Арно, залишив Джованні Баттіста Доні:

«У той час у Флоренції жив синьйор Джованні Барді з роду графів Вернію... Цей синьйор був наділений багатьма чеснотами, особливо він любив стародавність і музику. Її він ґрунтовно вивчив як у теорії, так і на практиці, і складав дуже непогані на той час твори. Будинок Барді був центром різноманітних занять – своєрідною успішною Академією, де часто збиралися молоді дворяни провести своє дозвілля у шляхетних заняттях і вчених суперечках. Особливо багато часу вони присвячували обговоренню проблем музики, зокрема питанню про те, як знову впровадити в ужиток таку прекрасну й високошановану стародавню

музику, що зникла, як і деякі інші шляхетні мистецтва, багато століть тому з навалою варварів»⁹.

Наведений вище текст яскраво виявляє відчуття гіркоти втрати античної ясності, що наповнювало чутливих до нових культурних тенденцій італійських гуманістів. Гостре неприйняття ними тогочасної поліфонічної музики було спричинене тим, що **поетичне слово** втрачало свою цінність у багатоголосних композиціях. Воно довільно розбивалося на склади й розтягувалось у розспівах, забезпечуючи вірне написання мелодичних голосів. Тому флорентійські інтелектуали рішуче заявляли: «Геть контрапункт, який бентежить слухача своєю складністю!»; «Геть не пов'язаний зі значенням слова довільний поділ на склади!»¹⁰.

Вже стала хрестоматійною теза про те, що флорентійських гуманістів об'єднувало бажання відродити античний одноголосний спів, який дозволяв би добре розуміти поетичний текст, але наведемо тут ще одне слушне спостереження Рут Кац:

«Члени “Камерати” не були такими наївними, щоб вважати, що вони відроджують давньогрецьку трагедію; їхньою метою імовірно було **відродження певного стилю співу**, який вони асоціювали з класичною драматургією. Їх насамперед цікавила **більш “ефективна” комунікація**. Деякі учасники, однак, могли розуміти, що вони розробляють новий стиль (або жанр), і суперечка про те, хто і що зробив першим, свідчить про те, що їм було притаманне підсвідоме уявлення значення їхньої інноваційної ролі»¹¹.

Джованні Барді – духовний лідер Камерати – стверджував: «Я кажу, що та музика, яка практикується сьогодні, поділяється на дві частини. Одна з них називається контрапункт, іншу ми називатимемо **мистецтвом гарного співу**»¹². На його думку, дуже важливо було повернути в сучасну музичну практику притаманні давньогрецькій музиці характеристики: одноголосний спів, виразне декламування вірша та здатність мелодії відтворювати почуття. Дж. Барді з великим пієтетом

вказував на **античних акторів**, які «дотримувалися ритму віршів поета, супроводжуючи їх звучанням голосу та інструмента з такою спритністю й насолодою, що жодного слова з вірша не було втрачено» (на відміну від сучасних музикантів, які «зіпсували вірш через *passaggi* та інші неприйнятні манери, названі [ними] орнаментованим співом») ¹³.

За браком будь-яких реальних знань із цього питання флорентійцям довелося шукати власні шляхи до розуміння природи грецької музики та її реконструкції, і головним орієнтиром тут стали ідеї трактату Аристоксена. Представники Камерати прагнули замінити складний поліфонічний стиль, який домінував у композиторській творчості від Г. Дюфаї до О. ді Лассо, на те, що вони називали монодією. Теоретичні засади нового монодійного стилю сформулював композитор і теоретик музики **Вінченцо Галілей** (1520–1591).

У трактаті «Діалог про давню й сучасну музику» (*Dialogo della musica antica et della moderna*, 1581) він критикував штучний, «умоглядний» і «непрозорий» контрапункт, доводячи необхідність відродження ясної музики древніх, яка впливає на слухача за допомогою мелодії та поезії. Критикуючи складність техніки твору, Вінченцо Галілей, зокрема, писав:

«Мені хочеться сказати ще про ту марнославну дурість, з якої наші [композитори] роблять стільки шуму... <...> Вони [контрапунктовані п'єси] здебільшого пишуться для чотирьох голосів, **без жодної залежності від тексту** і з тією метою, щоб забрати більше часу й натішити слух різноманітністю звуків, акордів і руху. Імітації такої фуґи, дотримувані так суворо й уважно, походять лише від марнославства музиканта чи композитора» ¹⁴.



Вінченцо Галілей залишив яскравий слід в історії італійської музики як композитор. Його улюбленим інструментом була лютня, для якої він створив близько 1000 композицій. Тож його міркування щодо фундаментальних засад сучасної йому музики не залишалися лише у сфері споглядальних положень, а були тісно пов'язані з реальною музичною практикою. Відомо, що Вінченцо Галілей здобув блискучу загальну освіту, а музичні знання вдосконалював у найбільшого музичного інтелектуала того часу Джозеффо Царліно. Під великим впливом останнього він почав працювати над відтворенням «справжньої» давньогрецької монодії, проте натрапив на розбіжності думок античних авторів щодо природи музики, які він знайшов у латинських перекладах творів Птолемея, Аристоксена, Плутарха.

Титульна сторінка трактату Вінченцо Галілея «Діалог про давню й сучасну музику» (1581)

Зустріч поезії та музики у творах, призначених для сольного виконання, була в XVI столітті справжнім відкриттям. Про це читаємо в написаній Джуліо Каччіні передмові до збірки його арій та одноголосних мадригалів із декларативною назвою «Нова музика» (*Le nuove musiche*, 1602):

«У той час коли у Флоренції процвітав високоблагородний гурток, який збирався в будинку найсвітлішого синьйора Джованні Барді, графа Верніо, гурток, у якому збиралися не тільки численні дворяни, а й найкращі музиканти, винахідники, поети й філософи цього міста, я також там бував і можу сказати, **що більшому навчився з їхніх учених бесід, ніж за свою тридцятирічну роботу над контрапунктом.** Ці вчені дворяни найбільш блискучими доводами часто переконували мене не захоплюватися такою музикою, яка не дозволяє чути слів, знищує думку і псує вірш, то розтягуючи, то скорочуючи склади, щоб пристосуватися до контрапункту, який розбиває на частини поезію. Вони пропонували мені сприйняти манеру, вихвалену Платоном та іншими філософами, які стверджують, **що музика не що інше, як слово, потім ритм і насамкінець уже звук, а зовсім не навпаки.** Вони радили прагнути того, щоб музика проймала серця слухачів і справляла там ті різючі ефекти, якими захоплюються [давні] письменники й на які не здатна наша сучасна музика через свій контрапункт...»¹⁵.

Заклик повернутися до слова й виразності поетичного рядка позначив кардинальний поворот у напрямку шукань *Homo Musicus* на межі XVI–XVII століть і визначив слухові орієнтири людини барокової доби. Сутність змін тонко коментує Ф. Боссан:

«Якщо ми справді хочемо почути цю музику (середньовічну й ренесансну. – В. Ж.) і зрозуміти, які смисли вона відкриває тим, хто її співав і слухав, потрібно відмовитися від наших слухових звичок, нашої установки конструювати звукову масу, яку ми називаємо “акорд”.

Музика на той час пропонує нам не маси, а лінії. <...> У поліфонії (хороша назва) – кожен голос (кожен шлях...) живе своїм власним життям протягом того часу (“дуже шановного Синьйора”, за словами Монтеверді), поки він розгортається. Дійсно, це були дороги, як ті, що піднімаються на вершину пагорба, петляючи, наближаючись і віддаляючись, інколи перетинаючись, конструюючи простір. І ця будова, про яку йдеться, насправді **це архітектура, яка могла рухатися без людини, розгортаючись у часі**»¹⁶.

Ця «архітектура звучання» руйнувалася під впливом нової концепції «**підпорядкування музичної мови виразності поезії**» і, за влучною метафорою Ф. Боссана, коли поліфонія досягла своєї найвищої зрілості й розквіту, в ній, немов у стиглому фрукті, з'явився «хробак» – зовсім маленький, але якому судилося дуже швидко проникнути в саму серцевину стрункої ренесансної музичної картини, створеної віддзеркаленнями Гармонії сфер. Цим вирішальним чинником зміни системи координат стало **слово**, а основним орієнтиром для слухача – мелодія:

«Музика вже не була виключно архітектурою. Вона взаємодіяла не з числами, які передавали сутність Буття, а з **хвилюваннями нашого серця**. Як же людина, вихована ренесансними цінностями, закохана в Платона, Піфагора і Боеція, могла прийняти це?»¹⁷.

Головними орієнтирами для членів Флорентійської камерати стали **звуковисотна організація та ритміка грецької музики**, знавцем якої був Джироламо Меї. Нова вокальна партія, неначе міст, що з'єднує далекі береги, являла перехід від патетичного декламування віршів до їхнього емоційного співу. Новий стиль вокального інтонування Джуліо Каччіні назвав *stile rappresentativo* і вважав, що композитор має відмовитися «від усієї західної традиції точно відміряних ритмів» в ім'я того, що «знаходиться поміж розмовним ритмом і ритмом відміряним»¹⁸. Слово отримувало небувалі раніше повноваження зв'язувати різні «зрізи» відкритого людині світу, виявлені через виміряне й невимірюване.



Бернардо Буонталенті. Гармонія сфер. Декорації до першої інтермедії «Прочанки»
(*La pellegrina*) Джироламо Баргальї. 1589

Великий вплив на формування нової концепції музично-драматичної вистави мало вчення Аристотеля, який визначав у «Поетиці» серед шести фундаментальних складових давньогрецької трагедії (фабула, характери, спосіб мислення, сценічна обстановка, словесне вираження) музику. Звідси – прагнення флорентійців створити музичний спектакль за подібними принципами. Закономірно, що виконання

присвяченої Марії Медічі пасторалі «Еврідіка»¹⁹, сповненої прозорих античних ремінісценцій і відчутого сучасниками політичного алегоричного забарвлення, мало великий успіх у вишуканих слухачів.



Свята на честь одруження Марії Медічі й Генріха IV відбувалися у два етапи. Французький король не приїхав до Флоренції і великий князь Тосканський заступав короля на весільній церемонії в кафедральному соборі. Незабаром після цього Марія виїхала до Франції, а разом з нею – її оточення, що складалось із 2000 осіб на борту 18 кораблів. Однак Генріх IV не поспішав назустріч молодій дружині, не змінював графік свого життя, і лише 17 грудня 1600 року подружжя отримало благословення папського легата в соборі Святого Іоанна. Весілля відсвяткували вдруге, й італійські музиканти, які супроводжували нову королеву, продемонстрували своє мистецтво французьким слухачам.

*Санті ді Тімо. Портрет
молодої Марії Медічі.
Бл. 1590. Palazzo Strozzi,
Флоренція*

Роль Орфея грав сам Якопо Пері, й один із сучасників, дон Северо Боніні, так відгукувався про це:

«Коли він співав слова “Сумні береги, тіністі похмурі поля” (ідеться про сцену Орфея в пеклі) у складеному ним речитативі, він розчулив глядачів до сліз. Це здавалося справжнім дивом, і не тільки в цьому разі, а завжди, коли він співав на сумні сюжети, що найбільше пасують до його таланту, він завжди змушував слухачів проливати сльози»²⁰.



Бернардо Буонталенті.
Композитор Якопо Пері в костюмі
Аріона в інтермедії «Прочанки» (*La Pellegrina*). 1589. Biblioteca
Nazionale Centrale di Firenze,
Флоренція

Презентація «Еврідіки» була оповита хвилями скандалу. Буквально одразу після постановки «Еврідіки» Пері – Рінуччині, яка містила фрагменти музики, написаної Джуліо Каччіні (хоча його ім'я не було вказане серед авторів), у грудні вийшла друкована версія «Еврідіки» Джуліо Каччіні (а ноти «Еврідіки» Якопо

Пері було надруковано тим самим видавцем Джорджіо Марескотті лише в лютому 1601 року)²¹.

Поява двох «Еврідік» на текст Оттавіо Рінуччині виявляла суперечки й розбіжності всередині Камерати, особливо гострі між композиторами, що найбільш активно працювали в новій манері – Якопо Пері, Джуліо Каччіні, Еміліо де Кавальєрі. Їхнє особисте суперництво пояснювалося також конкуренцією між різними впливовими італійськими дворами у Феррарі, Мантуї, Римі, Флоренції, які прагнули отримати найкращих музикантів. У цьому контексті питання про першість у використанні нових прийомів співу звучало особливо напружено.



Титульна сторінка опери «Еврідіка» Джуліо Каччіні з зазначенням: *Composta in musica. In Stile rappresentativo* («Музичний твір. У репрезентативному стилі»). 1600

Показово, що всі три музичні суперники (Я. Пері, Дж. Каччіні та Е. де Кавальєрі) брали участь в організації «Еврідіки» 6 жовтня. Музика Пері звучала поруч із фрагментами музики Каччіні (оскільки у виставі співали його учні), а Кавальєрі керував постановкою загалом. Не дивно, що одразу після прем'єри, прагнучи затвердити авторські права на виконані музичні фрагменти, Дж. Каччіні терміново дописав забраклі сцени на лібрето О. Рінуччині й видав твір, випередивши Я. Пері приблизно на два місяці (проте постановка «Еврідіки» Дж. Каччіні відбулася тільки в грудні 1602 року). Нагадаємо, що в лютому 1600 року Е. де Кавальєрі представив римській публіці свій варіант драми з музикою «Уявлення про душу й тіло» (*La Rappresentazione di anima e di corpo*), яка стала найбільш відомим його твором і була надрукована у вересні 1600 року).

Питання про те, хто був творцем «репрезентативного» монологу, постало предметом дискусій від самого його формування. Представники Камерати обмінювалися докорами й претензіями щодо пріоритету в винаході нового стилю драматичного сольного співу.

Різні погляди сучасників на винайдення нової манери співу підсумовує Тім Картер, зазначаючи, що передмова Я. Пері до «Еврідіки» – це «ретельно розроблена модель історичної чесності (визнається перевага Кавальєрі), серйозності мети (естетичне обґрунтування речитативу) й фактологічної точності (подробіці виконання “Еврідіки”)), яка віддає належне внеску інших: Якопо Корсі – як покровителю, Оттавіо Рінуччині – як поету, а також головним співакам та інструменталістам, що брали участь у виставі²².

Проте О. Рінуччині в посвяті лібрето «Еврідіки» Марії Медічі (4 жовтня 1600 року) наполягав на тому, що саме він та Я. Пері першими відродили давню манеру читання з музикою. У відповідь на це твердження Е. де Кавальєрі зазначив у листі до Марчелло Акколті від 10 листопада 1600 року: «...цей [стиль] був винайдений мною, і всі це знають, і я вважаю, що я сказав так у пресі» (тобто в передмові Алессандро Гвідотті, датованій 3 вересня 1600 року)²³. Внаслідок інтриг,

Е. де Кавальєрі, який брав участь в організації «Еврідіки», був змушений виїхати з Флоренції, розповсюджуючи ідеї Камерати Італією.

Панорама наявних поглядів на вирішення проблеми пріоритетності відкриття нової манери співу сучасниками є вражаюче широкою: «Філіппо Віталі визнавав рівну заслугу Пері й Каччіні в передмові до його “Аретузи” (Рим : *Luca Antonio Soldi*, 1620); Вінченцо Джустініані (1628) приписував винахід речитативу Каччіні та Джозеппіно Ченчі; П'єтро делла Валле висловлювався на користь Кавальєрі (здається, переважно, щоб піднести Рим над Флоренцією) у своєму *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*²⁴ (1640); Северо Боніні вихваляв відкриття свого колишнього вчителя Каччіні в *Discorsi e regole sopra la musica*²⁵, написаному приблизно в середині століття»²⁶. Усе це доводить глибоку закономірність стрімкого оновлення італійського музичного театру на межі XVI–XVII століть, зумовленого зусиллями значної частини талановитої музичної спільноти.

Наголосимо, що бачення перспектив розвитку одноголосного співу представниками Флорентійської камерати також було різним. Дж. Каччіні більшу увагу приділяв вільній і виразній мелодії, що відкривала співакові можливості для імпровізації. Я. Пері вважав, що мелодія має бути «посередником» між співом і звичайним мовленням і набагато більше слідкував за виразністю вимови слів²⁷.

Отже, народження музичного театру відбулося. Він заявляв про себе як «істинно придворний спектакль» (слова М. да Гальяно з приводу «Дафни»), доступний лише вишуканому слуху та заснований на союзі слова і музики. Його визначальною рисою була **нова манера співу**, яка вимагала спеціальної підготовки співаків і зумовила швидке формування нової вокальної техніки, яку вже досить впевнено пояснював Джуліо Каччіні 1602 року в знаменитій передмові до своєї збірки *Le nuove musiche*. Ще не було знайдене слово «опера»; для вистав використовувалася звичайна зала в палаці, однак нові «драми, покладені на музику» розсували музичні горизонти європейської культури з неймовірною швидкістю,

обумовляючи їхній великий вплив на всі суміжні жанрові сфери європейської музики.



Марко Річчі. *Ренетиція опери*. 1709. Yale Center for British Art, Нью-Гейвен

1 La naissance de l'opéra : Euridice 1600–2000 / sous la dir. de F. Decroisette, F. Grazziani, J. Heuillon. Paris : L'Harmattan, 2001. P. 7.

2 Вайль П. Гений места. Москва : КоЛибри, 2007. С. 238.

-
- 3 Palisca C. V. *The Florentine Camerata : Documentary studies and translations*. New Haven ; London : Yale University Press, 1989. P. 4.
 - 4 Carter T. Rediscovering *Il rapimento di Cefalo* // *Journal of Seventeenth-Century Music*. Vol. 9 (2003). No. 1. URL: <https://www.sscm-jscm.org/jscm/v9/no1/carter.html> (accessed 05.08.2022).
 - 5 Див. про це більш детально: Pirotta N., Povoledo E. *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. 392 p.
 - 6 Palisca C. V. *The Florentine Camerata : Documentary studies and translations*. 1989. P. 5.
 - 7 Katz R. Collective “Problem-Solving” in the History of Music : The Case of the Camerata // *Journal of the History of Ideas*. Vol. 45. No. 3 (Jul.–Sep., 1984). P. 362. URL: <http://www.jstor.org/stable/2709230> (accessed 05.08.2022).
 - 8 Ibid.
 - 9 Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков : сб. переводов / сост. текстов и общая вступ. статья В. Шестакова. Москва : Музыка, 1971. С. 78.
 - 10 Див.: Palisca C. V. *The Florentine Camerata : Documentary studies and translations*. 1989. 234 p.
 - 11 Katz R. Collective “Problem-Solving” in the History of Music. 1984. P. 363.
 - 12 Цит. за: Hitchcock H. W. “The Florentine Camerata : Documentary Studies and Translations.” By Claude V. Palisca // *Performance Practice Review*. Vol. 3. No. 1. 1990. P. 79.
 - 13 Ibid. P. 80.
 - 14 Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / сост. текстов и общая вступ. статья В. Шестакова. Москва : Музыка, 1966. С. 519.
 - 15 Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. 1971. С. 70.
 - 16 Beaussant Ph. *Passages : de la Renaissance au Baroque*. Paris : Fayard, 2006. P. 40.
 - 17 Ibid. P. 51.
 - 18 Palisca C. V. *La Musique baroque : essai / trad. par D. Collins*. Arles : Actes sud, 1994. P. 41.
 - 19 Same визначення пасторалі вживає Келлі Харнес для жанрової ідентифікації «Еврідіки». Див.: Harness K. *Le tre Euridici*: Characterization and Allegory in the *Euridici* of Peri and Caccini // *Journal of Seventeenth-Century Music*. Vol. 9 (2003). No. 1. URL: <http://www.sscm-jscm.org/v9/no1/harness.html> (accessed 05.08.2022).

-
- 20 Цит. за: Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). Москва : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. С. 152.
- 21 Див. детальніше про сутність двох «Еврідик» у статті: Harness K. *Le tre Euridici: Characterization and Allegory in the Euridici of Peri and Caccini*. 2003. URL: <http://www.sscm-jscm.org/v9/no1/harness.html> (accessed 05.08.2022).
- 22 Carter T. Rediscovering Il rapimento di Cefalo. 2003. URL: <https://www.sscm-jscm.org/jscm/v9/no1/carter.html> (accessed 05.08.2022).
- 23 Palisca C. V. Cavalieri, Emilio de' // Grove Music Online : online music encyclopedia. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05202> (access date: 05.08.2022).
- 24 «Про музику нашого століття, не гіршу, а навіть кращу за музику попереднього».
- 25 «Промови й правила про музику».
- 26 Відомості за: Carter T. Rediscovering Il rapimento di Cefalo. 2003. URL: <https://www.sscm-jscm.org/jscm/v9/no1/carter.html> (accessed 05.08.2022).
- 27 La naissance de l'opéra : Euridice 1600–2000. 2001. P. 253.

7.2. «СУЧАСНИЙ КОМПОЗИТОР БУДУЄ СВОЇ ТВОРИ, СПИРАЮЧИСЬ НА ІСТИНУ...» (КЛАУДІО МОНТЕВЕРДІ)

Наче Колумб, котрий шукав шлях до Індії, флорентійські естети вирушили на пошуки знаменитої античної землі, але натомість причалили до невідомого континенту опери, чії безмірні багатства будуть відкриті вже іншими, такими, як Монтеверді.

*Ніно Піротта. Музика й культура Італії
від середньовіччя до бароко*

Творча фігура Клаудіо Монтеверді (1567–1643) належить до найяскравіших феноменів європейської музичної культури. Дивна доля композитора, широко відомого за життя, але повністю забутого після смерті майже до кінця XIX століття, резонує з незбагненністю його генія на початку нової епохи. Сміливі пошуки К. Монтеверді, які він не припиняв до останніх творів, з одного боку, вписувалися в загальний контекст епохи, а з іншого – здавалися радикальними навіть сучасникам композитора, готовим до всього нового.

Західні музикознавці наголошують:

«Палестрину від Монтеверді віддаляє не просто еволюція, а **розрив**. Такий розрив відмежовує Леонардо й Тінторетто, Палладіо й Борроміні, Вероккйо та Берніні. Між цими поколіннями змінюється сприйманий чуттями світ. Живопис уже не цікавиться зображенням якогось досконалого моменту, зупиненого й поданого нашому спогляданню, а прагне виразити **рух і час**... <...>

Саме в цей момент музика Монтеверді перестає прагнути до звукового порядку, що втілює образ гармонії сфер... Це – абсолютний розрив у самій спрямованості музичного мистецтва, у його сутності. Музика, яка є насамперед мистецтвом часу, вже не має об'єктом відображення тривання (*la durée*) гармонійної рівноваги душі, а прагне відтворити чергування її емоцій – мінливих, фрагментарних, суперечливих»¹.



Бернардо Строцці. Портрет Клаудіо Монтеверді. 1630.
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Інсбрук

Яскраве життя К. Монтеверді, сповнене блискучих творчих злетів і трагічних особистих потрясінь, відбивалось у його творах у зіткненні контрастних емоційних сфер, що перетворювались на різкі експресивні звукові картини. Симптоматично, що Ф. Боссан називає розділ, присвячений композитору, у блискучій роботі «Перехід від Ренесансу до Бароко»: «Монтеверді I, або **Як емоція входить у музику**»². І дійсно, творчий доробок митця – це шлях углиб душевного світу людини, який ще ніколи не набував таких багатогранних звукових відображень.

К. Монтеверді, як ніхто інший у той час, зухвало експериментував із можливостями **слова**, що руйнувало «смакові властивості» традиційних музичних структур, немов «хробак у яблуку» (Ф. Боссан). Закономірно, що **мадригали та опери** – жанри, пов'язані зі словом – були в центрі постійної уваги композитора.

279 мадригалів К. Монтеверді, об'єднані в дев'ять книг (останню було видано вже помертвом), – справжня «лабораторія вокальної музики» (Ф. Боссан) – утворюють вершину столітньої еволюції жанру, наближаючи його до **театральної сцени**, до сповненої напружених емоційних токів багатославної смислової структури, що до неї західні автори застосовують поняття «**абсолютного мадригалу**», пояснюючи це так:

«Чому “абсолютний”? Звісно, не в розумінні манери Людовика XIV. Але тому, що декілька хвилин **музики резюмують, концентрують і збагачують** із надзвичайним розмахом майже все, що музиканти Італії та інших країн протягом цілого століття намагалися вписати в музику, яку створювали»³.

Саме мадригали чітко зафіксували основні вектори художніх пошуків композитора. Особливості єднання слова й музики в них детально розглянуто у фундаментальній дисертації української музикознавиці В. Пешкової, яка йде за думкою західних дослідників: «серце музики Клаудіо Монтеверді знаходиться в його мадригалах; подібно до Й. Гайдна, душа якого втілена в його струнних квартетах, Монтеверді розкривається в мадригалах»⁴. Безмежні виразні можливості побудови діалогу поезії та музики, віднайдені в мадригалах Монтеверді, отримують ефектні проєкції в його операх, що залишилися неперевершеними за емоційною істиною шедеврами музичного театрального мистецтва першої половини XVII століття й сконцентрували творчі інтенції геніального драматурга музичної «Людської комедії», що розігрувалась на початку Нового часу.

Клаудіо Монтеверді народився 15 травня 1567 року у Кремоні. Необхідні тогочасному музикантові знання франко-фламандського контрапункту він отримав у

місцевому кафедральному соборі в Марко Антоніо Індженьєрі, опанувавши також гру на органі та скрипці. З п'ятнадцяти років К. Монтеверді відвідував збори Кремонської академії (*Accademia degli Animosi*), яка сформувала його зацікавлення поезією та філософією, що зберігалось протягом усього життя.

1587 року у Венеції виходить **Перша книга мадригалів** К. Монтеверді, яка приносить йому широку популярність, а видання в 1590 році **Другої книги мадригалів** ще більше зміцнює славу композитора. Подальше життя К. Монтеверді постає захопливою історією, в якій можна виокремити **мантуанський період і венеційський**, адже діяльність композитора пов'язана спочатку з розкішним двором герцога Вінченцо Гонзаги в Мантуї, у якого К. Монтеверді служив придворним музикантом (з 1590) і придворним капелмейстером (з 1600), а потім – із венеційським собором Сан-Марко (з 1613 року до смерті композитор керував капелою цього головного собору міста).



Франс Пурбус Молодший. Портрет герцога Вінченцо Гонзаги. 1600. Kunsthistorisches Museum, Відень

Служба молодого Клаудіо Монтеверді у Вінченцо Гонзага мала велике значення для творчої долі композитора. Блискучий двір герцога в Мантуї приваблював яскравих представників європейської культури, зокрема великого Пітера Пауля Рубенса, знаменитого композитора Ораціо Веккі, неперевершеного італійського поета Торквато Тассо. Герцог змагався в розкоші музичного життя з Флоренцією, Венецією, Феррарою і прагнув зібрати коло себе найкращих музикантів, а в міському соборі Мантуї можна було почути гру знаменитих Дж. П. да Палестрини та Л. Маренціо.

В одному зі своїх листів Монтеверді так описував придворне музичне життя цього періоду, яке мало надзвичайний резонанс:

«Щоп'ятниці ввечері в Дзеркальній залі звучить музика, синьйора Андріана приїжджає співати й надає композиціям такої сили й такої особливої шляхетності, дарує таке задоволення почуттям, що це місце перетворюється на щось подібне до нового театру, і я думаю, що поки концертний сезон не закінчено, потрібно, щоб Його світлість граф поставив охорону на вході»⁵.

Завдяки спілкуванню з освіченими гуманістами при дворі Гонзага Монтеверді став одним із найбільших поціновувачів літератури й філософії свого часу, а подорожі Європою разом із герцогом були можливістю отримати важливі для композитора нові художні враження. І якщо видана в 1592 році **Третя книга мадригалів** ще багато в чому була пов'язана з попередніми творами композитора, то **Четверта книга (1599)** викликала справжній скандал і відому полеміку композитора з болонським теоретиком Дж. М. Артузі.



*Клаудіо Монтеверді. Четверта книга мадригалів.
Остання сторінка книги партій тенора й титульна сторінка книги партій альтів. 1603*

Критикуючи фрагменти мадригалів К. Монтеверді у памфлеті «Артузі, або Про недосконалість сучасної музики», Дж. М. Артузі писав (1600):

«Ці твори протилежні всьому тому, що є прекрасним і цінним у музичному мистецтві. Вони нестерпні для слуху та мордують його замість того, щоб зачаровувати. Автор зовсім не зважає на священні правила ритму»⁶.

Однак щоб розставити вірні акценти в дискусії про предмет суперечки двох сучасників, не обмежуватимемося вибіркоvim цитуванням найбільш гострих висловлювань болонського теоретика. Сучасні дослідники підкреслюють принципово теоретичний характер полеміки, в якій закиди на адресу композитора

виникли як результат відсутності міцної теоретичної платформи нового музичного мислення. Цей факт акцентує стрімке оновлення на межі XVI–XVII століть музичної практики, за якою не встигали теоретичні трактати. Власне, мадригали композитора свідчили про суттєві зміни у творчому процесі, відлуння яких залишилось у протиставленні старої *Prima practica* (поетичний рядок був підпорядкований правилам контрапункту), на яку орієнтувався Дж. М. Артузі, новій *Seconda practica* (поетичний рядок домінував і впливав на особливості музичної тканини), яку декларував К. Монтеверді.

Відповідаючи на критичні випадки на свою адресу, К. Монтеверді залишив у П'ятій книзі мадригалів (1605) роз'яснення своїх намірів:

«Уважні читачі, не дивуйтеся, що я друкую ці мадригали, не відповівши попередньо на зауваження, які Артузі спрямував проти деяких маленьких окремих пасажів. Це пояснюється тим, що, перебуваючи на службі в його світлості герцога Мантуанського, я не маю часу, якого інколи потребую. Проте я вже почав писати заперечення, щоб сповістити всіх, що я не пишу своїх творів навмання. Як тільки воно буде переписане, воно з'явиться під назвою “Другий метод, або Досконалість сучасної музики”. Дехто, можливо, буде здивований існуванням іншого способу творити, крім поданого Царліно. Але нехай вони впевняться в тому, що існують вищі міркування щодо консонансів і дисонансів за ті, що містяться в шкільних правилах, і ці міркування виправдані задоволенням, яке музика приносить як слуху, так і здоровому глузду»⁷.

Наступним етапом зміцнення нових творчих принципів Клаудіо Монтеверді стали коментарі, зроблені його братом Джуліо Чезаре до збірки *Scherzi musicali* («Музичні жарти», 1607). І ще більш точно композитор охарактеризував свої наміри в одному з листів до поета Алессандро Стріджо. Критикуючи запропоноване

йому написане в старій манері лібрето, в якому мали діяти алегорії повітряних і морських стихій, К. Монтеверді писав:

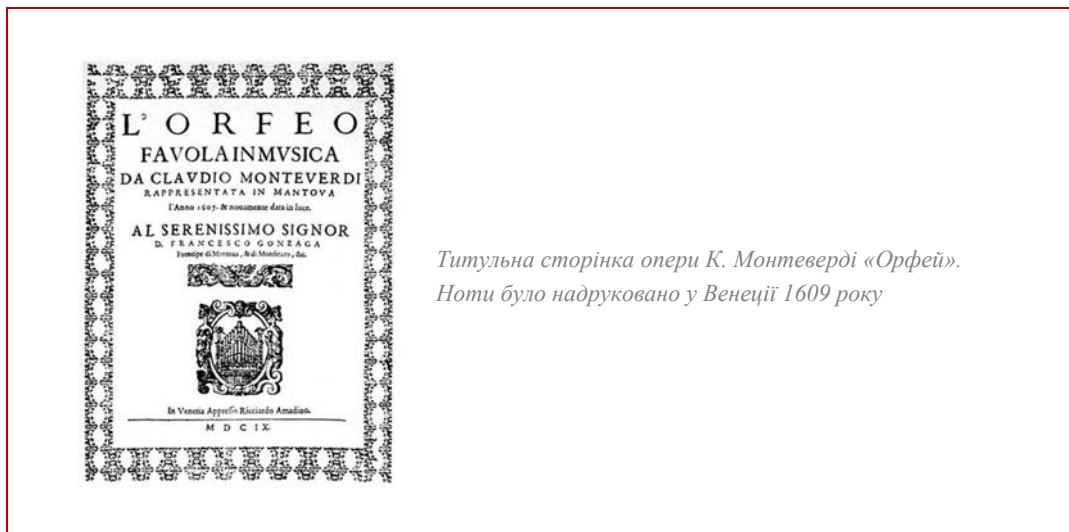
«Не треба забувати, що Вітри, тобто Зефіри й Бореї, повинні співати, але як же зможу я, дорогий Синьйоре, наслідувати говірку Вітрів, коли вони не говорять! **І як я зможу цими засобами зворушити слухача!** Аріадна зачіпає нас тому, що то була жінка, а Орфей – тому, що це був чоловік, а не Вітер. Музика наслідує ці стихії, але ніколи мова, слово, не зможе зобразити пориви вітру, бекання овець, іржання коня тощо. <...> Схильні до нововведень можуть шукати нових гармоній і бути впевненими, що **сучасний композитор буде свої твори, спираючись на істину.** Нехай щастить!»⁸.



*Фрагмент постановки опери Клаудіо Монтеверді «Орфей».
Режисер – Жан-П'єр Поннель, диригент – Ніколаус Арнонкур. 1978. Opernhaus Zürich, Цюрих*

У міркуваннях композитора про сутність його творчої роботи **вперше переживання й почуття людини подавалися як «істина»**. Така настанова К. Монтеверді розходилася з ідеями флорентійського гуртка. Очевидно, що питання взаємодії слова та музики композитор вирішував уже по-новому. Він знав про експерименти флорентійських композиторів і, можливо, разом із герцогом Гонзагою навіть був присутній у Флоренції на прем'єрі «Еврідіки» у 1600 році, але для нього було важливо створити не «наслідування» почуттів, а **співати саме почуття**. Надаючи слово своїм героям, К. Монтеверді через нього хотів почути справжнє звучання «струн душі», що передає любов, гнів, розпач, смуток. Над цим він працював у мадрігалах і у своїй першій опері «Орфей» (1607), що мала величезний успіх.

Стогони Орфея, котрий благав бездушні сили Аїда пропустити його до коханої, зворушували слухачів небувалою експресією та різноманітністю прийомів музичного інтонування поетичного тексту. Вражало також надзвичайно виразне звучання оркестру, в якому, згідно з авторськими вказівками, слід було використовувати 37 різних інструментів, зокрема такі рідкісні, як тромбон.



Новаторські характеристики спектаклю, в якому діяв не алегоричний персонаж – Орфей, а справжня людина, з усією можливою амплітудою душевних порухів, підняли музично-театральне дійство на новий рівень. Сила узагальнення й проникливість погляду в глибину людської душі вперше ставила творіння *Номо Musicus* в один ряд із роботами видатних філософів епохи, які стверджували, як М. Монтень:

«Треба навчитися терпіти те, чого не уникнути. Наше життя складається, як світова гармонія, з речей суперечних, нібито з rozmaїтих тонів, лагідних і хрипких, гострих і м'яких, грайливих і глибоких: що ж би утнув музика, який любив би тільки одні з них? Треба уміти послуговуватися ними разом і мішати їх між собою: так само з отим добром і злом, яке співістотне нашому життю. Наше буття і наша істота не може зостатися без цієї мішанини; одна струна потрібна не менше, ніж друга»⁹.

Доля Орфея трагічно передбачила долю самого К. Монтеверді, який у рік прем'єри опери втратив кохану дружину, що залишила йому двох синів і доньку. 1608 року виснажений і хворий Монтеверді повертається до Кремони, де про нього дбає його батько, потім композитор знову намагається завоювати двір Гонзаги. Незважаючи на розпач, він закінчує в лютому 1608 року «Аріадну» на текст О. Рінуччині (знамените *Lamento* Аріадни композитор пізніше перетворив на Молитву Діві Марії і ввів у Шосту книгу мадригалів).

Знахідки К. Монтеверді у сфері поєднання слова й музики мали разючий результат у 1624 році, коли в Палаццо Моченіго у Венеції відбулася прем'єра **сценічного мадригалу «Битва Танкреда й Клорінди»**, написаного за поемою Торквато Тассо «Звільнений Єрусалим». Новий твір буквально приголомшив слухачів. Композитор зазначав, що перше виконання відбулося в присутності благородних сімей, які залишилися «під таким враженням від афекту, котрий викликав потоки сліз», що навіть не в змозі були аплодувати, і відсутність оплесків

вказувала на стан, який «такий спів ніколи ще не пробуджував»¹⁰. Текст цього незвичного твору композитор ввів у Восьму книгу мадригалів (1638).

Показово, як сміливо рухався композитор у напрямку до нових жанрових координат, які утворював союз поезії та музики й візуальних мистецтв. Значення музичних відкриттів у «Битві Танкреда й Клорінди», яка презентує **поєднання різних художніх мов**, важко переоцінити:

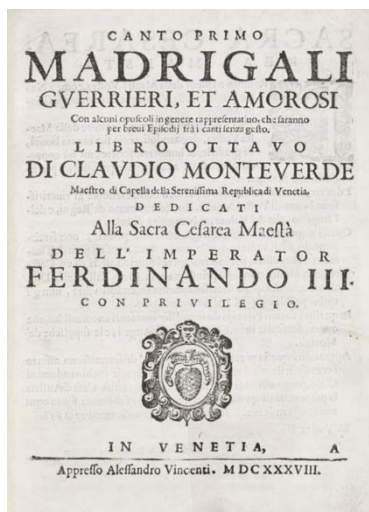
«Монтеверді єдиний прагнув дати таку владу музиці, відкриваючи нам фразу за фразою почуття, яке не тільки відтворювало кожне слово, кожну деталь, кожен нюанс, кожну емоцію, а **яке їх перевершувало** настільки, що після того, як це було зроблено в “Битві Танкреда й Клорінди”, текст без музики здавався майже сиротою. Ці двадцять хвилин музики позначили один із найбільш крутих поворотів в історії звуків, слів і поезії водночас»¹¹.

Сам К. Монтеверді так бачив напрямок своїх творчих пошуків:

«Я виніс переконання, що наша душа в її проявах має три основних почуття, чи пристрасті: гнів, поміркованість і смиренність. Це встановлено найкращими філософами й підтверджується самою природою нашого голосу, який має ноти низькі, середні та високі. Ці три градації виявляються в музичному мистецтві в трьох стилях: **схвильованому (*concitato*)**, **м'якому (*molle*)** і **помірному (*temperato*)**. <...> ...я захопився за божественного Тассо як поета, який з усією щирістю й натуральністю описує пристрасті. Я взяв його опис битви Танкреда з Клоріндою, щоб зобразити у співі протилежні пристрасті, а саме: **войовничість, благання і смерть**»¹².

Називаючи нову манеру співу «схвильованою» (*concitato*), композитор продовжував шукати можливості реалізації афектів у музиці й засоби максимальної концентрації емоційної енергії. У «Битві Танкреда й Клорінди» композитор,

зокрема, використовував прийом афектованого повторення одного звука для втілення стану гніву та люті, а нові прийоми гри на струнних інструментах для імітації руху коней і шуму обладунків утворювали перше в історії інструментальної музики звукове зображення битви. Так театралізоване виконання твору поєднувалось із афектованими звуковими картинами, посилюючи вплив на слухача.



Титульна сторінка Восьмої книги «Войовничі й любовні мадригали» К. Монтеверді. Перше видання (Венеція, 1638)

Підсумком творчих пошуків композитора в жанрі мадригалу стала остання видана за життя **Восьма книга «Войовничі та любовні мадригали»** (*Madrigali guerrieri et amorosi*, 1638). Стосовно їхнього особливого історичного значення дослідники пишуть:

«Кар'єра Монтеверді як мадригаліста описана повніше, ніж в інших композиторів, не тільки через його значні досягнення, але й через те, що він підсумовує заключну фазу розвитку мадригала. Мадригал, що народився як камерна пісня для об'єднаних спільними літературно-музичними зацікавленнями amatorів, завершив свій шлях як драматична, навіть **концертна музика для професіоналів, які**

виступають перед слухачами. Жанр не помер; він трансформувався майже до невпізнання щодо попередніх форм. У музичній родині йому немає рівних за життєздатністю, широтою та розмахом»¹³.

Робота композитора з поетичним текстом у мадригалах Восьмої книги вражає глибиною усвідомлення художніх образів й інноваційним підходом до організації зв'язків слова та музики. Тонко визначаючи нові зрізи музично-поетичного синтезу, відкритого К. Монтеверді, В. Пешкова виявляє три основних підходи композитора до єднання поетичного й музичного рядів: «1) через відтворення експресії **конкретного слова**; 2) через риторичну виразність **поетичної фрази або цілого рядка**; 3) **через одночасне єднання різних афектів двох слів або рядків** поетичного тексту, яке формує нові смислові поля»¹⁴. Тож композитор використовує різні рівні впливу на слухача, примушуючи його реагувати як на найменші виразні деталі музичного й поетичного текстів, так і на загальні принципи композиції.

Основними прийомами її побудови постають:

«поєднання різних, контрастних афектів в одному мадригалі, вільна трактовка поетичного тексту (з порушенням структури поетичного оригіналу); використання різноманітних виконавських складів та розвинений інструментальний супровід для посилення афектів, закладених у поезії (мадригали від двох до восьми партій з інструментальним супроводом, зміна виконавського складу всередині мадригалу); втілення образів декількох персонажів в одному мадригалі, що наближує його до сценічного твору. Могутня творча природа Монтеверді як композитора-драматурга виявляється в тому, що він не тільки уважно вслуховується в звучання поетичного тексту, але сприймає його як **джерело формування нової музично-поетичної цілісності**»¹⁵.



Геррит ван Гонтгорст. Концерт. 1625–1630. Galleria Borghese, Рим

Ще одним важливим полюсом тяжіння творчих зусиль композитора був **музичний театр**. Ім'я К. Монтеверді невіддільне від історії театрального життя Венеції та з повним правом належить до імен найбільших музичних драматургів у європейській культурі. У 1637 році Венеція – місто, що вміє цінувати карнавальний святковий стан духу та звикло до щедрих меценатських внесків, – побачило народження першого в Європі комерційного публічного оперного театру Сан-Касіано:

«Венеція мала створити з музичного жанру, спершу призначеного для флорентійської, пармської та мантуанської знаті, тобто для культурної еліти, нову розвагу – розвагу для будь-якої публіки. Ця маленька революція відбулася 1637 року, під орудою братів Франческо й Етторе Тронів, коли їхній театр Сан-Касіано вперше відкрився для всіх – від прокуратора церкви Св. Марка до останнього гондольєра. У цьому полягав подвійний геній Венеції: перетворити щось розкішне, здебільшого елітне, на загальнодоступний комерційний продукт»¹⁶.



Каналетто. Венеція. Вид на Великий канал у напрямку Пунта-делла-Догана з Кампо Сан-Віо. 1740–1745. Pinacoteca di Brera, Мілан

Про те, наскільки народження публічного музичного театру відповідало особливостям світосприйняття італійців та їхнім духовним потребам, свідчить те, що лише за період від 1637 до 1699 року у Венеції (у різний час і з різною життєздатністю) було відкрито шістнадцять оперних театрів. Про величезне значення нового видовища в житті міста свідчить, зокрема, особливе ставлення венеційців до їхніх театральних лож.

«...венеційці першими перетворили свої ложі на певні святилища всіх видів суспільного й приватного життя... <...> ...знатні громадяни, абонуючи [ложі] на рік або на все життя, зрештою, ставали їх власниками... ...ложа ставала неначе частиною венеційця, другим будинком, який можна було на свій смак меблювати й прикрашати картинами й гобеленами, – адже в театральний сезон там проводили в середньому до шести годин на день, четверту частину життя»¹⁷.

Кожен новий театр прагнув отримати яскраву оперу. Серед найбільш цінних театральних «цікавинок» були опери К. Монтеверді. Його «Аріадна» (*tragedia in musica*), поставлена 1608 року в Мантуї, була відновлена в 1639 на честь відкриття театру Св. Мойсея; «Повернення Улісса на батьківщину» (*dramma per musica*, 1640) була показана в театрі Сан-Касіано; «Весілля Енея та Лавінії» (*tragedia di lieto fine*, 1641, музику втрачено) і «Коронація Поппеї» (*dramma musicale*, 1642–1643) були представлені в театрі Санті-Джованні-е-Паоло¹⁸.



Габріеле Белла. Зображення театру Сан-Самуеле у Венеції.
XVIII ст. Museo della Fondazione Querini Stampalia, Венеція

Пишне театральне життя Венеції ініціювало формування нової музичної драматургії. Симптоматично, що К. Монтеверді, характеризуючи свої театральні твори, акцентує драматичний стрижень розгортання дії (*dramma per musica*, *dramma musicale*, *tragedia in musica*). Від найпершого театального твору («Орфей») його метою стає не вистава з вишуканою ліричною декламацією віршів, звернена до

тонких поціновувачів італійської мови, а **драма людських пристрастей**, адресована до уяви. Композитор створює справжні **музичні драми**, вперше досягаючи єднання всіх складових музично-театральної дії.

Смак до монументальної вистави та сценічних ефектів, спрямованість до всього, що вражає, пристрасть до вокальної віртуозності, використання всіх типів голосів у венеційських операх К. Монтеверді позначили потенційні можливості жанру на багато років уперед. Роль опер композитора у становленні європейського музичного театру неможливо переоцінити. «Історія італійської опери після Монтеверді є **історією своєрідного музичного цунамі**; історією жанру, який, тільки-но народившись, швидко поширився й захопив увесь простір культурного суспільного життя – як кіно в нашому ХХ столітті»¹⁹, – пишуть сучасні зарубіжні дослідники й наводять промовисті цифри, які свідчать про стрімке наростання популярності опери. Опера в XVII столітті відкрила разом із публічним характером вистав у загальнодоступному театрі невичерпні творчі ресурси: Антоніо Кальдара пише близько 70 опер, Антоніо Честі – понад 100, Франческо Каваллі – 42, Алессандро Скарлатті – понад 100, Нікола Порпора – більше 40 опер.

У новій культурній ситуації, що формується на межі XVI–XVII століть, вперше самостійну художню цінність набував світ почуттів і переживань людини, поданий у граничному напруженні їх проявів. Уся творчість К. Монтеверді затверджувала ідею «випадання» зі стану рівноваги в стан «афекту», поворот погляду на себе та обов'язкову «залученість» виконавця та слухача до створюваних музикою ілюзорних світів. Така ілюзорна реальність, що стала не тільки можливою, але й відчутною, щораз тісніше стикалася з категорією істини, що була такою дорогоцінною для людини нової формації та перейшла спадщиною нашому сучасникові.

1 Beaussant Ph. Vous avez dit baroque? Paris : Babel, 1994. P. 108.

2 Beaussant Ph. Passages : de la Renaissance au Baroque. 1994. P. 37.

3 Ibid. P. 53.

4 Пешкова В. Мадригал у творчості Клаудіо Монтеверді: авторське прочитання поетичного тексту : дис. ... доктора філософії : 025 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 14.

5 Beaussant Ph. Passages : de la Renaissance au Baroque. 1994. P. 146.

6 Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. 1971. С. 19.

7 Там само. С. 89.

8 Там само. С. 89–90.

9 Монтень М. Проби : у 3 кн. / пер. з фр. А. Перепадя. Кн. 3. Київ : Дух і літера, 2007. С. 334.

10 Beaussant Ph. Passages : de la Renaissance au Baroque. 2006. P. 147.

11 Ibid. P. 144.

12 Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. 1971. С. 93–94.

13 European Music, 1520–1640 / edited by J. Haar. Woodbridge ; Rochester, NY : Boydell Press, 2014. P. 245.

14 Пешкова В. Мадригал у творчості Клаудіо Монтеверді: авторське прочитання поетичного тексту. 2021. С. 122.

15 Там само. С. 178.

Див. також: Пешкова В. «Altri canti d'amor tenero arciero» з «Восьмої книги» мадригалів Клаудіо Монтеверді: цілісність музичної композиції // Київське музикознавство : зб. наук. пр. Вип. 57 : Культурологія та мистецтвознавство : До 150-річчя Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2018. С. 153–163. URL:

<https://doi.org/10.33643/kmus.2018.57.13> (дата звернення: 08.08.2022);

Пешкова В. Принципи роботи з поетичним текстом у ранніх мадригалах Клаудіо Монтеверді (на прикладі мадригалів з перших чотирьох книг композитора) // Київське музикознавство : зб. наук. пр. Вип. 59. Київ, 2019. С. 128–141. URL: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.10> (дата звернення: 08.08.2022).

16 Барб'є П. Венеція Вивальді : музика и праздники епохи барокко / пер. с фр. Е. Рабинович. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. С. 160.

П. Барб'є зазначає, що театри називалися іменами церковних парафій, які знаходилися поруч. Найближчими роками було відкрито театри Св. Павла та Св. Мойсея (1639), а також театри Св. Ангела (1677) та Св. Іоана Златоуста (1678). Найвідоміший сьогодні венеційський театр Ла Феніче було відкрито 1792 року.

-
- 17 Барбье П. Венеция Вивальди : музыка и праздники эпохи барокко. 2009. С. 169.
- 18 Див. детальніше про опери К. Монтеверді: Іванова І., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери : Західна Європа. XVII–XIX століття : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 383 с.
- 19 Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de Brigitte et Jean Massin. Paris : Fayard, 1995. P. 378.



Герріт ван Гонтгорст. Концерт. 1624. Musée du Louvre, Париж

7.3. ШЛЯХ ІТАЛІЙСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ НА ПАРНАС, АБО «АПОФЕОЗ КОРЕЛЛІ»

Кореллі не був убитий, не помер передчасно у віці 26 років, не вбив свою дружину, не мав двадцятьох дітей, він не погрожував викинути з вікна примхливу співачку, не борознив Європу, не марнотратив життя в гульні, не мав іншого імені, крім того, що вирізняло його від народження. Однак він отримав виняткове визнання та став героєм легенди.

Філіпп Вентуріні. Арканджело Кореллі

Так починає свою книгу про Арканджело Кореллі один із його сучасних італійських біографів¹, іронізуючи над темпераментною італійською публікою, яка завжди очікує сенсацій і скандальних подій. Нічого примітного, здавалося б, і справді не можна виявити при побіжному погляді на життя знаменитого музиканта, якщо не побачити щось виняткове в тому, що, народившись у маленькому містечку поблизу Равенни, А. Кореллі досяг такого визнання за життя, що отримав титул маркіза Ладенбурзького виключно за музичні заслуги та був похований у головному римському святилищі – Пантеоні.

Неймовірний творчий злет А. Кореллі вражає тим більше, що сфера інструментальної музики, в якій все життя працював композитор, поступалася першістю в Італії модній культурній новинці XVII століття – опері. Камерна музика, що звучала для невеликого кола обраних слухачів, тільки завойовувала аудиторію та музичний простір Європи, тому біографи А. Кореллі запитують:

«Як пояснити такий успіх за такої малої кількості музики? Усього дев'ять годин [звучання]. Лише шість зошитів п'єс **виключно для інструментального виконання** в епоху, коли композитори бралися за всі жанри, церковні й світські, інструментальні й вокальні»².

Г'ю Говард. Арканджело Кореллі. 1697.
The Stirling Smith Art Gallery and Museum, Стерлінг



Безпрецедентна слава Кореллі виявляє нові вектори культурного життя Італії кінця XVII століття, коли інструментальні твори починають затверджуватись у сприйнятті публікою як значні й самодостатні. Музика заявляє про своє право звертатися до слухача, не використовуючи слова. Уже за життя композитора захоплення його творами вийшло далеко за межі Італії та знайшло місце навіть у конкурентній Франції, що зятято опиралася італійським впливам. Зокрема, Франсуа Куперен, віддаючи шану великому попереднику, пише сонату з показовою назвою «Парнас, або Апофеоз Кореллі», в якій подає знаменитого італійця як улюбленця Аполлона та муз.

Життя цього обранця богів дійсно складалося дуже щасливо. А. Кореллі народився в маленькому італійському містечку Фузіньяно 1653 року. Він належав до однієї з найбільш багатих і шляхетних родин у місті й міг розраховувати на найкращу освіту. Батька А. Кореллі втратив одразу після народження, і його виховувала мати, яка сприяла розвитку музичних здібностей сина.

А. Кореллі з дитинства грав на скрипці. Свої музичні здібності він удосконалював у Болоньї (приблизно з 1670 протягом чотирьох років А. Кореллі бере уроки гри на скрипці у Джованні Бенвенуті, а потім у Леонардо Бруньололі). Перебування в місті, що процвітало й мало активне музичне життя, формувало смаки молодого музиканта. Про те, яким важливим цей етап свого життя вважав сам А. Кореллі, свідчить той факт, що пізніше, публікуючи в Римі свої твори в 1681, 1685 і 1689 роках, композитор їх підписує «Арканджело Кореллі з Фузіньяно, званий Болонцем» (*Arcangelo Corelli da Fusignano, detto il Bolognese*).

У Болоньї А. Кореллі досягає найвищої майстерності як скрипаль-віртуоз, а потім, як кажуть, «усі дороги ведуть до Риму»... У 1675 музикант з'являється у Вічному місті, де робить грандіозну кар'єру. Він швидко дістає визнання та стверджується як найбільш авторитетний композитор-інструменталіст у папському оточенні. Творчі експерименти А. Кореллі стають прикладом для наслідування.

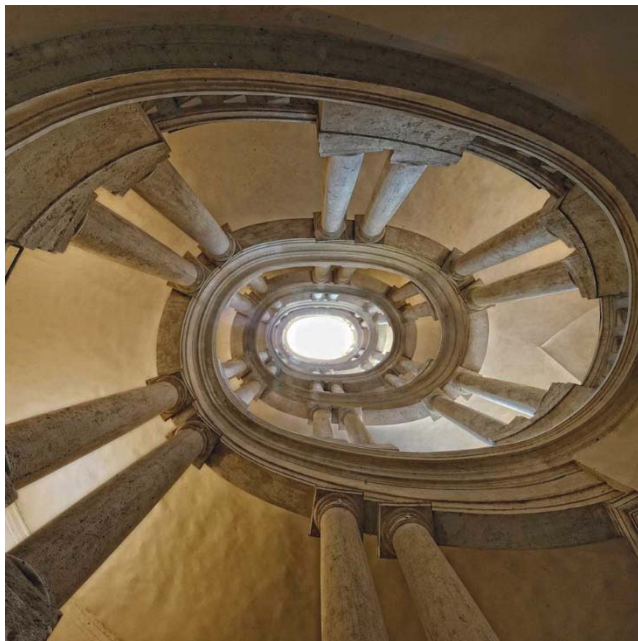


Геррит ван Гонтгорст. Веселий скрипаль. 1623.
Rijksmuseum, Амстердам

Культурне життя Риму XVII століття визначав **Ватикан**. Відповідно, воно дуже динамічно змінювалося за Климента IX (1667–1669) і Климента X (1670–1676); зазнавало значних утисків у своїй світській і театральній частинах за Інокентія XI (1676–1689), який заборонив відкритий 1671 року перший публічний римський театр «Гордіона»; знову ставало різноманітним за Олександра VIII (1689–1691) й Інокентія XII (1691–1700). Вплив пап був величезним, проте значну роль в розвитку римського мистецтва відігравали знатні римські родини, зокрема родина Барберіні (флорентійського походження), яка опікувалася оперою.

Відсутність публічного музичного театру до 1671 року й у період правління Інокентія XI компенсувалася можливостями приватних постановок. У свій палац на вулиці Чотирьох фонтанів (*strada delle Quattro Fontane*) родина Барберіні могла запросити на оперну виставу понад три тисячі людей, дивуючи глядачів новітніми

сценічними ефектами, підготованими майстром «чарівної» машинерії Дж. Л. Берніні. Величезний успіх мали також спектаклі в палаці кардинала П'єтро Оттобоні.



Відомі архітектурні «цікавинки» в Палаццо Барберіні. У створенні цього розкішного архітектурного проекту в 1627–1633 роках брали участь три великих архітектори – Карло Мадерна, Франческо Борроміні, Джованні Лоренцо Берніні. Квадратні сходи Берніні та еліпсоїдальні сходи Борроміні репрезентують розкутість фантазії архітектора й вільну гру об'ємами.

В атмосфері яскравих театральних експериментів і резонансних виконань великих церковних творів відточувалася майстерність А. Кореллі в Римі, спочатку – як скрипаля-віртуоза.

Так, у переліку виконавців ораторії Алессандро Страделла «Святий Іоанн Хреститель» (*San Giovanni Battista*), що прозвучала 31 березня 1675 року в церкві Сан-Джованні-деї-Фіорентіні, вперше зустрічається ім'я А. Кореллі серед скрипалів. Можна тільки дивуватися, як швидко розвивалася кар'єра музиканта, запрошеного буквально одразу після переїзду до Риму для участі у виконанні твору авторитетного маестро.

Відтоді ім'я А. Кореллі регулярно фігурує серед учасників яскравих музичних подій Риму. З 1679 він стає першою скрипкою театру Капраніка (*Capranica*) і музикантом елітарного музичного салону шведської королеви Христини, яка проживає в Римі після відмови від трону. Відомо, що 6 січня 1679 року А. Кореллі керував оркестром, що виконував оперу Бернардо Пасквіні «Де є кохання, є співчуття» (*Dov'è amore è pieta*), яку сучасники високо оцінили. Зокрема, абат Франсуа Рагнет згадував, що «бачив в опері в Римі одночасно Кореллі, Пасквіні й Гаєтані, які, безумовно, є першими у світі виконавцями на скрипці, клавесині й теорбї чи архилютні»³.

А. Кореллі бере участь у постановці опер і в виконанні ораторій, які були полем найсміливіших шукань римських композиторів. Підкреслимо, однак, що з перших кроків у сучасному йому музичному світі А. Кореллі чітко усвідомлює напрямок свого шляху: він не намагається створити оперу й не претендує на монументальну ораторію. Уже ранні опуси композитора пов'язані з **інструментальними жанрами**. На титульній сторінці своїх перших творів, датованих 13 травня 1679 року, А. Кореллі зазначає: «Мої симфонії (*synfonie*) зроблені лише для того, щоб дозволити скрипці сяяти»⁴. За два роки композитор публікує збірку своїх тріо-сонат (*op. 1*) і присвячує їх королеві Христині, яка щедро допомагає молодому музиканту.

У 1684 доля дарує А. Кореллі ще одного могутнього поціновувача його музики – кардинала Бенедетто Памфілі, якому композитор присвячує другу збірку тріо-сонат (*op. 2*). А. Кореллі живе в палаці кардинала й диригує виконаннями ораторій композиторів-сучасників (зокрема Алессандро Скарлатті). Масштаб творчих експериментів А. Кореллі цих років вражає. Так, у січні 1687 року він приголомшує сучасників неймовірною кількістю музикантів під час виконання серенади Б. Пасквіні: **понад 150 інструменталістів і близько 100 хористів!** Зрозуміло, що цей факт свідчить про надзвичайний авторитет і високу майстерність А. Кореллі, який був здатний організувати таку акцію. У березні 1689 року він

диригує виконанням двох великих мес, присвячених тоді вже хворій королеві Христині, одужання якої так і не відбулося.

Франческо Тревізани. Портрет кардинала П'єтро Оттобоні. Бл. 1689. Bowes Museum, Барнард-Касл



Королева Христина й кардинал Б. Памфілі помирають одного року (1689), проте А. Кореллі не залишається без підтримки. Новою щасливою зіркою, що висвітлює його шлях, стає кардинал П'єтро Оттобоні – молодий племінник папи Олександра VIII, який змінив одіозного Інокентія XI, вороже налаштованого щодо публічних платних оперних спектаклів й участі в них жінок-виконавиць⁵.

З приходом папи Олександра VIII в Римі розпочалася нова музична ера. П'єтро Оттобоні, впливовому племіннику Папи Римського, на той момент виповнилося 22 роки. Він був пристрасним любителем мистецтва та об'єднав навколо себе найкращі творчі сили Риму. Щосереді молодий кардинал організовував блискучі концерти у своєму палаці. Як і Б. Памфілі, П. Оттобоні писав

лібрето до опер та ораторій, музичні версії яких створював великий сучасник А. Кореллі – Алессандро Скарлатті.

А. Кореллі бере участь у виконанні оперних вистав, ораторій, у домашніх концертах, а також пише свою музику. Третю збірку сонат (*op. 3*) композитор присвячує замовнику – герцогу Франческо II д'Есте, і цей факт виявляє популярність А. Кореллі.

Оскільки загальний контроль над церковною музикою в Римі здійснював кардинал П. Оттобоні, закономірно, що в 1700 саме А. Кореллі обирають «охоронцем» (*guardiano*) Римської музичної ради (*Congregazione dei Musici di Roma*), яка відповідає за професіоналізм римських інструменталістів, що беруть участь у виконанні церковних творів.

П'ята книга творів (*op. 5*, 1700) приносить А. Кореллі неймовірний успіх. Його молодший сучасник, органіст і композитор Мішель Коретт пише:

«Відколи в Кореллі є сонати й концерти, можна говорити про дивовижний прогрес музики в усій Європі. Саме цьому знаменитому автору вона завдячує становленням вірної гармонії та блискучої симфонії. Кореллі подарував своїм *op. 5* справжні шедеври»⁶.

Цей найпопулярніший прижиттєвий *opus* композитора витримав протягом XVIII століття 42 перевидання!

26 квітня 1706 року А. Кореллі приймають (разом із Б. Пасквіні) до Аркадської академії (*Accademia dell'Arcadia*), заснованої 1690 року як елітарне об'єднання поціновувачів вишуканої літератури на згадку про королеву Христину. Виникнення цієї літературної академії на піку панування барокового стилю в італійській культурі XVII століття відповідало актуальним вимогам повернення мистецтва до класичної прозорості й простоти. Виявляючи свій зв'язок із античним минулим, члени Академії обирали грецькі імена. Відповідно, Кореллі,

Скарлатті й Пасквіні, прийняті одночасно, перетворюються на Аркомело, Терпандро та Протіко. Трохи пізніше, у 1711 й 1718 роках, членами Академії стають Андреа Адамі та Франческо Гаспаріні. До цього часу А. Кореллі вже зветься в Академії «**найзнаменитішим маестро скрипки**» (*Maestro famosissimo di violino*), а вже ще 1689 року один із сучасників композитора Анджело Берарді ді Сант'Агата називав його «новим Орфеєм нашого часу». Не дивно, що 1708 року його відвідує Г. Ф. Гендель⁷, а слава творів А. Кореллі поширюється далеко за межі Італії.

А. Кореллі помирає 8 січня 1713 року. Не маючи родини, він заповідає кардиналу П. Оттобоні й друзям-музикантам багату колекцію картин (142 полотна), колекцію музичних інструментів, а також рукописи своїх творів і гранки готової до видання збірки концертів *op. 6*. Він просить подбати про гідний похорон і щоб на спомин про нього було заспівано 500 мес. Кардинал Оттобоні, глибоко схвильований смертю такого видатного музиканта, доклав усіх зусиль для того, щоб А. Кореллі був похований у Пантеоні в каплиці Святого Йосифа, яка слугувала з XVI століття усипальнею великих римських музикантів.

Спадщина А. Кореллі вкладається в шість зошитів творів: *op. 1* – дванадцять церковних сонат (*da chiesa a tre*), 1681; *op. 2* – дванадцять камерних сонат (*da camera a tre*), 1685; *op. 3* – дванадцять церковних сонат (*da chiesa a tre*), 1689; *op. 4* – дванадцять камерних сонат (*da camera a tre*), 1694; *op. 5* – дванадцять сонат для скрипки соло та *basso continuo* (містить шість камерних і шість церковних сонат), 1700; *op. 6* – дванадцять *concerti grossi* (вісім *concerti da chiesa*, включно зі знаменитим «Різдвяним концертом», і чотири *concerti da camera*). Кожен із цих опусів з'являється як результат певної лінії розвитку італійської інструментальної музики.

Особливу роль відіграли *Concerti grossi op. 6*. Характеризуючи композиційні принципи жанру *concerto grosso*, зарубіжні дослідники справедливо зазначають:

«Поняття *concert*, *concerto*, *concertier* тощо мають у цю епоху більш-менш точний музичний зміст, проте так само вони мають смисл

філософський і космологічний, вказуючи на узгодження множинного в єдиному (подібно до концерту планет); і іноді свою протилежність – принцип розмаїття, антитези, опозиції і навіть боротьби... І хоча останнє ще не може реалізуватися на рівні тематизму, воно проявляється в динамічних контрастах *forte-piano*, ефектах відлуння, поєднанні (тяжінні) консонанс-дисонанс, полярності мажор-мінор, бінарності арія-речитатив і витриманий бас (*continuo*), поєднанні гармонія-поліфонія, а також протиставленні звукових мас, у порівнянні соліста (або *concertino*) й ансамблю (*ripieno* або *tutti*), нарешті, у теоретичному плані домінування мелодії або гармонії. Ці опозиції створюють ефекти, подібні до ефектів глибини в пластичних мистецтвах»⁸.

Власне, формування концертантного стилю затверджувало новий статус музичної мови, яка набувала самостійного значення в її спроможності впливати на слухача без допомоги слів.



Намагаючись охопити одним поглядом інструментальні жанри Італії XVII століття, можна визначити, що улюбленим інструментом залишалася скрипка. Технічне вдосконалення скрипки в найзнаменитіших майстернях Андреа Амати (бл. 1511–1577, Кремона) й Гаспаро да Сало (1540–1609, Бреція) дозволило представити її як інструмент шляхетний і гідний захоплення, а не лише здатний на «підзвучування» сільського танцю. Завдяки діяльності Саломоне Россі (бл. 1570 – 1630), Франческо Туріні (бл. 1589–1656), Джованні Батиста Фонтана (бл. 1589 – 1630), Марко Уччеліні (1603 або 1610 – 1680), Карло Фаріна (бл. 1600–1640), Франческо Каваллі (1602–1676), Клаудіо Монтеверді (1567–1643) техніка гри на скрипці досягла в XVII столітті фантастичної віртуозності.

Твори А. Кореллі від першого до шостого опусу виявляють рух композитора до більшого **балансу кольору й лінії**, що врівноважує емоційні згущення стилю бароко. Епоха перебільшених контрастів і культу всього «дивного» помалу поступається місцем іншій, і Кореллі вимагає від виконавців «**опори на розум і зразки найпрекрасніших майстрів**»⁹. Його останні твори відображають нові тенденції в італійській музиці, що затверджувалися завдяки художнім орієнтирам членів Аркадської академії.

«Це період переходу, – пише італійський біограф композитора, – **період встановлення норм і затвердження розуму, коли розквітає стиль Кореллі**. Його музика ковзає рейками цього нового напрямку, додаючи до нього новий вимір»¹⁰. Отже, шлях італійської інструментальної музики – шлях руху до більш ясних і врівноважених форм. Симптоматично, що й у сонеті, присвяченому прийняттю трьох видатних композиторів (А. Кореллі, А. Скарлатті, Б. Пасквіні) до Аркадської академії, опіувалася можливість уникнути помилок при «світлі сонця, що сяє з небесної висоти»¹¹.

Римський аристократичний смак змінював орієнтири італійських композиторів, які писали для еліти й прагнули говорити вишуканою музичною

мовою. Кардинальні відмінності римської опери межі XVII–XVIII століть також визначалися «пом'якшенням контрастів, усуненням надто явних надмірностей, великою увагою до внутрішньої узгодженості, взаємопов'язаності й пропорційної врівноваженості різних частин та елементів вистави»¹². У цьому напрямі розгорталася й діяльність А. Кореллі, який відкрив новий шлях у розвитку західної інструментальної музики.

Творчість А. Кореллі стала результатом столітнього розвитку італійської скрипкової музики. Вона знайшла своє продовження у творчості А. Вівальді, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя та багатьох інших композиторів наступних поколінь. Ансамблеві інструментальні твори вже були готові взяти на себе небачене раніше смислове навантаження, готуючи становлення нових інструментальних жанрових моделей XVIII століття.



Бартоломео Беттера. Натюрморт із музичними інструментами й іншими предметами. XVII ст. Приватна колекція

-
- 1 Venturini Ph. Arcangelo Corelli. Paris : Fayard, 2003. P. 7.
 - 2 Ibid. P. 8.
 - 3 Ibid. P. 26.
 - 4 Ibid. P. 32.
 - 5 Заборона Інокентія XI на використання жіночих голосів була причиною неймовірного злету зацікавлення публіки голосами співаків-кастратів, які виконували високі партії.
 - 6 Venturini Ph. Arcangelo Corelli. 2003. P. 80.
 - 7 Г. Ф. Гендель змагався в грі на клавесині й органі з сином Алессандро Скарлатті, Доменіко. Спеціально для виконання у П. Оттобоні Гендель написав дві ораторії – «Воскресіння» й «Триумф Часу й Правди» (на слова Б. Панфілі). А. Кореллі як перший скрипаль диригував оркестром.
 - 8 Histoire de la musique occidentale / sous la direction de Brigitte et Jean Massin. 1995. P. 351–352.
 - 9 Venturini Ph. Arcangelo Corelli. 2003. P. 53.
 - 10 Ibid. P. 60.
 - 11 Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века : в 2 ч. Ч. 1 : Под знаком Аркадии. Москва, 2006. С. 24.
 - 12 Там само. С. 46.

РЕЗЮМЕ

Завжди вогонь потрібен ковалеві,
щоб вийшов із заліза твір прекрасний;
щоб золото явило вроду ясну,
вогонь завжди до користі митцеві;
і фенікс, диво-птах, не воскресає,
як не згорить, і маю я згоріти,
щоб міг життя в тій формі відновити,
яку підносить смерть, час не займає.

Мікеланджело Буонарроті¹

Музична Італія XVII століття – далекий культурний материк, ніби спеціально створений для подорожі *Homo Musicus* у світ, що захоплює безмежними просторами й **чуттєвими ілюзіями**, який виник як результат перевороту в житті й мисленні європейської людини. Струнка «музична архітектура», заснована на ренесансних принципах, буквально за життя одного покоління розсипалася на елементи, об'єднані **пластикою душевних порухів**. Народження музичного театру, представленого спочатку придворною музично-поетичною пастораллю, а згодом ефектною музичною драмою в італійських оперних театрах, вплинуло на всі сфери культурного життя XVII століття.



Яким далеким є трактування благословленого Небом майбутнього одруження в алегоричній композиції великого Рубенса від реальної історичної ситуації об'єднання двох європейських сімей, яка визначається лише далекоглядним політичним розрахунком.

*Пітер Пауль Рубенс.
Генріх IV отримує
портрет Марії Медічі.
Бл. 1622–1625. Musée du
Louvre, Париж*

Одним із головних ініціаторів глибоких змін у музичній культурі Італії став Клаудіо Монтеверді, який використовував нові експресивні можливості музичної мови для втілення афектів. Притаманні живопису бароко «неподільний дуєт світла й тіні, осмислений як трагедія», контраст, «який є не співіснуванням всесвіту світла та всесвіту тіні, а **єдністю**, що створена двома драматично (я повторюю і підкреслюю це слово) протиставленими елементами»², відображені в музиці К. Монтеверді в безлічі варіантів. У ситуації, коли «музика, ще більше, ніж інші мистецтва, з насолодою фіксувала всі можливі способи грати опозиціями та контрастами»³, К. Монтеверді показав нові шляхи в глибину невимовного словами світу душевних переживань людини.



Габріель Метсю. Жінка, що грає на віолі да гамба. 1663. Fine Arts Museums of San Francisco, Сан-Франциско

XVII століття відкрило нову епоху і в **інструментальній музиці**. Бажання *Homo Musicus* «політ мрії плекати в напівсні» (Мікеладжело Буонаротті) захопило простір інструментальних жанрів. Вперше музичним інструментам було дозволено не лише супроводжувати спів чи танець, а «розмовляти» довірливо й темпераментно, ніжно та гнівно з виконавцями, а також із тими, хто їх слухав. «Мова почуттів» стала універсальним засобом спілкування, знайшовши в музичних композиціях свою граматику й риторику.



Караваджо. Музиканти. 1595. The Metropolitan Museum of Art, Нью-Йорк

Новий статус музичної мови ясно усвідомлювали представники культури наступного, XVIII століття. Зокрема, Йоганн Маттезон писав у трактаті «Досконалий капельмейстер» (1739):

«На душу, чи дух впливають почуття. Як? Безумовно, не через звуки самі собою, не тільки через їхні розміри, характер, оформлення, а насамперед через уміле, постійно оновлюване й невичерпне поєднання, різноманітність, змішання, підвищення, пониження, стрибки, зупинки, прискорення, силу, слабкість, різкість, простий і складний рух, пом'якшення, затримку й тисячі інших прийомів, які встановлюють не циркуль, не лінійка, не розрахунок, **а лише внутрішня вдячна сутність людини, мудрої та навченої природою та досвідом**»⁴.

Так, професійні музиканти виходили «на балкон» (як ми бачимо на ілюстрації-епіграфі до цього розділу) або на сцену перед публікою, концентруючи на собі максимум уваги, проте їхній власний погляд був спрямований **углиб невидимого**. Бажання *Homo Musicus* створити відбиття своїх емоцій у музичному просторі отримувало неповторні звукові проєкції у творах італійських композиторів XVII століття.

1 Переклад В. Ржевської.

2 Beaussant Ph. Vous avez dit baroque? 1994. P. 121.

3 Ibid.

4 Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. 1971. С. 244.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОПЕРЕВІРКИ

1. Хто входив до складу Флорентійської камерати?
2. Як члени Флорентійської камерати оцінювали контрапункт – головну композиторську техніку того часу?
3. У чому сутність розбіжностей поглядів на монодійний спів Я. Пері й Дж. Каччіні?
4. Кому сучасники ставили в заслугу створення нової манери сольного співу?
5. У чому полягають особливості віднайденого К. Монтеверді стилю *concitato*?

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Барбье П. Венеція Вивальди : музика и праздники эпохи барокко / пер. с фр. Е. Рабинович. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. 280 с. (Studia Europaea).
2. Епохи історії музики в окремих викладах : навч. посібник : у 2 т. / пер. з нім. та ред.-упоряд. Ю. Семенов. Одеса : Будівельник, 2004. Т. 2 : Бароко. Класика. Романтика. Нова музика. 240 с.
3. Іванова І., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери : Західна Європа. XVII–XIX століття : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 383 с.
4. Пешкова В. «Altri canti d'amor tenero arciero» з «Восьмої книги» мадригалів Клаудіо Монтеверді: цілісність музичної композиції // Київське музикознавство : зб. наук. пр. Вип. 57 : Культурологія та мистецтвознавство : До 150-річчя Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2018. С. 153–163. URL: <https://doi.org/10.33643/kmus.2018.57.13> (дата звернення: 08.08.2022).
5. Пешкова В. Принципи роботи з поетичним текстом у ранніх мадригалах Клаудіо Монтеверді (на прикладі мадригалів з перших чотирьох книг композитора) // Київське музикознавство : зб. наук. пр. Вип. 59. Київ, 2019. С. 128–141. URL: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.10> (дата звернення: 08.08.2022).

6. Шпиг Ю. «Флорентійська камерата» як платформа формування нової вокальної школи // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Вип. 33, кн. 2. Одеса : Гельветика, 2021. С. 48–61.
7. Bonds M. E. A history of music in Western culture / Department of Music University of North Carolina at Chapel Hill. 4th ed. Boston : Pearson Education, 2013. 696 p.
8. Taruskin R. Oxford History of Western Music : in 5 vol. Vol. 1: Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century. Oxford : Oxford University Press, 2010. 865 p.

РОЗДІЛ ВОСЬМИЙ.
Номо Musicus у ФРАНЦУЗЬКІЙ
КУЛЬТУРІ XVII СТОЛІТТЯ:
БАЖАННЯ Й ЗАДОВОЛЕННЯ
ЛЮДИНИ СМАКУ

...мислездатний розум зрушується тим, що він досягає.

Мераб Мамардашвілі. Лекції з античної філософії



Сад Версаля

8.1. ІТАЛІЙСЬКЕ ЧИ ФРАНЦУЗЬКЕ? ПОЛЕМІКА ДВОХ ТРАДИЦІЙ

Італійська музика (звертається італійською мовою):

– Люб'язна Французька музико,

Чим мій спів тебе ображає?

Французька музика (відповідає французькою):

– Тим, що часто твій спів

Мені здається невиразним.

*Діалог Французької музики та Італійської музики
з придворного балету Ballet de la Raillerie Ж.-Б. Люлі*

У стильових характеристиках французької культури XVII століття дослідники до сьогодні розходяться в думках. Одні окреслюють її як «барокову», інші – наголошують на унікальності культурної ситуації у Франції та вважають за необхідне визначати стиль французького мистецтва XVII століття як «класицизм». Водночас, лавіруючи між стильовими полюсами, багато фахівців використовують проміжні дефініції: «французьке бароко» (як варіант загальноєвропейського бароко), «французький класицизм», нарешті, «рококо» (щодо періоду другої половини XVII – початку XVIII століть). Множинність поглядів на одне явище свідчить про його складну сутність, коли те, що знаходиться на поверхні й здається очевидним, при уважному погляді виявляється лише оболонкою, яку слід відкинути й побачити приховане. Неочевидні фундаментальні настанови французької культури спробуємо окреслити в цьому параграфі.

З позицій сьогодення ясно видно, що музичну культуру Франції XVII століття характеризує **постійний діалог двох потужних національних традицій – італійської та французької**. Саме цей чинник зумовлює складність стильової системи французької культури XVII століття, яку заведено поділяти на два періоди: 1) **до 1661 року** – час правління впливових прем'єр-міністрів кардинала Рішельє (1585–1642) та кардинала Мазаріні (1602–1661); 2) **з 1661 року** – час правління Людовика XIV. Боротьба за збереження національних пріоритетів визначає генеральну лінію розвитку культури Франції протягом всього XVII століття, але саме в першій його половині питання італійських впливів набувають помітного суспільного резонансу завдяки діяльності Джуліо Мазаріні.

Джуліо Мазаріні був пристрасним поціновувачем мистецтва й одним із найвизначніших меценатів, яких знала французька історія. Він зібрав багату колекцію картин, перетворивши свій палац на справжній музей. Особливу ж підтримку всемогутній кардинал надавав італійській музиці. Бувши свідком розвитку опери в Римі з перших її кроків, він цікавився всіма подіями музичного життя Італії та намагався познайомити з ними французів¹. Кардинал організовував у Парижі

гастролі знаменитих італійських виконавців і пишні постановки італійських опер, що баламутили французьке суспільство.

*П'єр Міньяр. Портрет кардинала
Джуліо Мазаріні. 1658–1660.
Musée Condé, Шантії*



Досліджуючи культурні стратегії Франції XVII століття, які мали кульмінацією правління Людовика XIV, французькі знавці пишуть:

«Неможливо зрозуміти історію правління Людовика XIV, не оцінивши важливості присутності італійців у Парижі при Мазаріні. Їх обожають чи ненавидять, але вони тут: художники, скульптори, архітектори, майстри мозаїки та *stucco*, ювеліри, співаки, актори, композитори, прелати, дами великих і малих чеснот, емісари, секретарі, поети. І серед них кілька найбільших: співак Атто Мелані зі своїм братом-лютністом; Луїджі Россі, найвідоміший композитор свого часу;

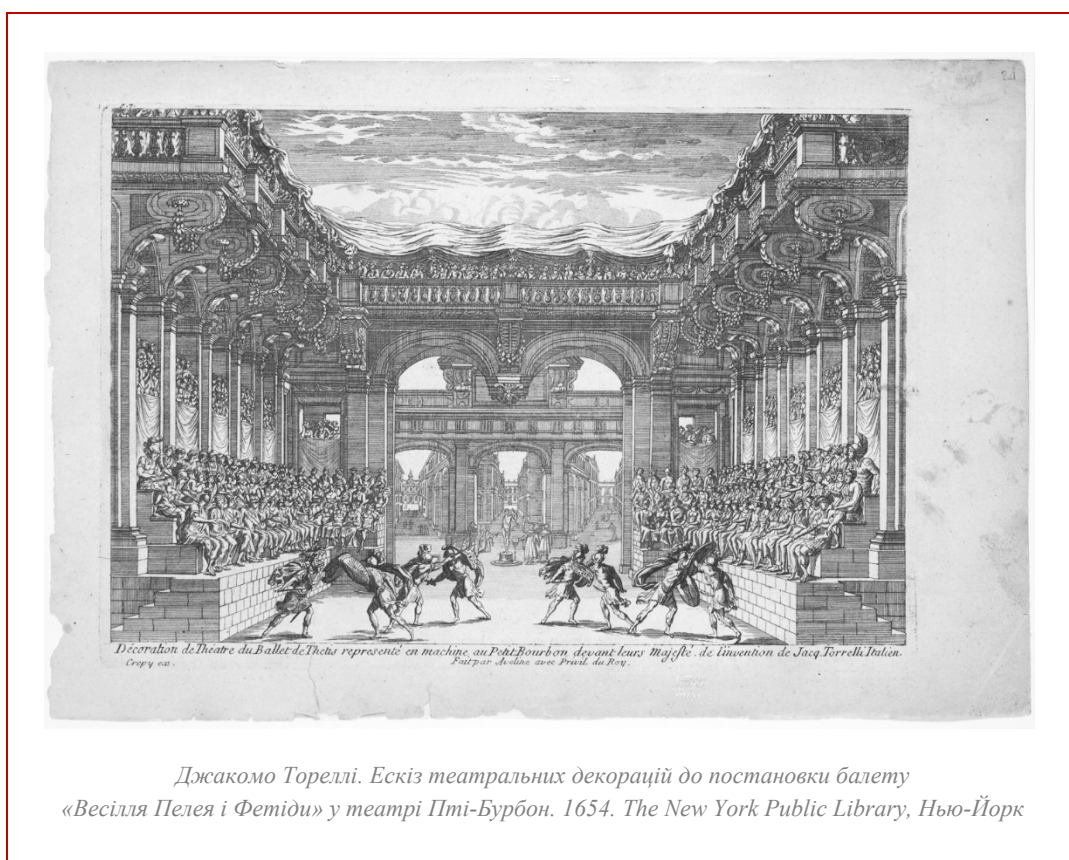
співачки Франческа Коста й особливо Леонора Бароні, *la più virtuosa dama d'Italia*, “диво світу”; художники Романеллі та Грімальді; секретар Мазаріні абат Буті, поет, лібретист, “сірий кардинал”; і Тореллі, “великий чарівник”, театральний декоратор та машиніст сцени. Чому вони тут? Тому що Мазаріні був, імовірно, найбільшим меценатом усіх часів і хотів здійснити в Парижі своєрідну трансплантацію барокового Риму Урбана VIII»².

Процес взаємодії італійської та французької культур було активізовано шлюбом французького короля Генріха IV з Марією Медічі (1600). Вишукані музичні цікавинки, які звучали з нагоди королівського шлюбу у Флоренції, були повторно виконані під час весільної церемонії в Парижі. Невдовзі королівське подружжя надіслало листи до Флоренції – до великого князя та великої княгині – з проханням «позичити на кілька місяців ансамбль Джуліо Каччіні та його доньок»³. Це звернення підтверджувало швидкість поширення в Європі нової манери сольного співу та визнання її переважання. Відгукнувшись на запрошення, Джуліо Каччіні з родиною приїхав до Парижа 6 грудня 1604 року. Виступи геніального співака, його талановитих доньок і дружини мали шалений успіх. Загалом, перебування флорентійської родини у Франції (до травня 1605 року) «сприяло зміцненню тоскансько-французького альянсу, який дядько Марії Медічі, великий герцог Фердинандо, та її чоловік Генріх IV скріпили звичайним способом через обмін жінкою. <...> ...цей союз був скріплений пропозицією, відповіддю й фактом обміну особливо мистецько обдарованими слугами»⁴. Це спостереження західної дослідниці вказує на значну залежність музикантів від соціальної еліти, адже попри публічне визнання, вони мали зважати на жорсткі умови їхніх робочих контрактів.

Хронологія основних етапів подальшого знайомства Франції з новим італійським співом була визначена діяльністю Дж. Мазаріні.

1644 року виступ у королівському палаці знаменитої італійської співачки Леонори Бароні, запрошеної Дж. Мазаріні, зчинив сенсацію. Менший успіх при дворі мали виступи відомого італійського кастрата Атто Мелані.

1645 року відбулася зустріч французької публіки з італійською оперою. У грудні була поставлена *La Finta pazza* («Удавана божевільна», музика Франческо Сакраті, лібрето Джуліо Строцці), написана в 1641 для Венеції. Музика не сподобалася французам, але пишні декорації та яскраві сценічні ефекти, створені італійським майстром Джакомо Тореллі, були сприйняті дуже схвально.



1646 року в Пале-Рояль був показаний *L'Egisto* («Егіст») Франческо Каваллі, музику якого публіка визнала нудною та нецікавою.

Цього ж року на замовлення Дж. Мазаріні спеціально для королівського карнавалу Луїджі Россі написав оперу «Орфей» на лібрето абата Франческо Буті (секретаря Мазаріні). Постановка «Орфея» готувалася з неймовірним розмахом, за участю найкращих італійських виконавців. За чутками, кардинал витратив на спектакль величезну суму в п'ять тисяч екю, однак музика опери не сподобалася. Слухачі «вмирали від нудьги й холоду» під час довгих і незрозумілих речитативів італійською мовою, хоча переклад італійського тексту роздали перед початком вистави.

Дуже симптоматично, що після невдачі опери автор лібрето абат Ф. Буті запропонував Дж. Мазаріні перекласти італійський текст французькою мовою, але кардинал відмовився, говорячи, що він «підготував спектакль не стільки для публіки, скільки для задоволення Його Величності й власної втіхи та що вони більше люблять італійські вірші та музику, ніж французькі»⁵. Вочевидь, Мазаріні – тонкий знавець італійської опери – добре розумів специфіку італійського співу й неможливість зберегти природність мелодичного дихання після перекладу італійської поезії французькою мовою.

Останні два роки правління Дж. Мазаріні стали кульмінацією його політичної кар'єри та вершиною обраної ним культурної стратегії. Завдяки зусиллям кардинала в 1659 році було укладено довгоочікуваний мир у Піренеях. Мирний договір між країнами мало скріплювати весілля Людовика XIV з іспанською інфантою Марією-Терезією. Джуліо Мазаріні – «монстр енергії» (Ф. Боссан) – мріяв перетворити цю подію на «грандіозне барокове свято, яке б засліпило всесвіт»⁶. Протягом двох років він продовжував листування з усією Європою, визначаючи деталі церемонії, відсилаючи тисячі листів до європейських дворів і запрошуючи найкращих італійських музикантів. За задумом Мазаріні, на честь королівського одруження в Парижі мав бути побудований грандіозний оперний театр, в якому би пройшла спеціально створена для столиці нова опера найбільш блискучого венеційського композитора Франческо Каваллі – *Ercole amante* («Закоханий Геркулес», лібрето абата Франческо Буті).

Для реалізації цього проекту Дж. Мазаріні запросив до Парижа знаменитого італійського архітектора **Гаспаре Вігарані** – неперевершеного майстра організації простору⁷. Г. Вігарані, якому на той момент був 71 рік, приїхав до Парижа, навіть не підозрюючи, який прийом йому влаштують норовливі французи. Спочатку Дж. Мазаріні хотів побудувати тимчасовий театр, як зазвичай це робили для маскарадів, коли після свята все зникало разом із недовговічними декораціями, реалізуючи характерне для епохи відчуття швидкоплинного часу. На замовлення Дж. Мазаріні Г. Вігарані створив театр із дерева в Тюїльрі. Однак потім архітектор умовив кардинала дати згоду на будівництво справжньої будівлі з каменю. Тоді французькі підрядники, вороже налаштовані до архітектора-італійця, організували саботаж і так гальмували будівництво, що замість шести місяців воно тривало три роки.

В очікуванні закінчення будівництва в королівських апартаментах з нагоди весілля був дуже скромно представлений «Ксеркс» Ф. Каваллі (створений у Венеції шістьма роками раніше). Задля успіху опери Дж. Мазаріні вирішив доповнити її танцювальними номерами й замовив Ж.-Б. Люллі музику до шести балетних «антре» (*entrées*). Крім того, партію Ксеркса, написану для співака-кастрата, доручили басу – голосу більш «милозвучному» для французького вуха. І все ж спектакль, який тривав вісім годин (!), особливого успіху не мав.

Як можна пояснити всі ці численні факти провалів італійських опер у Парижі? На думку фахівців, усі труднощі сприйняття були пов'язані з тим, що «французи в театрі дуже мало слухали. Вони дивилися. Ця погана звичка зберігалася від “Комічного балету Королеви”. Музика була для них акомпанементом у прямому розумінні цього слова»⁸. Тому, коли в Парижі ставили «Ксеркса» Ф. Каваллі, «скільки полегшених зітхань можна було почути в залі щоразу, коли починалися танцювальні інтермедії, написані Люллі для антрактів»⁹.



Жан де Сент-Іньї. Показ «Мірама» в Пале-Рояль перед Людовиком XIII, Анною Австрійською та кардиналом Рішельє. 1641. Musée des arts décoratifs, Париж

Дж. Мазаріні, який помер 9 березня 1661 року, так і не побачив замовленої до одруження опери Ф. Каваллі *Ercole amante* й результату своїх грандіозних зусиль – нової оперної зали, яку закінчили лише в 1662 році. Оперний театр у Тюїльрі з найсучаснішою натовді машинерією для всіляких ефектів так і назвали – «Зала машин» (*La salle des Machines*). Вона довго залишалася найбільшою в Парижі. За різними свідченнями, театр вмщував від 6 до 8 тисяч глядачів, вирізнявся розкішним декором і вражав величезною сценою, що мала 43 метри завглибшки. Ця гігантська споруда стала своєрідним **«символом сценографічної революції»** (Ф. Боссан)¹⁰, оскільки декорації Г. Вігарані, що створювали нескінченну перспективу (колони храму, алеї парку тощо), ефектно реалізовували ідею безмежності простору. До того ж така організація театрального інтер'єру мала

«розділяти глядача та спектакль, відмежовувати й відокремлювати від зали ілюзорний світ, який виставу створював і представляв»¹¹.

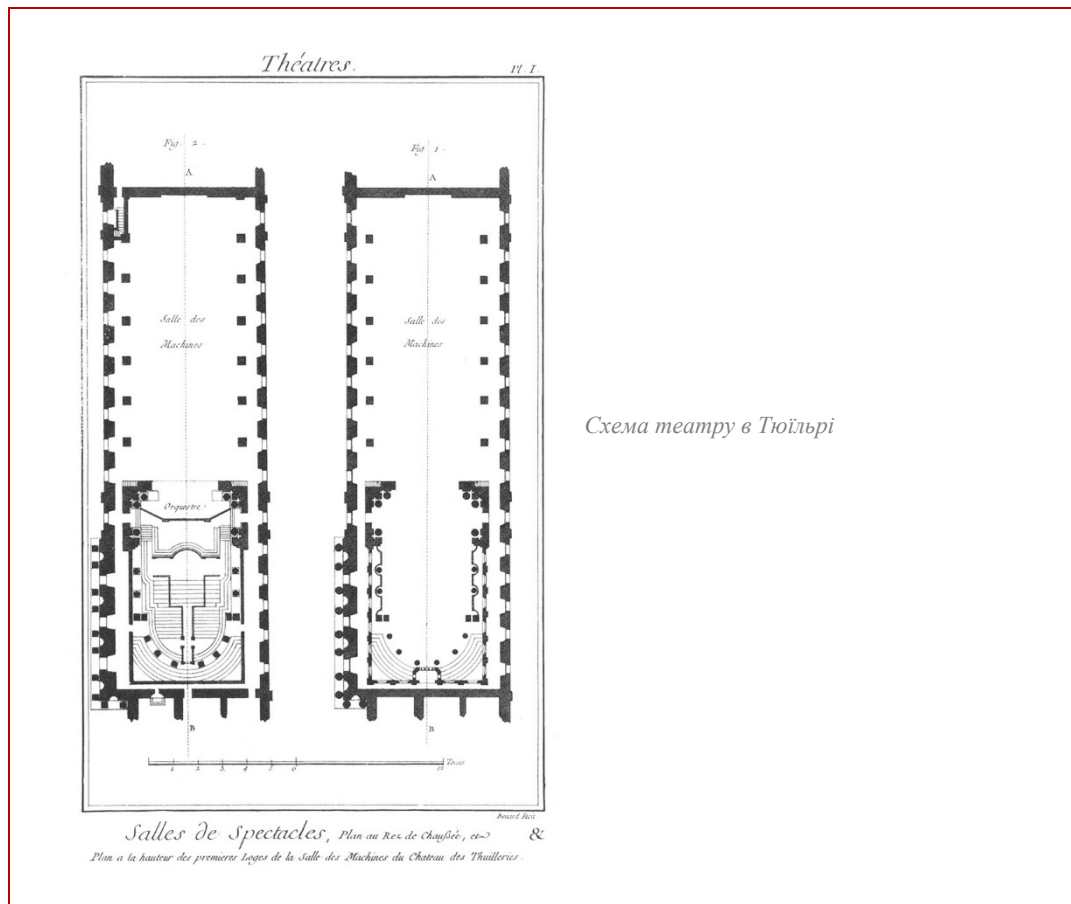


Схема театру в Тюїльрі

Історія функціонування цієї оперної зали (на жаль, недовга, адже відбулося лише три вистави) почалася 7 лютого 1662 прем'єрою *Ercole amante* Ф. Каваллі. Попри різючі зовнішні характеристики постановки (пишні декорації та костюми, вигадливі сценічні ефекти тощо), спектакль провалився, оскільки голоси співаків (які було й без того погано чути у величезній залі) заглушувалися шумом машин на сцені. Розлючений Ф. Каваллі виїхав із Парижа (як згодом змушений буде ретируватися з Парижа інший знаменитий італієць Дж. Л. Берніні).

Отже, усі спроби Дж. Мазаріні прищепити італійську «бацилу опери» в Парижі мали невдалий результат. Бажання кардинала створити в Парижі таку саму хвилю захоплення італійською оперою, яка охопила всю Європу, розбивалось об стіну неприйняття французами музичної естетики спектаклю загалом та італійського оперного співу через його надмірну експресію.

Протиставлення французької та італійської музики червоною ниткою проходить через історію барокового мистецтва. Ч. Берні у книзі «Музична подорож» пише 1773 року:

«Якщо французька музика є доброю, а її вираз – природним і привабливим, то італійська музика мусить бути поганою, або навпаки – якщо в італійській музиці ми знаходимо все, що собі можуть збажати незіпсовані і дуже вправні вуха, то важко припустити, що французька музика могла завдати цим вухам такої ж великої втіхи. Правда в тому, що французи не можуть терпіти італійську музику і тільки роблять вигляд, що її схвалюють і сприймають; усе це чистої води блюзнірство»¹².

У відгуках сучасників зустрічаємо порівняння італійської музики з яскраво нафарбованою жінкою, яка надто відверто демонструє свої достоїнства:

«Можна сказати, що італійська музика схожа на спокусливу нафарбовану наложницю... яка завжди невідомо чому хоче похизуватися... Французьку ж музику можна порівняти з прекрасною жінкою, чия природна і невимушена врода притягує серця й погляди, яка, ледве з'явившись, вже збуджує захват – і не повинна боятися, що зманіжена поведінка розв'язної суперниці завдасть їй шкоди...»¹³.

Тож італійський спів видавався французам, вихованим на інших традиціях, вульгарним. До того ж притаманне італійцям захоплення «неприродними» голосами співаків-кастратів, любов до мелодій широкого дихання, що порушують

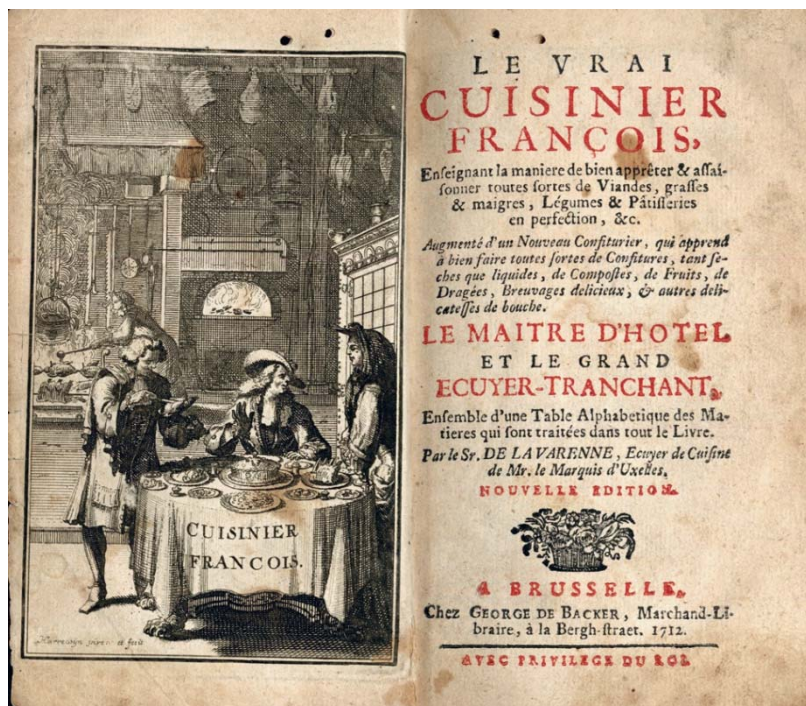
ритміку вірша й затемнюють смисл слів у «розсипах» складів у віртуозних пасажах, суперечило давнім настановам французів, відповідно до яких основні характеристики вокальної лінії визначав тісний зв'язок слова та музики.

Наведемо ще одне свідчення різних естетичних орієнтирів італійських і французьких співаків та відмінність між двома манерами співу, про яку пише сучасний французький музикознавець Жорж Дюроуар:

«У цьому столітті красномовства й елегантності спів відігравав роль мистецтва жити, спілкуватися, спокушати. Французький спів базувався на міцній традиції рафінованого вокалу та імпровізації. Італійський спів являв собою повну протилежність, і ці дві різні манери співу досить ясно охарактеризував Мерсенн: “Потрібно визнати, що найчастіше у французьких аріях недостатньо яскраво виявляються пристрасті, тому що наші співаки задовольняються тим, щоб шепотіти на вухо й подобатися помірністю, не турбуючись про те, щоб викликати пристрасті в слухачів”»¹⁴.

Судження щодо «помірності» та «рафінованості» французького співу потребують додаткового коментаря. Французький співак повинен був мати бездоганне відчуття міри й смаку. Це було знаком нової доби й акцентувало дедалі більшу цінність індивідуальних виконавських версій.

Розмови про смак опиняються в центрі уваги європейської аристократичної еліти XVII століття. Зауважимо, що цей час був позначений народженням гастрономії. Вишукана нова кухня рішуче заперечувала кулінарні традиції попередніх століть і свідчила про формування нового типу людини, здатної насолоджуватися відтінками смаку й цінувати вишуканість цілого.



Титульна сторінка книги «Французський кухар» Франсуа П'єра де Ла Варенна (1651).

Рецепти цієї книги мали такий успіх, що до 1815 року вона витримала близько 250 видань загальним накладом понад 250 тисяч екземплярів.

Французька кухня XVII століття вражала небаченою різноманітністю продуктів: морозивом, шербетом, чаєм, кавою, американським шоколадом, зеленим горошком (який був предметом справжнього божевілья), баклажанами, соусом бешамель тощо. Але головне – вона заміняла практику приготування страв попередніх століть, яка була заснована «на нагромадженні, змішуванні продуктів і диктатурі перцю, кориці, мускату й інших прянощів, застосовуваних у страшенних кількостях, на кухню більш витончену, котра черпає натхнення в композиціях, що створюються в кілька етапів, прикрашаються соусами (вони з'являються саме тоді), у самостійному приготуванні й гармонійному поєднанні різних інгредієнтів, в урахуванні важливих нюансів і делікатному введенні ароматів та прямих трав»¹⁵.

Небувала увага до форми презентації страв і **гармонії їхніх смакових характеристик** перетворювала трапезу на майстерно організований ритуал і вимагала вміння **оцінити** результат. Закономірно, що питання виховання «справжнього смаку» у Франції набували актуальності й поширювалися на всі сфери життя. Аналогічно до миттєвого визначення неповторних характеристик їжі, поняття смаку починає використовуватися в гуманітарній сфері, отримуючи протягом двох століть солідну теоретичну базу. Так, Шарль Луї де Монтеск'є в «Есе про смак» пише: «**Смак – ніщо інше як прагнення відкрити з точністю й швидкістю міру задоволення від кожної речі, яка дана людині**»¹⁶. Вольтер позначає **смак як «почуття краси та помилок у мистецтві»**, в основі якого лежить «швидке розрізнення, що передує міркуванню»¹⁷.

Постійну присутність категорії смаку ми бачимо і в музичних трактатах французьких авторів XVII–XVIII століть. Зокрема, Франсуа Куперен у передмові до видання Першої збірки ордер (1713) пише, що він успадковує принципи попередників, «творчість яких є виявленням смаку»¹⁸. У «Трактаті про гармонію» (1722) Жан-Філіп Рамо, говорячи про логіку побудови мелодії, зізнається, що «майже неможливо дати певні правила в цій галузі, в якій хороший смак має більше значення, ніж усе інше»¹⁹. У середині XVIII століття Жан Лерон д'Аламбер зауважує, що правила композиції великих майстрів минулого досягаються лише «за допомогою слуху та гарного смаку»²⁰, а Жан-Жак Руссо стверджує: «Прикраси – це мелодична сіль, яка приправляє спів і яка дає **смак**, без якої спів був би порожнім і похмурим; сіль варто вживати з обережністю, так щоб її було **ані багато, ані мало**»²¹.

Однак тільки з появою «Критики здатності судження» (1790) Іммануїла Канта категорія смаку отримує справжнє філософське обґрунтування. «**Смак – це завжди можливість судити про красу**», – пише І. Кант²², пояснюючи специфіку цього акту:

«Судження смаку повинні мати суб'єктивний принцип, який лише через почуття, а не через поняття, та все ж загально визначає, що подобається і що не подобається»²³.



*Бернар Перро.
Предмети сервірування
столу.
Кінець XVII – початок
XVIII століть. Musée
du Louvre, Париж*

І. Кант підкреслює, що судження смаку формуються «з вищої здатності знати» і «не від підпорядкування універсальному, а від рефлексії на одиничне»²⁴. Отже, категорія смаку опиняється ніби в «просвіті» між уже відомою «нормою» та особистісними характеристиками кожного, визначаючи унікальність світоглядних настанов людини нової епохи. Ця категорія маркує всі рівні французької культури XVII століття й залишається константою мислення її представників надалі.

Спрямованість до «ясності, рівноваги й хорошого смаку», на думку багатьох дослідників, втілює «вічні цінності французької нації»²⁵. За цими дефініціями (ясність, рівновага, хороший смак) сучасна людина вже майже не відчуває інтенсивності процесу вибудовування діалогу зі світом. Але вчитаємося уважно у твердження П. Вайля: «Смак – це талант... Смак є світогляд, світосприйняття,

світорозуміння»²⁶. Тож, виявляючи можливу міру співвідношення нормативного й виняткового, **поняття смаку** фіксувало вроджену схильність розвиненої особистості миттєво та **безпомилково встановлювати зв'язки між елементами різних цілостей, створювати новий порядок і відчувати насолоду**.

У цьому контексті стає зрозумілим дещо парадоксальна думка Катрін Кінцлер про світоглядні настанови представників французької культури тієї епохи:

«Ви хочете дізнатися справжній смак натурального продукту? Над ним треба працювати й посилити його за допомогою методів, покликаних не зберегти його, а надати йому **справжнього смаку**»²⁷.

Вочевидь, тільки освічений гурман міг визначити міру «шліфування» вихідного матеріалу. Інакше кажучи, усе, що оточувало людину, потрібно було розмістити в певній відповідності, яка дозволяла відчувати власну позицію у світі й бути здатним до правильної організації реального та духовного просторів.



Версаль. Вид на Великий канал

Власне, Версальський сад у його майстерній «зробленості» видавався сучасникам набагато прекраснішим, ніж дикий ліс: він дозволяв вдивлятися, шукати новий ракурс і насолоджуватися знанням. Саме ці якості виокремлює Катрін Кінцлер як основні параметри повноцінного духовного життя Людини смаку тієї епохи, позначаючи три джерела задоволення, що є в її основі: «задоволення бути ошуканим ілюзією»; «задоволення не бути йолопом, будучи знавцем» (тобто ясно усвідомлювати процес ошукування), та «задоволення ідентифікувати саму істину»²⁸.

«Що таке в цьому світі Версаль? Це храм простору, нарешті розгорнутого. Адже саме XVII століття зрозуміло простір – не як візуальний вимір, звісно, а як вимір екзистенційного. Люди, певна річ, завжди вимірювали довжину, ширину та висоту... Ренесанс не припиняв експериментувати у своєму живописі з усіма вимірами простору. Він мріяв в усіх формах свого “ідеального міста” про конструювання простору, який ретельно малював, не втілюючи його в реальності. Це зробило XVII століття, століття, в якому Галілей створив інструмент для дослідження безмежних просторів, які страшили Паскаля, але за два століття по тому нікого не лякають»²⁹.

Так стверджувався видимий парадокс: що більш суворою була система правил, то більш необхідним був смак; що більше було обмежень, то важливішим був індивідуальний підхід. Насправді ж жодних суперечностей не виникало, якщо взяти до уваги, що «готовий продукт» створювався для Людини смаку, задоволення якої було тим більшим, чим вишуканіша досконалість ілюзії, чим повнішим було усвідомлення її оманної сутності, розрахованої на знавця.

Показово, що навіть парадний фасад Версальського королівського палацу, що заспокоює своїми прямими та чіткими лініями, позбавленими барокової надмірності й несподіваності, не застигав у статичній заданості, а поєднувався з садом у єдине ціле, організоване згідно з новими правилами діалогу людини та світу. Так, у

реальному саду або в віртуальному просторі художніх текстів епохи, у процесі зміни поглядів, осмислення видимого та прихованого, розрізнення речей і слів, гри вже здійсненого й тільки очікуваного відкривалося справжнє **світіння Краси Всесвіту – незрівнянна найвища насолода для Людини смаку.**



Знаменита Дзеркальна галерея, що утворює головний фасад палацу, виявляє особливості світосприйняття французької «мислездатної людини» (Ego cogito), Людини смаку. Величезні вікна Галереї звернені до саду й відбиваються в розташованих на протилежній стіні венеційських дзеркалах, що точно повторюють форму вікон і створюють ілюзію їхнього подвійного ряду. При цьому дзеркала відображають і інтер'єр, і сад за реальними вікнами. У такий спосіб простір Дзеркальної галереї, що засліплює великою кількістю золота, світла, мерехтінням кришталю, «розсувається» перспективою віддзеркалень саду та його алей, що ведуть у далечинь. Однак для того, щоб такий ефект виник, потрібен той, хто дивитиметься в дзеркало! Людина стає віссю світів, що перетинаються, і ніби ілюструє один із головних постулатів картезіанської Франції про те, що істина (правильно організована система реальних і віддзеркалених об'єктів) відкривається лише тому, хто вдивляється в неї і «бачить» здатним зрозуміти поглядом.

Людина смаку цінувала інші речі, ніж ті, що ними захоплювалась уся барокова Європа. Зокрема, про це свідчать правила особливої **манери співу à la française**, зафіксовані у знаменитому трактаті XVII століття «Цікаві нотатки про мистецтво

добре співати» (*Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, 1668) Бенінь де Басії, більша половина якого присвячена проблемам музичної декламації. Тут виразно проступає головний вектор творчих зусиль французьких композиторів: у співі мають зберігатися виразність і зміст кожного слова, а також правила просодії (вірного співвідношення довгих і коротких складів). Б. де Басії також наголошує, що треба співати так, як говорять на публіці.



Співачка, яка мала прекрасне сопрано, виступала з великим успіхом на паризькій оперній сцені під ім'ям Мадемуазель Рошуа.

Невідомий автор. Французька оперна співачка
Мари Ле Рошуа. Бл. 1690. Bibliothèque Nationale de France, Париж

У французькій культурі XVII століття також склався і особливий вокальний жанр, що не мав аналогів в італійській музиці, – *air de cour* («придворна арія»), в якому найкраще виявлялися пріоритети національного смаку. Зокрема, в роботі Ф. Боссана знаходимо таке визначення придворної арії, яка виконувалася одним, двома чи трьома голосами з акомпанементом *basso continuo*:

«У середні віки і в епоху Ренесансу практично ніколи не говорили про арію, а лише про шансон, або ж рондо, баладу, віреле тощо. Протягом першої половини XVII століття “придворна арія” (*air de cour*) активно розвивається і стає специфічним жанром, що має власну характерну структуру: куплетну, рондо, двочастинну репризу, з “дублями” або “димінуціями”»³⁰.

Як підкреслюють автори «Історії західної музики», головним поштовхом для розвитку цього оригінального французького жанру був приїзд до Парижа 1604 року Джуліо Каччіні, який познайомив французів із новим флорентійським стилем співу *recitativo*:

«Франція відкриває завдяки йому водночас розспіваний речитатив і мистецтво вокальної орнаментики, дві основні характеристики, які придворна арія засвоює і розвиває на власний манір»³¹.

Особливо значним етапом є діяльність П'єра де Нієрта (*Pierre de Nyert*), який у 40-х роках XVII століття, повернувшись з Італії, прагнув синтезу французького співу та «італійської манери». Нарешті, придворна арія досягає вершини свого розвитку у Жана-Батіста Боесе, Робера Камбера і особливо у Мішеля Ламбера.

Сьогодні непросто уявити всі тонкощі реального звучання вокальної мелодії у французьких придворних аріях (*airs de cour*) XVII століття, хоча детальний опис правил співу можна знайти в багатьох трактатах епохи. Наприклад, відомий французький теоретик Марен Мерсенн (1588–1648) у фундаментальній праці «Універсальна гармонія» наводить такі варіанти виконання мелодії придворної арії *N'espérez plus mes yeux* («Не сподівайтесь більше, мої очі») Антуана Боесе³²:

N'es pé - rez plus mes yeux De re-voir en ces lieux la beauté qui-ja do - re.
N'espé - rez plus mes-yeux De re-voir - en ces - lieux - la beau-té qui-ja-do - re
les pleurs - n'ont plus - de - lieu - Dans le - cœur de - ce diéu dont le - feu me - dé - vo - re

Зазначимо за Філіпом Боссаном, що початковий варіант мелодії (*A*) надає лише оголену «схему» для виконання, а запропоновані варіанти мелодії *B* і *C* яскраво ілюструють можливості «розшифрування» похідної вокальної лінії. Вишукана орнаментика варіанта *C* ясно проступає навіть для «неозброєного ока». Такі дрібні тривалості (у версії *C*), що італійці назвали б «пасажами», французи визначали як «димінущії», оскільки великі тривалості дробилися на коротші («димінуювалися», від фр. слова *diminuer* – «зменшувати», «скорочувати», тоді як слово «пасаж» похідне від дієслова *passer* – «проходити», «минати»).

Відмінність у визначеннях музичного прийому «розцвічування» мелодії прикрасами (димінущії – пасажі) виявляє різне розуміння функції дрібних тривалостей у структурі цілого: у першому випадку – як дроблення на частини цілого (французька традиція), у другому – як рух (перехід) від одного до іншого (італійська традиція).

Нарешті, ще однією причиною несприйняття нових італійських традицій, особливо у сфері інструментальної музики, було те, що улюблена італійцями **скрипка** залишалася чужою французькому вуху та не могла претендувати на те, щоб посісти місце «шляхетної» **віоли**. У Франції XVII століття скрипка – це інструмент простолюдців і домашніх слуг, а освічені аматори продовжували грати на лютьнях та віолах. Тому італійська скрипкова музика повільно поширювалася у Франції. Лише поступово зацікавлення церковною та оперною італійською музикою «реабілітувало» скрипку та сприяло її впровадженню у високе суспільство, разом із відповідними формами й жанрами (наприклад, сонатами). Проте ще 1705 року можна було прочитати про скрипку: «Цей інструмент не є шляхетним у Франції. Небагато людей мають умови, щоб грати на ньому»³³.



Жан де Рейн. Лютняр.
Бл. 1640. Museum of Fine Arts, Бостон

Перелічені вище факти гальмували вкорінення італійських новацій у Франції. Сучасники сприймали культурні традиції Франції та Італії як протилежні. І все ж діалог двох культур у першій половині XVII століття відбувався. Унаслідок міграції італійських музикантів у Францію, до Парижа приїхав італієць Джованні Баттіста Луллі (*Lulli*), який перетворився на Жана-Батіста Люллі (*Lully*) та відіграв значну роль в історії французької культури. Саме Ж.-Б. Люллі, як нікому іншому з його сучасників, вдалося знайти компроміс між експериментами барокової Італії та класицистичними традиціями французької культури. Тому так переконливо звучить уже наведений частково в епіграфі до цього розділу Діалог Французької музики й Італійської музики, розіграний у придворному балеті *Ballet de la Raillerie* Ж.-Б. Люллі, що подає в яскравій театральній формі найважливіші особливості зустрічі двох традицій:

Італійська музика (звертається італійською мовою. – В. Ж.):

Люб'язна Французька музико,

Чим мій спів тебе ображає?

Французька музика (відповідає французькою. – В. Ж.):

Тим, що часто твій спів

Мені здається невиразним.

Італійська музика:

Ти не вмієш робити нічого іншого,

Окрім як створювати сумні й нудні речитативи.

Французька музика:

А ти думаєш, що більше подобаються

Затягнуті нудні наспіви?

Італійська музика:

Я співаю з більшою силою, ніж ти,

Тому що я люблю більше, ніж ти.

Ті, хто зазнають смертельного болю,

Можуть набагато більше, ніж кричати «мерсі».

Французька музика:

Манера, в якій я співаю,

Краще висловлює мою муку.

Коли це нещастя стосується мого серця,

Голос стає менш гучним.

Далі обидві співають в ансамблі (оригінал французькою мовою. – В. Ж.):

Припинимо ж нашу суперечку,

Тому що в нашій улюбленій Імперії,

Де поєднуються постійно

Задоволення й мука,

Серце, що співає, і серце, що зітхає,

Можуть легко об'єднатися.

Про те, як відбувалося це «об'єднання», ітиметься далі. Суттєві перетворення в придворному музичному житті Франції нерозривно пов'язані з історією найскладнішої та найбільш грандіозної придворної розваги – **придворного балету**, що об'єднав під своїм «крилом» музику, танець, а також інші види мистецтва.

-
- 1 У молодості, перебуваючи в Римі, Дж. Мазаріні сам співав в ораторіях та організував музичні спектаклі в кардинала Антоніо Барберіні.
 - 2 Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист / пер. и коммент. А. Булычевой. Москва : Аграф, 2002. URL: <https://www.profilib.net/chtenie/90908/fillip-bossan-lyudovik-xiv-korol-artist-2.php> (дата обращения: 13.03.2018).
 - 3 Cusick S. G. Francesca Caccini at the Medici Court : Music and the Circulation of Power / with a foreword by C. R. Stimpson. Chicago :The University of Chicago Press. 2009. P. 20.
 - 4 Ibid. P. 22.
 - 5 Bertière S. Mazarin : le maître du jeu. Paris : Ed. de Fallois, 2007. P. 275.
 - 6 Beaussant Ph. Mazarini et la musique // Le concert des muses : promenade musicale dans le baroque français / textes réunis par J. Lionnet. Versailles : Éd. du Centre de musique baroque de Versailles ; Paris : Klincksieck, 1997. P. 22.
 - 7 Коментуючи цей факт, Ф. Боссан дотепно зауважує, що навіть знаменитий на всю Європу Дж. Тореллі – «великий чарівник», творець оперних театрів і найсучаснішої машинерії для сцени – на той час жив у Парижі, одружившись із французенкою, і, можливо, тому був для Дж. Мазаріні «вже не зовсім тим італійцем, якого потребували» (Beaussant Ph. Lully ou Le musicien du soleil. Paris : Gallimard : Théâtre des Champs-Élysées, 1992. P. 223).
 - 8 Ibid. P. 170.
 - 9 Ibid. P. 171.
 - 10 Ibid. P. 224.
 - 11 Ibid. P. 214.
 - 12 Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / пер. з нім. Г. Куркова. Суми : Собор, 2002. С. 132.

- 13 Там само. С. 131.
- 14 Durosoir G. Au temps de Marie de Médicis // Le concert des muses : promenade musicale dans le baroque français / textes réunis par J. Lionnet. Versailles : Éd. du Centre de musique baroque de Versailles ; Paris : Klincksieck, 1997. P. 16.
- 15 Ревель Ж.-Ф. Кухня и культура : Литературная история гастрономических вкусов от Античности до наших дней / пер. с фр. А. Луцанова. Екатеринбург : У-Фактория, 2004. С. 18.
- 16 Encyclopædia Universalis : en 28 vol. Vol. 10. Paris, 1996. P. 605.
- 17 Ibid.
- 18 Beaussant Ph. François Couperin. Paris : Fayard, 1980. P. 324.
- 19 Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков : сб. переводов / сост. текстов и общая вступ. статья В. Шестакова. Москва : Музыка, 1971. С. 413.
- 20 Там само. С. 459.
- 21 Le concert des muses : promenade musicale dans le baroque français. 1997. P. 349.
- 22 Encyclopédie philosophique universelle : en 4 vol. Vol. II : Les notions philosophiques. Paris: Presses universitaires de France, 1990. P. 1077.
- 23 Антология мировой философии : в 4 т. Т. 3 / ред.-сост. и автор вступ. ст. И. С. Нарский. Москва : Мысль, 1971. С. 182.
- 24 Encyclopédie philosophique universelle : en 4 vol. Vol. II. 1990. P. 1077.
- В іншому місці І. Кант стверджує: «Щоб сказати, що предмет прекрасний і довести, що я маю смак, важливо не те, у чому я залежу від існування предмета, а те, що я роблю з цього предмета в собі самому» (Антология мировой философии : в 4 т. Т. 3. 1971. С. 181).
- 25 Вислів Арбі Оренштайна. Див.: Ravel M. Lettres, écrits, entretiens / réunis, présentés et annotés par A. Orenstein ; trad. de D. Collins. Paris : Flammarion, 1989. P. 37.
- 26 Вайль П. Гений места. Москва : КоЛибри, 2007. С. 128.
- 27 Kintzler C. Jean-Philippe Rameau : splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique. 2e éd. rev. et augm. Paris : Minerve, 1988. P. 45.
- 28 Ibid. P. 52.

Так складалося уявлення еліти французького суспільства про те, що істина не тотожна реальності. Дуже точно це формулює Катрін Кінцлер, наголошуючи, що якщо «мистецтво – це імітація природи», а «справжня природа» ніколи не виявляється безпосередньо (тільки в обчислюваних та абстрактних відношеннях), як можна імітувати те, що не має видимого прояву й виражається в математичних законах? Отже, «імітувати не означає копіювати, і в слові “імітувати” треба відкинути всі описові

-
- конотації (значення)», а спрямувати зусилля «вглиб», «потойбіч» очевидного (Ibid. P. 42).
- 29 Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист / пер. и коммент. А. Булычевой. Москва : Аграф, 2002. С. 38.
- 30 Rameau de A à Z / sous la dir. de Ph. Beaussant ; publié par l'Institut de musique et de danse anciennes d'Île-de-France. Paris : Fayard ; Versailles : IMDA, 1983. P. 36.
- 31 Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de Brigitte et Jean Massin. Paris : Fayard, 1995. P. 398.
- 32 Цей приклад наводить Ф. Боссан. Див.: Beaussant Ph. Lully ou Le musicien du Soleil. 1992. P. 199.
- 33 Ibid. P. 66.

8.2. ПРИДВОРНИЙ БАЛЕТ: ЗА КРОК ДО НАРОДЖЕННЯ ОПЕРИ

Трагедія та балет – два види живописання,
де виводиться все, що є у світі та в історії найбільш уславлене,
де видобуваються з надр і виставляються назовні
найглибші й найтонші таємниці природи та звичаїв.

Абат де Пюр

«Промовляють усі, але більш шляхетно бути красномовним. Добре бути красивим, але краще бути прикрашеним. Усі ходять, рухаються, жестикулюють, але **танець є досконалішим за ходу, рухи й пози**», – так емно окреслює фундамент французького придворного життя Ф. Боссан¹. Бажання танцювати й досягати в такий спосіб справжньої довершеності визначило народження унікального феномена французької культури – **придворного балету (*ballet de cour*)**, що був улюбленою розвагою французького королівського двору. Від 1581 до 1670 року протягом майже століття (від правління Генріха III до Людовика XIV) придворний балет відігравав таку саму роль у Франції, як опера в Італії або «маска» в Англії. Він «зачаровував вуха, очі й свідомість»² і був, за свідченням сучасників, приголомшливим видовищем, яке «сприймали серйозно, майже як трагедію, краще, ніж італійські опери Мазаріні»³.

Датою народження жанру вважають виставу «**Цирця, або Комічний балет Королеви**» (*Circé, ou le Balet comique de la Roynie*), яку було показано в Парижі 1581 року при дворі Генріха III під час урочистостей із нагоди одруження герцога Жуайоз і сестри королеви Маргарити де Водемон на бажання матері короля, королеви-вдови Катерини Медічі. «Цирцею» готувала велика група придворних (танцмейстери, композитори, декоратори та ін.), але слава творця нового жанру дісталася італійському поетові та скрипалю **Бальтазару де Божуайо**.

Б. де Божуайо, якого Катерина Медічі обрала для створення генерального плану балету, писав у передмові до видання партитури, що «Цирцея» є «сучасним винаходом», у якому слово *comique* («комічний») вказує на твір, якому притаманна драматична єдність. «Я оживив і змусив говорити балет, співати й звучати **Комедію**»⁴, – стверджував гордий успіхом автор, пояснюючи своє основне завдання «драматизувати балет», ввівши в нього дію, що наявна в театральній виставі, але відсутня у звичайному бальному танці. «Співочий», «розмовний» «танцювальний» жанр увійшов в історію як «комічний балет», а потім як «придворний балет».



Ліворуч – титульна сторінка нотного видання «Комічного балету Королеви», яка називає автором цього колективного творіння Бальтазара де Божуайо. Праворуч – сторінка, що зображає показ балету в Луврі перед Генріхом III і його придворними.

Комічний балет Королеви. 1582. Bibliothèque nationale de France, Париж. Réserve des livres rares, RES4-LN27-10436 (EPSILON). F. 9, 31

Показ «Цирцеї» тривав п'ять з половиною годин. Вистава вражала розкішним оформленням і костюмами. Зокрема, постановники створили яскраву декорацію триярусного фонтану, з обох боків якої виходили придворні танцівниці, зодягнені в дріад, дивуючи присутніх незвичною театральною мізансценою. Королівська родина також брала участь у виставі.

Успіх нової вистави, показаної в Парижі в театрі Пті-Бурбон у присутності кількох тисяч глядачів, було зумовлено всією культурною атмосферою ренесансної Франції. Ідея такого дійства буквально відчувалася в повітрі, оскільки Франція вже була знайома з різними типами схожих розваг. Так, при королівському дворі були популярні італійські дивертисменти, в яких діяли персонажі-маски й використовувалися іронічні пародійні рухи: пантоміма, гротескні та характерні танці.

Популярними при дворі були і французькі маскаради з музикою, в яких брали участь члени королівської сім'ї. Під час таких свят зазвичай відображався актуальний для святкової події сюжет, прикрашений вишуканими благородними танцями зі складним рисунком (так званими фігурними танцями – *les danses figures*). Наприклад, видане лібрето «Великого балету Альцини» (1610) мало 12 фігур, кожна з яких малювала літеру алфавіту, а загалом виписувалося ім'я короля чи королеви. Щоправда, часто ці прагнення танцмейстерів-постановників були непомітні для присутніх. Так, мадам де Бар, танцюючи балет, у якому було написано ім'я короля, потім спитала його: «– Сір, чи Ви помітили, що фігури складали літери Вашого імені? – Ах, сестро моя, – відповів король, – чи ви не пишете добре, чи ми не вміємо добре читати; ніхто не побачив те, про що ви кажете»⁵.



Даніель Рабель. Ескізи костюмів Музики й сільських музикантів для «Балету Фей лісу Сен-Жермен», поставленого для Людовика XIII. 1625. Musée du Louvre, Париж

Отже, італійські та французькі розваги підготували народження жанру придворного балету, в якому **музика, драма, танець, декламування віршів, пантоміма злилися в небувалій єдності**, хоча сучасники більше вбачали зв'язки нового жанру з античністю й вітали його як відродження давньогрецької трагедії. Власне придворний балет передує формуванню французької опери й виявляє **шляхи взаємодії французької та італійської культурних традицій**, які активізувалися франко-італійськими королівськими шлюбами XVI – початку XVII століть:

«1581 року Бальтазар де Божуайо та ціла команда музикантів, танцюристів, акторів і декораторів створили незабутній “Комічний балет Королеви” – відправну точку придворного балету, **яка зафіксувала початок нової ери для французької музичної вистави**. Кількість інновацій, що його наповнюють, дивовижна: наскрізний розвиток у шістьох антре, протягом яких завжди логічно зв'язуються сцени розмовні, проспівані, розіграні та протанцьовані. Хори найчастіше використовують розмірену просодію в античній манері. Монологи й дуети чергуються та супроводжуються гармонічними інструментами. Божуайо був італійського походження, і цей вид вистави, інспірований королевою-матір'ю Катериною Медічі, був чистим продуктом флорентійського гуманізму»⁶.

Даніель Рабель. Костюм Багатої вдови для придворного балету «Великий бал Багатої вдови де Більбао» (*Ballet du Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*). 1626. Victoria and Albert Museum, Лондон



Дійсно, нескладно побачити певну спільність культурного контексту народження опери в Італії та придворного балету у Франції. Обидва типи театральної вистави було сформовано **ренесансною духовною течією**. Як у Флоренції в останній чверті XVI століття, так і в Парижі цього ж періоду поети, музиканти, вчені гуманісти були об'єднані прагненням «знайти формулу античної драми», в якій би гармонійно поєднувалися поезія, музика і танець. Ці пошуки втілено в спектаклях «Рай кохання» (*Le Paradis d'amour*, на текст П. де Ронсара, 1572) та «Польський балет» (*Ballet polonais*, замовлений Бальтазару де Божуайо Катериною Медічі на честь приїзду польських послів 1573 року). Підкреслимо, що при дворі після сходження на престол Катерини Медічі (1549) була велика мода на все італійське. Ф. Петрарка й Л. Аріосто були улюбленими поетами П'єра де Ронсара та Жана-Антуана де Баїфа, які стали 1570 року одними з організаторів **Французької академії поезії та музики**, що перебувала під заступництвом короля і спочатку називалася Академією Валуа, а потім, у період правління Генріха III – Академією Палацу (*Academie du Palais*). Її метою було «відновити “метри й правила стародавньої музики Греції та Риму”, надихаючись грецькими та латинськими метричними схемами, а також “заснувати справжню школу, яка б слугувала розплідником поетів і музикантів, вихованих та обізнаних у новому мистецтві”»⁷.

Навколо П. де Ронсара утворилося коло музикантів, які поділяли його думки щодо необхідності **тонкого союзу поезії та музики**. Тож «Цирцея» стала першим твором, в якому органічно поєдналися поезія, музика, танець, згідно з правилами, задекларованими Академією поезії та музики Жана-Антуана де Баїфа.

Від народження придворний балет був публічним жанром. На прем'єрі «Цирцеї» були присутні близько десяти тисяч осіб. Щоб вмістити всіх глядачів, уздовж вікон залу збудували трирівневі конструкції, але охочих побачити виставу було набагато більше. Як наголошують сучасники, ті, хто не змогли потрапити до зали, буквально давилися у дверях, щоб хоч «одним оком» подивитися на незабутнє видовище. До речі, ще однією причиною успіху нового твору було його актуальне політичне звучання, адже Цирцея була символом громадянської війни й відновлення миру в кінці балету реалізовувало бажання нації вирішити гострі релігійні суперечності, які спричинили трагічні події XVI століття.

Величезне зацікавлення придворним балетом зберігалося надалі протягом усього його існування. Можна тільки дивуватися терпінню людей, які ставали в чергу рано-вранці, щоб потрапити на балет, що починався вночі.

Причину загального інтересу до придворного балету прояснює фрагмент мемуарів Людовика XIV:

«Народ і собі насолоджується видовищем, в основі якого завжди є мета йому подобатися; і всі наші піддані раді бачити, що ми любимо те, що вони люблять або в чому вони досягають найбільшого успіху. Цим ми залучимо їхні душі й серця, можливо, сильніше, ніж винагородами та добродіяннями»⁸.

Усе це робило придворний балет найважливішим явищем французького культурного життя, яке визначало сміливі творчі рішення в усіх сферах, що поєднувалися в цьому синтетичному видовищі.

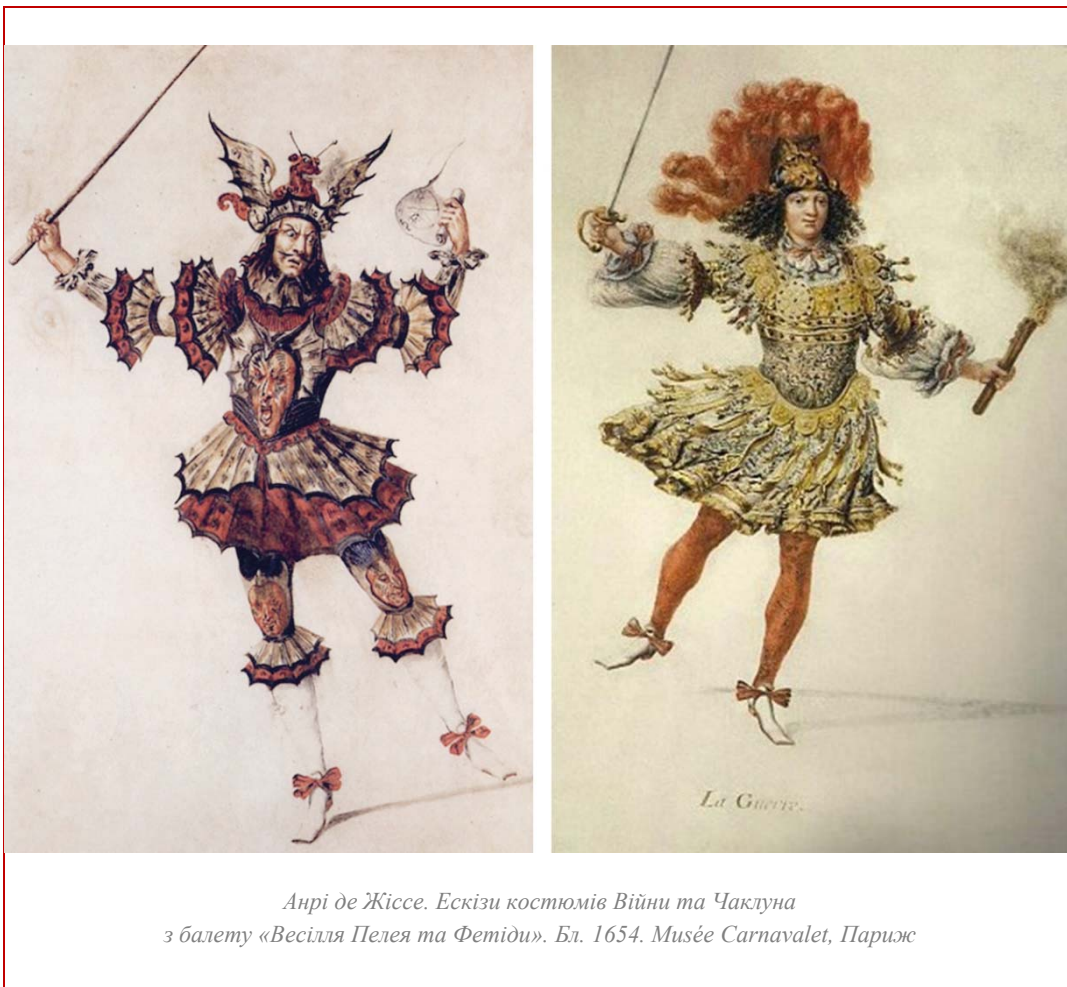
Танцівники завжди танцювали парами під пильними поглядами всіх інших. Придворний балет був спектаклем, у якому двір презентував себе і в якому діяли незвичайні правила гри: люди, які вважали ганебним займатися роботою або зізнатися, що написали хоча б рядок, проводили багато годин із учителем танців, не соромилися з'являтися в товаристві танцюристів (*balladins*⁹) і танцювати один перед одним. Придворний балет часто закінчувався балом, і в цьому зіставленні особливо чітко проступала відмінність придворного балету від балу: наразі це був спектакль, у якому г р а л и п е р с о н а ж а, а не представляли свою власну постать.



Анрі де Жіссе. Ескіз костюма Лютняра з «Королівського балету ночі». 1653. Bibliothèque nationale de France, Париж



Жан Берен Старший. Ескіз костюма Перемоги з балету «Прозерпіна». 1680. Musée Condé, Шантії



Анрі де Жіссе. Ескізи костюмів Війни та Чаклуна з балету «Весілля Пелея та Фетіди». Бл. 1654. Musée Carnavalet, Париж

Придворний балет танцювали в масках. Це було пов'язано з тим, що зазвичай вистави відбувалися в дні маскараду. До того ж така практика дозволяла придворним змішуватись із професійними танцюристами, оскільки маска приховувала того, хто танцював. Здебільшого у спектаклі танцювали чоловіки, і якщо потрібно було виконати жіночі ролі, то їх грали травесті, оскільки жінка не могла танцювати в смішних або гротескних партіях.

Навіть королі не гребували з'являтися в образі травесті. Так, Людовик XIV танцював Вакханку, Музу, Німфу, Фурію, Діану (як його батько Людовик XIII

танцював Господиню заїзного двору в «Мерлезонському балеті» – *Ballet de la Merlaison*). Людовик XIV не соромився танцювати на публіці й бурлескні ролі: П'яного шахрая, Розпусника, Зідхача, Мавра (двічі), Іспанця (мовою того часу – Цигана), Сміху та Юпітера, алегоричні ролі Гри, Пристрасті, Люті, Вогню, Генія танцю, Божевільного духу, Розваги, Ненависті, Демона.

Успіх придворного балету багато в чому визначався гарним сюжетом, який відповідав певним вимогам (щоб чергувалися шляхетні танці й гротескні, щоб не було двох гротесків поспіль, не повторювалися герої з балету в балет тощо) і містив будь-які мотиви: серйозні, героїчні, галантні, величні, пасторальні, поетичні, бурлескні, фривольні. Лібрето, що збереглися, свідчать про невичерпне вигадництво поетів, які писали про злодіїв, слуг, демонів, процвітання Франції, тріумф Краси та ін. Усі можливості оспівати славу й велич короля використовувалися авторами поетичних текстів, при цьому незмінною складовою вистави залишався Великий балет (*Grand ballet*) у фіналі, який виконували виключно найбільш шляхетні придворні (*les nobles*) та король.

Отже, яким би не був сюжет балету – серйозним чи бурлескним, міфологічним або романтичним, – він завжди мав одну мету – «підготувати в найбільш витончений спосіб вихід танцюристів – у чорних масках, у блискучих діадемах і пір'ї, у розшитих золотом туніках, – які виконували в залі різні фігури Великого балету»¹⁰. У послідовності танцювальних фігур (їх могло бути до 40), геометричних і точних, обов'язковим був фінал, коли всі поверталися обличчям до короля.

Музиканти всіх королівських обов'язків (що працювали в апартаментах короля, капелі, кінниці) об'єднувалися для того, щоб виконувати ту чи іншу частину королівського балету. Щодо самої музики, до Ж.-Б. Люлі композитори мали чітку спеціалізацію: одні писали лише інструментальні номери, інші – лише вокальні, які загалом займали дедалі менше місце в балеті.



Показаний 1653 року «Балет ночі» представив короля-танцівника в його найзнаменитішій ролі «Короля-Сонця». Сюжет цього балету визначив грандіозний задум – продемонструвати «різноманітність світу, його можливість змінюватись, його здатність до метаморфоз. Насолода контрасту, гра опозицій»¹¹. Збереглося 125 малюнків ескізів костюмів до цього балету.

Моріс Лелуар. Людовик XIV у ролі Вранішнього Сонця в «Королівському балеті ночі». Ілюстрація до книги Гюстава Тудуза «Король-Сонце». 1917. Bibliothèque nationale de France, Париж

Серйозні зміни в долі жанру починаються з діяльності Ж.-Б. Люлі, який трансформує придворний балет, будучи одночасно професійним танцюристом і композитором. Він вперше писатиме самостійно всі музичні номери, а також спільно з Мольєром шукатиме нові можливості синтезу музики, слова й танцю. Створений Люлі й Мольєром новий жанр комедії-балету являтиме заключний етап розвитку придворного балету вже на межі його перетворення на новий тип театрального спектаклю. Ф. Боссан, зазначає, що «Блискучі коханці» – найменш відома комедія-балет Мольєра з музикою Люлі – є настільки складною за структурою, що її постановка вимагала б сьогодні таких засобів, як постановка опери. Дослідник наголошує: «Потрібна підтримка Короля-Сонця та фінанси Кольбера, щоб із цим впоратися. **Все ж це ключовий, поворотний твір. Він містить у собі одному долі придворного балету (який мав померти), опери (яка мала народитися) й комедії**»¹².

7 лютого 1670 року відбулася прем'єра «Блискучих коханців», у якій участь короля була не певною, а 14 лютого, у другій виставі, король уже точно не танцював. Король-Сонце більше ніколи публічно не танцюватиме. Придворний балет втрачає свою актуальність і припиняє існування. Ось як коментує цю подію в історії культури Франції Ф. Боссан:

«Отже, Король-Сонце не задовольняється танцем: упродовж двадцяти років він потроху ідентифікував танець із власною персоною. Якщо розглядати еволюцію балету послідовно – від першої появи короля в «Балеті Кассандри» 1651 року до «Блискучих коханців» у 1670, – складається враження, що він, подібно до людини, росте перед нашими очима: **підлітковий балет, юнацький балет, галантний балет, героїчний балет, шляхетний балет** – від В'язальника з Пуату до Аполлона, повз Зідхача, Пастуха та Олександра. Король змушує жанр змінюватися, відкидаючи бурлескний тон і барокову фантазію, щоб досягти героїчної величі. Проте, заснувавши 1661 року Академію танцю, він власноруч створює для балету

можливість піднятися до висот художньої досконалості, а потім, за дев'ять років, чітко пересуває стрілку, підписуючи придворному балету смертний вирок. Відтепер танець – справа професіоналів, яку підтримують академіки, а в опери все попереду»¹³.

Тож придворний балет іде з культурної арени Франції та виникають умови для формування нового явища в історії французької культури – опери.

-
- 1 Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. 2002. С. 28.
 - 2 Prunières H. Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully. Paris : H. Laurens, 1914. P. 1.
 - 3 Beaussant Ph. Lully ou Le musicien du Soleil. 1992. P. 93.
 - 4 Prunières H. Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully. 1914. P. 84.
 - 5 Ibid. P. 165.
 - 6 Maillard J.-Ch. Le style musical français au XVIIe siècle : doutes et certitudes // Dix-septième siècle. 2004/3 (n°224). P. 459. URL: <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2004-3-page-446.htm#pa22> (date d'accès: 13.03.2018).
 - 7 Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de Brigitte et Jean Massin. 1995. P. 297.
 - 8 Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. 2002. С. 8.
 - 9 Мандрівний комедіант, клоун, акробат.
 - 10 Prunières H. Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully. 1914. P. 163.
 - 11 Beaussant Ph. Lully ou Le musicien du Soleil. 1992. P. 94.
 - 12 Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. 2002. URL: <https://profilib.net/chtenie/90908/fillip-bossan-lyudovik-xiv-korol-artist-26.php> (дата обращения: 13.03.2018).
 - 13 Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. 2002. URL: <https://profilib.net/chtenie/90908/fillip-bossan-lyudovik-xiv-korol-artist-27.php> (дата обращения: 13.03.2018).

8.3. ЧАРІВНІ ВІРАЖІ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДОЛІ ЖАНА-БАТІСТА ЛЮЛЛІ. НАРОДЖЕННЯ ФРАНЦУЗЬКОЇ ОПЕРИ

Він знаходиться в історії,
і вже до смерті він є Історія...

Філіп Боссан. Люлі, або Музикант Сонця



Вважається, що дві головні постаті в центрі – Жан-Батіст Люллі та його незмінний лібретист Філіп Кіно.

Франсуа Пюже. Збори музикантів (Réunion de musiciens). 1688. Musée de Louvre, Париж

Фігура Жана-Батіста Люллі в історії французької музики значна і загадкова. «Ця публічна людина – цікавий секрет, – пише Ф. Боссан. – Спробуйте знайти листи, написані його рукою, зізнання, свідчення: нічого, ані рядка, ані слова»¹. Приїхавши до Парижа зовсім дитиною, серед багатьох інших італійських танцюристів і музикантів, Люллі зробив карколомну кар'єру, став улюбленцем короля, а потім так само «карколомно» впав у немилість, що, ймовірно, наблизило фатальне завершення його неординарного життя:

«Уся кар'єра цього дивного персонажа узагальнюється однією фразою: Джамбатіста Луллі (*Giambattista Lulli*), син мірошника, народився у Флоренції 1632 року; Жан-Батіст де Люллі (*Jean-Baptiste de Lully*), зброєносець, королівський секретар, сюрінтендант музики, помер у Парижі 1687 року, зберігаючи 600 тисяч золотих екю у своєму підвалі. Ось і вся програма, згідно з якою “Батіст”, як його називали, перетворився на Маестро. Завдяки хитрощам, розуму й, безумовно, генію, він став “людиною, повз яку король не міг пройти”, як буркотливо казав Кольбер, і абсолютним диктатором у французькій музиці»².

І справді, життя композитора, який відіграв головну роль у створенні французької опери, засліплює низкою успіхів та схоже на чарівну казку. Секрети навколо Люллі починаються від його народження. Джамбатіста Луллі (*Giambattista Lulli*) народився 28 листопада 1632 року у Флоренції в сім'ї мірошника Лоренцо ді Мальдо Луллі та його дружини Катерини дель Серо. Майстерно граючи на скрипці й добре танцюючи, талановитий італійський віртуоз, як сотні інших італійських танцюристів і музикантів, мріяв потрапити до Франції. У 14-річному віці він приїхав до Парижа у складі почту герцога де Гіза як слуга королівської племінниці мадемуазель де Монпансьє, і все його подальше життя виявилось пов'язане з Францією.

Недивно, що французькі історики змушені шукати компромісні рішення щодо факту італійського походження ключового персонажа в історії французької музики й запитувати: Люлі – це італієць, який прожив життя в Парижі, чи француз, який народився у Флоренції? Багато дослідників навіть значно применшують вік, у якому Люлі залишив Італію: мовляв, хоч і народився в іншій країні, проте формування його творчих переконань відбувалося у Франції. Симптоматичні слова сучасника композитора Шарля Перро: «Він приїхав до Франції в такому юному віці й так «націоналізувався», що не можна дивитися на нього як на іноземця»³.

Сам Люлі вважав себе французом, хоча до кінця життя не зміг позбутися флорентійського акценту. Він змінив на французький манер своє ім'я і став Жаном-Батістом Люлі (*Jean-Baptiste Lully*), проте в особистому підписі зберігав «відсвіт» початкового італійського написання прізвища, ставлячи над літерою “у” у французькій транскрипції (*Lully*) крапку, як над “і” в італійській версії (*Lulli*). Імовірно, так виявлялася генетична «правда», без якої не було б такого Люлі, який видавався сучасникам «персонажем нестерпним і чарівливим»⁴, що зухвало поєднував італійські та французькі культурні традиції.

Спроби багатьох французьких авторів применшити значення італійського дитинства композитора порушують історичну достовірність. Люлі приїхав до Парижа вже сформованим музикантом (14 років для тієї епохи – досить «доросла» вікова позначка), і довгий час його вокальні твори не відрізнялися за стилем від музики італійських композиторів Луїджі Россі чи Франческо Каваллі. Особливості нової манери співу Люлі знайде лише з часом. Тільки внаслідок довгих творчих експериментів йому вдалося здійснити той «**магістральний синтез традицій**» (Ф. Боссан)⁵, на який чекала Франція, і тільки тому, що він чудово вмів сам «грати всі ролі»: композитора, танцюриста, хореографа, репетитора, адміністратора тощо. Усі ці амплуа й визначили найважливішу історичну роль Ж.-Б. Люлі в культурі XVII століття як творця французької опери.

Жан Луї Рулле, за Полем Міньяром.
Портрет Жана-Батіста Люллі. Бл. 1683–1699.
Philadelphia Museum of Art, Філадельфія



На шляху до неї Ж.-Б. Люллі опанував різні сфери багатолікого французького театру, представленого придворним балетом, трагедією, пастораллю, комедією-балетом. Головні характеристики цих жанрів визначили напрямок пошуку композитором нових можливостей об'єднання різних мов мистецтва, а зустріч Люллі з Мольєром і довга співпраця з цим геніальним драматургом безпосередньо підвели композитора до втілення нових принципів взаємодії музики й дії в театральній виставі.

Із сьогоdnішнього дня особливо чітко видно «сходи», якими Ж.-Б. Люллі здіймався на Парнас як творець моделі національної французької опери:

- 1) створення музики до придворних балетів (*ballets de cour*);
- 2) робота з Мольєром у жанрі комедії-балету, а згодом – трагедії-балету (*comédie-ballet, tragédie-ballet*);
- 3) створення «трагедій, покладених на музику» (*tragédie en musique, власне опер*).

Перший період, коли композитор робить самостійні творчі кроки, охоплює 50-ті роки XVII століття. Ж.-Б. Люллі обіймає скромну посаду композитора «Апартаментів короля» (*La Chambre*) і його називають просто – Батіст або «Флорентієць». Він – автор кількох успішних придворних балетів і має репутацію яскравого комічного **танцюриста**. Як учитель танців юного Людовика XIV він швидко набирає авторитет й досягає всі тонкощі придворного життя.

Підкреслимо, що поєднання двох професійних сфер (музичної і танцювальної) є типовим для кар'єри французького *Nomo Musicus*. І саме творчий шлях Ж.-Б. Люллі яскраво виявляє основні лінії перетину та взаємодії цих двох способів встановлювати контакт зі світом за допомогою особливої художньої мови, які мали у французькій культурі виняткові координати.

Нагадаємо, що довгий час у Франції **не було різниці між статусами музиканта й танцюриста, а їх об'єднання в єдину корпорацію відповідало давній французькій традиції**, згідно з якою вони входили в одне менестрельне братство Сен-Жюльєн (*Saint-Julien des Ménestriers*). Ще 1321 року в Парижі було підписано угоду, яка зафіксувала спільну корпорацію музикантів і танцюристів із системою взаємодопомоги, на чолі якої стояв «Король менестрелів», що в XVII столітті став називатися «Королем скрипок». У середині XVII століття майже всі музиканти цього братства вступили на службу до «Апартаментів короля» та інших департаментів Версаля, поступово набуваючи дедалі чіткішої професійної спеціалізації. Але ще 1660 року абат де Пюр називав професійних танцюристів *messieurs les violons* – «панове скрипалі».

Звідси – традиційний для Франції **тісний зв'язок музики й танцю; особливе відчуття французькими музикантами пластики руху та виразності жесту**.

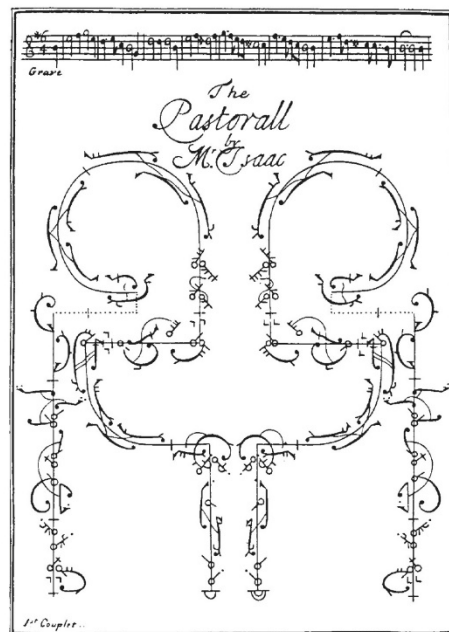


Це зображення вчителя танців зі скрипкою-пошетт у руках на естампі XVII століття є надзвичайно красномовним.

Ніколя Боннар. Учитель танців. Естамп. 1678–1693. Los Angeles County Museum of Art

Закономірно, що при дворі Людовика XIV ставлення до танцю було дуже серйозним. Король завжди залишався зосередженим під час танцю й вимагав, щоб так само сприймали танець його придворні. Показовий факт міститься в «Мемуарах» кардинала Рішельє, де йдеться про те, як граф Ларошфуко, який мав їхати за наказом кардинала з відповідальною дипломатичною місією до Іспанії, відмовився від почесного обов'язку, оскільки був зайнятий у балеті, в якому дуже хотів танцювати. «Вчинок немислимий поза тією логікою, де в усій пишноті й досконалості виявляє себе погляд, згідно з яким здатні перетворювати природу мистецтва є важливіші для людини, ніж дипломатична місія до Іспанії»⁶.

Свідченням особливого ставлення Людовика XIV до танцю є також його перші державні кроки. Коли після смерті Дж. Мазаріні 9 березня 1661 року Людовик починає керувати країною самостійно, перший декрет, який він підписує, це постанова про створення **Королівської академії танцю**. Людовик XIV організовує небувалу в історії європейської культури інституцію, ввівши її як рівноправну в уже наявну мережу Французьких академій⁷.



Головним заняттям шанованих членів Королівської академії танцю було створення хореографічної нотації, яка зафіксувала б жести й розподіл танцювальних фігур у просторі. Так, завдяки винайденій «хореографічній мові» складні фігурні танці з Парижа й Версаля змогли поширитися в різні європейські країни, а французькі вчителі танців стали найбажанішими в усіх європейських містах. «На два століття хореографічна Європа стане французькою, і тому всіма мовами говорять “пірует”, “па де бурре” і “п’ята позиція”, як на початку XVIII століття на уроках танцю, що давалися французькою мовою»⁸.

Сторінка з записом «Пасторалі» з книги Рауля-Ожера Фейє «Хореографія, або Мистецтво запису танцю» (*Chorégraphie, ou L'art de décrire la dance*) із системою хореографічного запису П'єра Бошана. 1700. *Bibliothèque nationale de France, Париж*

Історичне значення створення Академії танцю було величезним: вона робила танець незалежним, **вперше відокремлюючи «професію» танцюриста від «професії» музиканта**. Новий незалежний соціальний статус танцюристів і музикантів викликав гострі дискусії в Парижі. Цікаво, що популярна свого часу книга Гійома Дюмануара «Шлюб музики й танцю» з гнівом відкидала сутність «академічної мови, яка стверджувала, що танець у своїй благородній частині не потребує музичних інструментів і що він є абсолютно незалежним від скрипки»⁹. Відбиття цих суперечок ми бачимо й у комедії «Міщанин-шляхтич» Мольєра в діалозі вчителя музики та вчителя танців, які люто сперечаються, хто з них важливіший.



*Жан Берен Старший. Ескізи костюмів Єгиптянки, Воїна.
Кінець XVII ст. Bibliothèque nationale de France, Париж*

Отже, за період правління Людовика XIV у Франції **докорінно змінюється спосіб життя й соціальний статус артистів**. Вони виходять із «цехового» братства й закріплюють свою «спеціалізацію»: з'являються професіонали-музиканти та професіонали-танцюристи.

Власне посада придворного музиканта при Людовіку XIV набуває нового наповнення. Якщо раніше у Франції музика замків і музика вулиць не були різко відокремлені одна від одної, то в кінці XVII століття відмінності вже дуже суттєві. У такому історичному контексті зміни в становищі *Nomo Musicus* були особливо відчутні. Якщо раніше було престижно працювати при дворі, але були й інші службові «маршрути», то після перенесення центру придворного життя у Версаль «престиж музиканта набуває нових вимірів і стає головною метою кожної кар'єри, хоч якою би мало амбітною вона не була. Робота у Версалі, робота для Короля стає важливим політичним та естетичним актом»¹⁰.

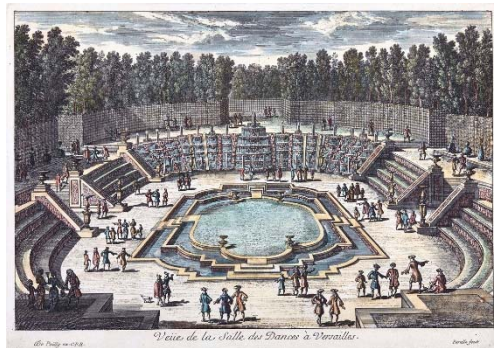
Усе творче життя Ж.-Б. Люлі було присвячене саме служінню королю. Усі його творчі кроки завжди відбувалися в напрямку пошуку нових художніх досягнень, щоб задовольнити смак Людовика XIV, який був одним із найбільш освічених і музично обдарованих європейських монархів.

Розпочинаючи композиторську кар'єру, Ж.-Б. Люлі пише багато танцювальної музики у французькому стилі та інструментальні п'єси (чакони, ритурнелі) в італійській манері, вносячи у французьку танцювальну музику риси італійського блискучого концертного музичування. Поєднання різних художніх орієнтирів – «шляхетної французької недовомовленості» й «італійської темпераментної багатослівності», французької стриманості й італійської ефектності – дивувало сучасників і привертало увагу до молодого талановитого композитора.

Найбільш пишний і масштабний придворний балет Ж.-Б. Люлі цього десятиліття – великий королівський балет «Альсидіана» (*Alcidiane*). Він налічував 79 «виходів», був вперше показаний 14 лютого 1658 року й надалі багаторазово поновлювався з незмінним успіхом. Його учасниками були 18 придворних (зокрема король), 47 професійних танцюристів (включно з Люлі й знаменитою танцівницею мадемуазель Вертпре), 4 співачки та 4 співаки. Розкішні декорації змінювалися в кожній із трьох частин вистави. Захоплюючи уяву глядачів та учасників, вони являли в першій частині сад, фонтани й вид на палац на віддалі; у другій – море з кораблями;

у третій – прекрасне місто. Цей королівський балет вирізнявся незвичайним характером музики: не буфонним, а галантним і витонченим; а початок балету з «французької увертюри»¹¹ став традиційним для вистав надалі. Несподіваним був і фінал, побудований не як *grand ballet*, де всі танцюють, а радше як фінал опери, де всі співають.

Добре усвідомлюючи новизну свого твору, Ж.-Б. Люллі, немов «розкриваючи карти», представляє на початку Діалог Французької музики й Італійської музики, текст якого вже наводився вище. Сміливість композитора, який відкрито заявляв про суперництво двох музичних культур, виявилася не тільки в словах героїнь-суперниць, а й у їхній музичній мові, організованій за правилами, що склалися, відповідно, в італійській та французькій школах співу. Люллі протиставить два типи музичного речитативу – італійський і французький. Італійська музика представлена зухвалими модуляціями, дисонансами, довгими розспівами, патетичними вигуками. Французька музика, навпаки, має стриманий характер і демонструє дбайливе ставлення до кожного слова.



Вид на один із улюблених боскетів короля Людовика XIV, в якому відбувалися всілякі придворні розваги – «Бальна зала» у Версалі.

Адам Перель. Вид на «Бальну залу». Естамп. Бл. 1685. *Châteaux de Versailles et de Trianon*, Версаль

Цікаво, що задекларований на початку балету діалог двох «музик» зберігається й надалі. Наприклад, фінал першої частини містить два марші: італійський (швидкий, ритмічний, чіткий) і французький (з далеким від механістичного маршового кроку характерним вільним ритмічним рухом). У зв'язку з цим Ф. Боссан зазначає:

«Люлі грає на своїй французько-італійській двоїстості: він репрезентує та перемішує стилі... Він підморгує слухачеві, розташовуючи поряд арпеджіо, повторювані ноти італійського маршу й нерівні ритми французького маршу»¹².

Отже, композитор у 50-х роках створює вишукану мозаїку традицій у жанрі придворного балету. Однак остаточно творчий образ Ж.-Б. Люлі складається в **60-ті роки**, коли після смерті кардинала Мазаріні італійська культура у Франції втрачає свого головного покровителя і на перший план у країні, осяюваній Королем-Сонцем, виходять нові мистецькі завдання.

Дж. Мазаріні помер 9 березня 1661 року, а вже наприкінці місяця Людовик XIV заснував Королівську академію танцю. Танець, який завжди посідав важливе місце в ієрархії придворних заходів, отримав високий офіційний статус. Ж.-Б. Люлі, наблизений до монарха багатонадійний композитор і танцюрист, міг розраховувати на щедру королівське заступництво. Він отримав посаду сюрінтенданта в «Апартаментях короля» та контроль фактично над усім світським музичним життям французького двору.

Закономірно, що зміни музичного стилю композитора в 60-ті роки, пошук нових театральних прийомів і форм були пов'язані з інтересами Людовика XIV. «І не тільки Людовика XIV як людського персонажа, – уточнює Ф. Боссан, – але до певної міри і як втілення Людовика XIV в його ролі короля»¹³. Якщо символічно прокреслити лінію перетворень характерів та образів головних героїв у Ж.-Б. Люлі, то відкриється така (дуже «прозора») послідовність: галантний молодик – герой

роману – бог¹⁴. Ця смислова «перспектива» відповідала бажанням французького короля й регулювала музично-театральну діяльність Люлі наступних десятиліть.



Анрі Боннар. Жан-Батіст Люлі – сюрінтендант короля. Бл. 1687. Bibliothèque nationale de France, Париж

Оригінальність творчих знахідок Ж.-Б. Люлі в 60-ті роки зміцнює його славу при дворі. Він уперше довіряє музиці те, що традиційно у виставі французів міг висловити лише танець – «досконалість придворного» (*la perfection de l'homme de cour*).

Показово, що «чиста музика» – музика для слухання – займає значне місце у придворних балетах Ж.-Б. Люлі, хоча до нього роль інструментальної музики обмежувалася супроводом хореографічних фігур, а вокальні номери були призначені для того, щоб їх прокоментував танець (зокрема, абат Мароль уточнював, що в балеті вокальний номер – *Recit* – не повинен мати більше двох-трьох куплетів, «щоб музиканти не подумали, що вони важливіші за танцюристів»).

1663 року Ж.-Б. Люлі створює «Балет мистецтв» (*Ballet des Arts*) – справжній галантний, шляхетний спектакль, а за ним – цілу низку придворних балетів у новому стилі. Однак лише співпраця Люлі з **Жаном-Батістом Мольєром**, з яким його так щасливо звела доля в особі Людовика XIV, остаточно визначила нові творчі орієнтири композитора.

Як пише Ф. Боссан, без Мольєра «Люлі був би найбільшим автором балетів, які так і не перетворилися б на оперу!»¹⁵. Тому Мольєра «слід вважати якщо не одним із творців, то щонайменше ініціатором французької опери»¹⁶.



Спільна робота Люлі з Мольєром починається 1664 року комедією-балетом «Шлюб із примусу» (*Le Mariage forcé*). Виставу танцювали 29 січня 1664 року в апартаментах королеви-матері в Луврі. Саме танцювали, а не грали, оскільки для сучасників це була не театральна п'єса, а «балет, змішаний із комедією». Якщо сьогодні багато хто знає цей твір як п'єсу Мольєра, то в ту епоху імена Люлі й Мольєра були однаково відомі в колі придворних. Із тонкою іронією обіграє назву вистави Ф. Боссан: «Символічна назва. Хто примушував? Хто хотів шлюб комедії та балету, об'єднання Люлі й Мольєра? Король? Випадок? Обставини?»¹⁷.

Геній Мольєра, який мав виняткове почуття театральної сцени, «виховував» глядачів та учасників придворних свят. Тепер уже не тільки єдина сюжетна канва, прокреслена в балеті, а й захоплива інтрига та старанно вибудована драматургія тримали глядачів у неослабній напрузі. У 1670 році Люлі і Мольєр, виконуючи замовлення короля написати «смішний турецький балет», створюють один із найкращих своїх спільних творів – комедію-балет «Міщанин-шляхтич». Тут єдність комедії та балету вже фактично підводить авторів до створення нового жанру – опери.



Жан Лепотр. Святкування 1668 року при дворі Людовика XIV у Версалі. Естамп. 1678. Châteaux de Versailles et de Trianon, Версаль

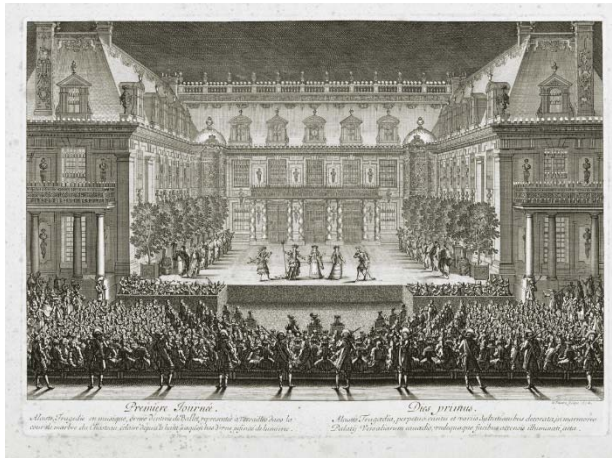
Саме в цей час два Жана-Батіста (обидва – улюбленці короля) опиняються в ситуації гострої конкуренції з музично-театральним життям за межами палацу, яку визначали поет абат **П'єр Перрен** (1620–1675) і композитор **Робер Камбер** (бл. 1628–1677). Поставлена 1659 року спільна вистава Перрена – Камбера «Пастораль» і їхні подальші роботи мали величезний успіх у глядачів. Симптоматично, що саме Перрен (поет, а не композитор!) з 1659 до 1669 працював

над трактатом «Музичні слова» (*Paroles de musique*), стверджуючи, що французький вірш має бути простим і ясним (тоді він годиться для співу), а улюблений французькими поетами александрійський класичний вірш погано підходить для музичного втілення.

У передмові до цієї роботи, присвяченій могутньому Р. Кольберу, П. Перрен вказував на необхідність створення самостійної «Академії поезії та музики», яка б дозволила «вивчати й фіксувати закони Мистецтва, такі корисні для розвитку й згоди Поезії та Музики»¹⁸. Його зусилля не були марними, і **28 червня 1669 року, за підтримки Кольбера, Перрен отримав Королівський привілей «створення Академії Опері або Вистав Французьких віршів із Музикою в Парижі та інших містах Королівства»**¹⁹.

Ж.-Б. Люллі, що ревниво оберігав «театральну вотчину», дізнавшись про неймовірний успіх П. Перрена, відчув небезпеку опинитися осторонь музично-театральної перспективи, що відкривалася, і застосував усі свої лукавство й хитрість, щоб отримати цей Привілей, без вагань обійшовши інтереси та права Мольєра, свого блискучого компаньйона в усіх версальських витівках. У березні 1672 року Люллі стає на чолі Королівської академії музики й залишається на вершині музичного Олімпу практично до самої смерті. Звідси починається **«зірковий» час творчої реалізації композитора**, який визначив майже на століття основне русло розвитку музичного театру у Франції.

У квітні 1673 року Ж.-Б. Люллі подає королю до уваги небувале видовище – «трагедію, покладену на музику» **«Кадм і Герміона»** на лібрето талановитого поета Філіпа Кіно. Ця дата входить в історію французької культури як початок існування французької опери. Практично щороку Люллі створює нову оперу: «Альцесту» (1674), «Тезея» (1675), «Атіса» (1676), «Ісиду» (1677), «Психею» (1678), «Фаетона» (1683), «Роланда» (1685), «Арміду» (1686). Усі вони виразно виявляють нові орієнтири французького музичного театру.



Жан Лепотр. Показ «Альцести» Люллі – Кіно у Версалі 4 липня 1674 року.
1676. Bibliothèque nationale de France, Париж

Про унікальні характеристики нового жанру свідчить уже те, що в момент його народження власне слово «опера» композитором не вживалося. Використане визначення «трагедія, покладена на музику» (*tragédie mise en musique*) виявляло важливість драматургічного стрижня цілого й роль поезії, яку слід було зберегти й донести до слухачів. Зазначимо, що й у Королівському Привілеї, який був подарований Ж.-Б. Люллі Людовиком XIV, йшлося про дозвіл писати й представляти не опери, а «п'єси з музикою та французькими віршами»²⁰.

Коментуючи особливу роль поетичного тексту в новому музичному видовищі, Ф. Боссан пише:

«Це дивний випадок в історії музики, коли якийсь італієць створив для нас музичну систему, що найбільш пристосована до нашої мови. Коли Моцарт пише по-італійському італійські речитативи, він не винаходить мову... Але коли Люллі вигадує та організовує речитатив ліричної французької трагедії, він відштовхується від нічого»²¹.

Створена композитором нова манера декламування й співу поетичного тексту стала справжнім відкриттям. Пізніше жанрове визначення «лірична трагедія», яке затвердилося щодо оперних творів Ж.-Б. Люлі та його найближчих послідовників, вказувало на дві головні складові нового художнього феномена:

- 1) спадкоємність із головним театральним жанром Франції XVII століття – трагедією, представленою в її найвищих зразках творами Расіна та Корнеля;
- 2) велику роль музики як основного компонента цілого («лірична» трагедія).

Тому характеристики нової французької опери знайшли особливе місце між декоративною монументальністю барокових придворних свят і витонченою стрункістю французької класичної трагедії.

Виразно про це говорив Шарль де Сент-Евремон:

«Звична млість, в яку я впадаю в Опері, походить від того, що я ніколи не бачив у ній нехтування сюжетом і Віршами. Адже все марно, якщо вухо потішене, очі зачаровані, але розум не задоволений; **моя розумна душа більше розумом, ніж почуттями, чинить опір враженням, які вона може отримати**, або, принаймні, не дає доброї згоди, без якої найбільш жадані об'єкти не принесли б мені втіху; дурість, навантажена музикою, танцями, машинерією, декораціями, – це чудова дурість, але вона завжди залишатиметься лише дурістю, потворним тлом за гарною оболонкою, куди входять із великою досадою»²².

Отже, новий жанр суттєво відрізнявся від оперних творів італійських композиторів, оскільки мав зовсім інші витоки:

«Опера [Люлі] виростає безпосередньо з **придворного балету**: балету, побудованого навколо розспіваної драматичної дії. Хор і танці

тут займають значне місце. З іншого боку, драматична дія моделюється за законами **класичної трагедії**: “оповідь” (*le récit*), вилучена з італійської опери після Каваллі, залишається домінантною. Ніколи арія (*l'air*) не відокремлюється повністю від вірша, спів іде за всіма його вигинами. Кажуть, що Люллі писав свої речитативи, ґрунтуючись на декламуванні тексту Марією Шанмеле – видатною виконавицею ролей у трагедіях Расіна... **Оповідь, танець, декор, машини** – опера Люллі постає як “**цілісна вистава**”, яка, за словами Брюйєра, **задовольняла “розум, очі й вуха глядачів”**»²³.

Масштабні спектаклі, що містили увертюру, розгорнутий алегоричний пролог, п’ять великих актів, у яких були хори, ансамблі, сольні вокальні сцени, великі танцювальні сцени, а також складноорганізовані фінали, де поєднувалися вищезазначені форми театрального висловлювання, могли бути поставлені тільки при дворі. Вони потребували значних фінансових ресурсів і великої кількості репетицій, які не міг собі дозволити жоден комерційний театр Європи. Завдяки підтримці короля, Ж.-Б. Люллі мав професійну театральну трупу, яка забезпечувала можливість постановки таких видовищних творів, що вражали сучасників. Особливо цінним було те, що Люллі мав надзвичайну ділову хватку й був для своєї трупи всім – імпресарію, адміністратором, розпорядником і навіть артистом. Відомий факт його заповзятливості, зафіксований у багатьох джерелах епохи, – підготування приміщення за 24 години (!) для презентації «Альцести» в Королівських стайнях у Версалі, куди довелося перенести виступ із Мармурового двору перед Палацом, скасований королем через дощ.

Прем’єри опер Ж.-Б. Люллі відбувалися в присутності короля та готувалися з його безпосередньою участю, а лише потім показувалися для широкої публіки.

Тим більшим ударом для композитора було те, що Людовик XIV не прийшов на прем’єру «Арміди» (1686) в театрі Пале-Рояль, виразно даючи зрозуміти зміну орієнтирів придворного музичного життя. Наприкінці 80-х опера поступається

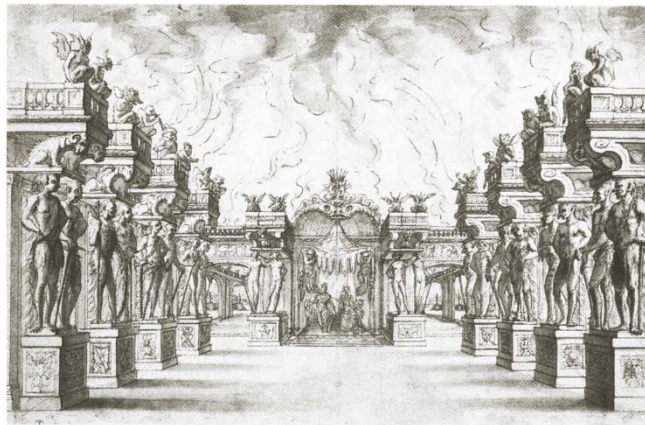
своїми позиціями духовній і камерній музиці, що більше відповідали внутрішньому світу вже постарілого короля. Крах «музичної імперії» Ж.-Б. Люлі був зумовлений й іншими суб'єктивними чинниками: король більше не міг терпіти скандальні витівки композитора та пробачати його розпусну поведінку.

1686 – рік хвороби Людовика XIV. Король страждав від нориці понад рік, але продовжував брати участь у всіх розвагах двору. 17 листопада його успішно прооперували, а 27 грудня сповістили про повне одужання. 30 січня у всіх церквах Франції відзначали цю щасливу подію та виконували *Te Deum*. Ж.-Б. Люлі також представив свій масштабний і пишний *Te Deum* (у концерті брали участь 150 музикантів: оркестр, солісти, два хори). Описуючи цю подію, Лесерф де ля В'євіль (біограф Люлі), розповідає, що в розпалі виконання Люлі поранив себе батутою (поширеним у Франції жезлом для диригування) і 22 березня 1687 року помер від гангрені.

Ф. Боссан скептично ставиться до цієї історії та наводить три гравюри, що зображають різні виступи Ж.-Б. Люлі. На всіх він диригує згорнутими нотами! Так «факти» останніх днів життя композитора перетворюються на легенду й важко встановити рівень їх достовірності. Коментуючи зображення, що збереглися, Ф. Боссан посилається також на Ж.-Ж. Руссо, який у «Музичному словнику» дає інформацію про те, що в Опері диригували короткою палицею або сувоєм нот. Руссо зазначає, що паличкою стукали по пюпітру: «у цьому полягає одна зі специфічних відмінностей Французької музики від Італійської... В Італії Метр (*la Mesure*) – це душа музики. Саме Метр керує музикантом під час виконання. У Франції, навпаки, саме Музикант керує Метром... Паризька опера – це єдиний театр Європи, де постійно відраховують метр; тоді як скрізь його дотримуються без ударів»²⁴.

У зв'язку з цим Ф. Боссан підкреслює: «Знов-таки не йдеться про палицю!». Ж.-Б. Люлі, звісно, міг носити з собою тростину, як того вимагала мода епохи: як зручність, відзнаку та прикрасу (навіть дами використовували тростину в XVII столітті); для того, щоб привернути увагу 150 музикантів, які виконували

Te Deum, він міг ударити з силою в підлогу на початку мотету, але що неможливо уявити – щоб Люллі чи хтось інший диригував, стукаючи об підлогу, наче тамбурмажор, весь *Te Deum*. Безсумнівно тільки те, що 8 січня 1687 року під час виконання *Te Deum* на честь короля Люллі поранив ногу і, відмовившись ампутувати палець, а потім ногу, невдовзі помер (втім, на той час його здоров'я вже було підірване тривалою хворобою, можливо, діабетом).



Ескіз декорацій Палацу Плутона для «Альцести» Ж.-Б. Люллі, виконаний Карло Вігарані, який успадкував справу свого знаменитого батька Гаспаре Вігарані. 1674

Знайдені Ж.-Б. Люллі правила організації вистави надовго стали традицією французьких композиторів, хоч і викликали скептичні оцінки представників інших європейських культур. Так, вокальні партії в операх Люллі, підпорядковані завданням збереження виразності поетичного тексту, дуже відрізнялися від гнучких мелодій «вільного дихання» італійських оперних композиторів.

Велике значення мала й пластична сторона вистави, яка не обмежувалася наявністю власне танцювальних сцен. На відміну від статичної італійської опери, спектакль Ж.-Б. Люллі вимагав **тонкої акторської гри та особливої виразності жестів**, що відповідає нормам французького драматичного театру того часу. **Рух**

думки набував конкретних форм завдяки рухам тіла. При цьому перебільшено виразні жести акторів були далекі від повсякденної жестикуляції та відігравали особливу роль – вони позначали ключові слова у фразах і були суворо регламентовані. Так само далеким від повсякденної вимови – пафосним і величним, таким, що надавав ваги буквально кожному складу, – був стиль вимови слів у французькій трагедії.

У такий спосіб виникала дистанція між повсякденними й театральними формами прояву емоцій, яка мала велике значення. На це століттям пізніше вказував Дені Дідро: що більша дистанція відокремлює актора від його ролі, то сильніший ефект справляє його гра. Про те, наскільки такий підхід відповідав сутності французької ментальності, свідчить блискуче спостереження Філіпа Боссана, який, продовжуючи думку Дідро, робить такий висновок: **«дистанція, яка відокремлює актора від глядача, обернено пропорційна дистанції, що відокремлює актора від його ролі»²⁵**.

Інакше кажучи, що більш умовними були дії персонажів на сцені, то більш переконливим здавався глядачам XVII століття створюваний світ; то сильнішою була віра в народжувану театром ілюзію; то більше враження справляли фігури Сонця, Невинності, Ненависті, Зради, Часу, що танцювали та співали.

Саме таким – ефектним, яскравим, чарівним і «правдивим» – відкривався сучасникам театр Жана-Батіста Люллі – неперевершеного майстра прекрасних Ілюзій:

«Люллі є насамперед людиною театру, геніальним драматургом, навіть більше, ніж великим музикантом. Його опери – це масштабні твори, у яких сховалося (у самому серці французького класицизму) все, що прагнуло проявити невиявлене у Франції бароко. Люлістська опера – це надлишок, «запобіжний клапан», що стримує напругу, «відвідний канал», яким спрямувалося все, що не знайшло вираження в трагедіях Расіна і в серйозних комедіях Мольєра. Змішання жанрів,

принадність розкоші та блискучої підробки, задоволення від чистих смислів, смак до великих ансамблевих сцен, поєднання тендітності, чутливості, величі, романтичності, що визначаються пристрасною спрямованістю бароко до чудового, чарівного, метаморфози, ілюзії, омани... Ось що містить і виявляє опера Люллі»²⁶.

1 Beaussant Ph. Lully ou Le musicien du Soleil. 1992. P. 10.

2 Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de Brigitte et Jean Massin. 1995. P. 406.

Після смерті Ж.-Б. Люллі в підвалі його будинку було знайдено 53 мішки золотих іспанських екю та дублонів, у трьох кофрах у його кімнаті – незліченно екю, пістолі, перли та коштовності, серед яких хрест, прикрашений 17 діамантами. До того ж він володів численними розкішними будинками і в Парижі, і за містом.

3 Beaussant Ph. Giambattista Lulli, créateur de l'opéra français // Le concert des muses : promenade musicale dans le baroque français / textes réunis par J. Lionnet. Versailles : Éd. du Centre de musique baroque de Versailles ; Paris : Klincksieck, 1997. P. 153.

4 Beaussant Ph. Lully ou Le musicien du Soleil. 1992. P. 11.

5 Beaussant Ph. Giambattista Lulli, créateur de l'opéra français. 1997. P. 154.

6 Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. 2002. URL: <https://profilib.net/chtenie/90908/illip-bossan-lyudovik-xiv-korol-artist-5.php> (дата обращения: 25.02.2018).

7 Протягом XVII століття організовується ціла низка Академій для керування культурним життям країни: 1634 року – Французька академія (заснована кардиналом Рішельє), 1648 – Академія мистецтв (заснована кардиналом Мазаріні), 1661 – Королівська академія танцю. Згодом

- указами короля створюються: у 1663 році – Мала академія, справжня назва якої – «Академія Написів і Медалей (щоб обирати девізи, написи, гасла для каруселей і свят)», у 1666 – Французька академія в Римі та Академія наук, у 1669 році – Королівська академія музики, у 1671 – Академія архітектури. Інституція академії – це нормальний спосіб функціонування культурного життя у Франції, коли все було сконцентровано навколо короля й він особисто стежив за вибором «академіків» та діяльністю всіх академій.
- 8 Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. 2002. URL: <https://profilib.net/chtenie/90908/illip-bossan-lyudovik-xiv-korol-artist-8.php> (дата обращения: 25.02.2018).
- 9 Beaussant Ph. Lully ou Le musicien du Soleil. 1992. P. 254.
- 10 Versailles et la musique de cour : exposition, Bibliothèque municipale de Versailles, 22 septembre – 30 novembre 2007 / catalogue par B. Dratwicki, A. Maral, R. Masson et al. Paris : Magellan & Cie, 2007. P. 13.
- 11 Французька увертюра складається з двох розділів: повільного (*gravement*), з дводольним метром і нерівним ритмом (*notes inégales*), що є універсальною характеристикою французької музики; та швидкого (*vivement*), зазвичай тридольного. Обидва розділи мають єдину тональність (перший завершується на домінанті, другий повертає початкову тоніку. Іноді другий розділ завершується поверненням повільного руху. І хоча французька музика тієї епохи знала форми, що склалися з контрастних розділів, як справедливо підкреслює Ф. Боссан, Ж.-Б. Люллі використовує новий принцип організації цілого: потрібно, щоб два розділи були одночасно (!) гранично контрастні та гранично зв'язані.
- Див.: Beaussant Ph. Lully ou Le musicien du Soleil. 1992. P. 166).
- 12 Див.: Ibid. P. 163.
- 13 Ibid. P. 134.
- 14 Див.: Beaussant Ph. Lully ou Le musicien du Soleil. 1992. P. 134.
- Ф. Боссан підкреслює, що головна причина феноменального успіху Ж.-Б. Люллі при дворі була в тому, що він умів не просто розважити короля, а й змусити його відчувати себе значущим. Див.: Ibid. P. 133.
- 15 Ibid. P. 270.
- 16 Ibid. P. 273.
- 17 Ibid. P. 288.
- 18 Ibid. P. 447.
- 19 Ibid. P. 449.
- 20 Ibid. P. 461.
- 21 Ibid. P. 752.

-
- 22 Maillard J.-Ch. Le style musical français au XVIIe siècle : doutes et certitudes. 2004. URL: <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2004-3-page-446.htm#pa22> (date d'accès: 13.03.2018).
- 23 Histoire de la musique : la musique occidentale du Moyen âge à nos jours / sous la dir. de M.-C. Beltrando-Patier et al. ; préf. de M. Honegger. Paris : Bordas, 1995. P. 406.
- 24 Beaussant Ph. Lully ou Le musicien du Soleil. 1992. P. 793.
- 25 Ibid. P. 215.
- 26 Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de Brigitte et Jean Massin. 1995. P. 404.

8.4. ПРО ЗАГАДКИ АРАБЕСОК ФРАНЦУЗЬКОЇ КЛАВЕСИННОЇ МУЗИКИ ТА «КАПРИЗИ» СТИЛЮ РОКОКО

Краса розбобтує таємницю буття по всіх провулках,
але зрозуміти її можуть лише ті,
хто має адекватне душевне сприйняття.

Краса, ризикуючи всім, не ризикує нічим.

Ганс Урс фон Бальтазар. Слава божа. Теологічна естетика

Що має більший вплив на людину: те, що її вразило та сповнило сильними переживаннями, чи те, що «на поверхні» сприйняття вібрує на межі реальності й зачіпає якісь нові струни підсвідомості та пам'яті? Запитання, звісно, риторичне, проте не можна не помітити, що тоді як основна частина Європи в XVII столітті занурювалася в море афектів, у Франції затверджувалося розуміння того, що сильніше впливає не те, що висловлене, а приховане під ним. Як можна висловити невимовне? Ці запитання відкривають шляхи в дивовижний світ клавесинної французької музики рубежу XVII–XVIII століть.

За підтримки Людовика XIV до кінця XVII століття цей інструмент зайняв у Франції особливе положення. Розкішно декоровані клавесини стали не тільки невід'ємною частиною інтер'єру салонів преціозних представниць вищого світу, а й незамінною складовою духовного життя еліти французького суспільства. Насолода дивитися й захоплюватися витонченістю клавесина поєднувалася із бажанням опанувати його звукові секрети, навчитися на ньому грати. Члени королівської родини та придворні запрошували на службу найкращих музикантів і брали в них уроки гри на клавесині. У результаті до кінця XVII століття мистецтво клавесинної гри досягло у Франції неймовірних вершин. Воно мало слухачів, які не тільки були

здатні емоційно відгукнутися на майстерне виконання клавесинного твору, але мали достатні знання, щоб зрозуміти адресоване їм звукове послання. Користуючись лише барвами звука та тривалістю його звучання, виконавці-клавесиністи створювали новий світ, передаючи слухачам те, що не висловлювалося через слово.

Унікальні стильові виміри французької клавесинної музики в просторі загального епохального стилю бароко вимагають спеціальної уваги. Загалом стиль французького мистецтва другої половини XVII – першої половини XVIII століть часто визначають як **рококо**. Назва «рококо» походить від французького слова *rocaille*, яким у Франції позначали мушлі й камені, що використовувалися для оздоблення склепінь, гrotів і фонтанів. Відповідно, французьке мистецтво цього періоду відрізняється **орнаментальністю, декоративністю, вигадливістю ліній, що утворюють витончені арабески**.

Довгий час дослідникам, зачарованим пишними напудреними перуками та феєрією найтонших мережив, у яких потопали жіночі й чоловічі постаті при дворі, здавалося, що видима делікатність силуетів несумісна з «глибоким змістом», тому до примхливої культури рококо ставилися зневажливо. Галантні кавалери та граційні дами, що розташовувалися на картинах художників епохи в театральних позах і оголювали принади розкішних тіл, лише укріплювали уявлення про «легкість» ставлення до світу світської еліти французького суспільства в той час.

Антуан Ватто. Пісня кохання. 1717.
National Gallery, Лондон



Проте образ мушлі, що визначив широке використання вибагливих завитків у культурі тієї доби й подарував їй ім'я, містить іще один смисловий рівень і відсилає до ідеї походження світу. Звідси – парадоксальна двоїстість сприйняття простору, заповненого мушлями: як свята, що розгортається на поверхні видимого, і як радісного переживання, що веде в г л и б до прихованої основи світу, спогадів про начала начал.



Андре Ленотр. Боскет Трьох
фонтанів. 1677. Châteaux de
Versailles et de Trianon, Версаль

Французьке мистецтво XVII – початку XVIII століть часто називають галантним. Проте було б спрощенням вважати, що це визначення пов'язане лише зі способом життя, заснованим «на приємному мистецтві бути приємним»¹. Власне, слово «галантний» (*gallant*) має широкий спектр значень, здатних спантеличити людину, недосвідчену в тонкощах розуміння «кодексу галантності». Воно означає «гречний», «приятний», «фривольний», «пікантний», «грайливий». Крім того, *gallant* у розмові може вказувати на гульвісу, і навіть жінку легкої поведінки (*la femme galante*). Підкреслимо, що у французьких салонах освічені дами вважали «самою галантністю» говорити виключно про механіку та геометрію. І, як зауважує сучасна дослідниця Катрін Кінцлер, «ніщо не відтворює краще цю щільну атмосферу одночасно свідомості, галантності й теоретичної гарячки, ніж “Бесіди про множинність світів”, у яких картезіанець Фонтенель фліртує з маркізою, даючи їй урок астрономії»².

Отже, чемне чи фривольне? Мерехтіння цих значень визначає особливості французької галантної культури, що вперше в європейській історії створила **рівновагу серйозного й легковажного, глибокого та поверхового:**

«Небагато епох мистецтва вмiли поєднувати серйозне та iгрове в такiй чистiй рiвновазi, як рококо. I небагатьом епохам вдалося досягти такого спiвзвуччя мiж пластичним i мусичним вираженням, як у XVIII столiттi» (Й. Гейзинга)³.

Звiдси – необхідність її представників утримувати в єдиному полі уваги вiддаленi один вiд одного, полярнi смисли. Цьому навчав i живопис того часу, передусiм картини генiального **Антуана Ватто** (1684–1721).

Коротке, але яскраве творче життя художника, який був у вiцi 33 рокiв прийнятий до числа французьких академикiв (!), увiнчалася славою творця нового живописного жанру – **«галантних свят»**. Картини А. Ватто поєднували в собi мiфологiю та iсторiю, фривольне й вишукане. Уже сама назва, що закрiпилася за композицiями митця, вказує на основнi духовнi орієнтири Людини смаку, яка цiнувала особливi – галантнi – задоволення.

Виявляючи «двоїстiсть мiж театром i життям, зiткнення мистецтва та природи»⁴, картини А. Ватто **«вiдкривають новий вимiр, дивовижно сучасний»**⁵. Полотна художника, що звучать на всi лади, зображують придворних, що прогулюються й вiдпочивають, вони ретельно фiксують деталi свiтського життя, викликають щемливе вiдчуття чогось такого, що зникає, вiбує за межею видимого. Тому погляд на шедеври художника народжує в поцiновувачiв його творчостi вислови «музичний смуток», «сумна нескiнченнiсть» тощо⁶. Недивно, що до сьогоднi фахiвцi та знавцi шукають вiдповiдь на запитання, що ж насправдi зображено на картинах великого майстра.

Принципи галантного стилю репрезентує одна з найбільш знаменитих картин А. Ватто – «Паломництво на острiв Кiтеру» (1717).



Сюжет картини запозичений з грецької міфології, що відсилає до культу богині любові та краси Афродіти, поширеного на острові Кітера (Цитера). Згідно з міфом, кожна жінка знаходила собі на острові пару. Однією з загадок цієї версії трактування міфу є запитання, що саме зобразив митець – прибуття на острів чи повернення з нього?

«Спокій бездіяльної печалі панує на цьому полотні. Жінки та кавалери поринають у мрії, задумливо перебирають квіти, обмінюються мовчазними поглядами. Шовк їхнього одягу вловлює світло, і ці танцівливі відблиски перетворюють гайок на прихисток блаженства. Репродукція безсила передати тонкість пензля Ватто, милозвучність його акордів. Картини й малюнки Ватто, ці трепетні втілення почуттів, треба дивитися лише в оригіналі. Він схилявся перед Рубенсом і, подібно до фламандського майстра, умів відтворити подих життя ковзанням олівця по паперу, легким дотиком пензля до полотна. Проте в його мистецтві панує настрій, невідомий ні Рубенсу, ні голландським жанристам. **Краса Ватто овіяна невимовним сумом**, і ця тональність підносить його творчість над невибагливою миловидістю стилю часу»⁷.

*Антуан Ватто.
Паломництво на
острів Кітеру.
1717. Musée du
Louvre, Париж*

Розмірковуючи над особливостями художнього бачення А. Ватто, мистецтвознавці запитують:

«Чим зайняті герої Ватто? Не можна сказати – нічим, але заняття їхні явно необтяжливі. Вони гуляють, споглядають, розмовляють, музикують, танцюють, відпочивають на лоні природи, кокетують одне з одним, вдаються до любовних ігор. Вони незмінно ошатні, тож пастуха заледве відрізниш від знатної персони. Серед них нерідко зустрічаються актори, але й усі решта схожі на учасників якоїсь нескінченної вистави»⁸.

При цьому найголовніше відбувається не на поверхні живописного зображення, а ніби в його глибині та проявляється в перетині поглядів і жестів персонажів. Тонке тлумачення цього прихованого плану композиції залишив Павло Флоренський:

«Тут зображено свято серед природи, пари, що гуляють – одні розмовляють у гаю, другі підіймаються, треті йдуть до морського берега, четверті сідають у човен, інші, нарешті, вже поїхали й оповиті серпанком вологого морського повітря. Усі ці пари цілком об'єднані сюжетно, і живописно, тож увесь цей рух справа наліво уявляється суцільним потоком... Картина, яку ми розуміємо як зображення свята, як зібрання різних видів галантності, має в собі певну протяжність у часі. Але водночас, більш глибоко, вона може бути витлумачена в часі. Тоді чудове свято закінчується, блискуче суспільство кудись провалюється... Увесь цей галантний натопв виявляється лише однією парою, зображеною в ряді послідовного розгортання любові. Це вона, єдина пара, розмовляє в гаю та потім поступово йде, щоб сховатися у світлоносному тумані на острові Кітері»⁹.

Дивовижне мистецтво А. Ватто – неперевершеного майстра світлотіні й колориту – залучає у віртуальну подорож. Перед глядачем ніби розгортається

«вигадана географія любовних пристрастей» (У.Еко), яка була на той час «чимось на кшталт карти серця»¹⁰. Яскравим прикладом такого відкритого погляду на світ почуттів людини є знаменита **Карта країни Ніжності** (*Carte du Tendre*), додана до роману Мадлен де Скудері «Клелія. Римська історія» (гравюру було виконано Франсуа Шово 1654 року). Карта зображує маршрути, що призводили до істинної Любові, названої преціозною мовою авторки книги «Ніжністю». Власне, почуття Любові тут показово асоціюється з річкою, що збирає в єдиний водний потік різні джерела.



За Мадлен де Скудері, Ніжність (Любов) виникає з трьох різних причин, а саме: зі схильності, шанування, вдячності. Відповідно, три міста Любові розташовані на берегах трьох різних річок і мають назви: Ніжність-на-Схильності, Ніжність-на-Шануванні та Ніжність-на-Вдячності (Tendre-sur-Inclination, Tendre-sur-Estime, Tendre-sur-Reconnaissance).

Шлях до міста Ніжність-на-шануванні – найдовший, він охоплює місто Дотепність (шлях до серця йде через роздуми), селища

Франсуа Шово.
Карта країни
Ніжності. 1654.
Bibliothèque
nationale de
France, Париж

Витончений Вірш, Записка та Любовний Лист, Відвертість, Великодушність, Праведність, Щедрість, Повага, Обов'язковість, Доброта.

До міста Ніжність-на-Вдячності приводять міста Послужливість, Покірність, Серденько-Друженько, Уважність, Ретельність і маленьке (!) селище Великі послуги.

І тільки до міста Ніжність-на-Схильності несе річка Схильність. Її течія така швидка, що в мандрівника немає можливості відпочити й зупинитися в якомусь селищі: Любов спалахує миттєво й охоплює його цілком. Однак треба вміти вчасно зупинитися, оскільки річка Схильність впадає в Небезпечне Море, яке забирає нещасного до Невідомої Землі, про яку жителям країни Ніжності вже не відомо нічого.

Підкреслимо, що на карті немає вказівників. Правильний напрямок руху почуття потрібно вміти обрати, інакше, заблукавши, мандрівник потрапить у міста Балакучість, Віроломність, Пиху, Поклеп, Злість, а також в озеро Байдужості, що переривають шлях до істинної Любові.

Отже, у новій історичній ситуації, що формується на межі XVII–XVIII століть, представники французької культури спрямовували погляд на зону зустрічі людини й світу. Небезпечне «море невідомості» мало береги, на які не варто було потрапляти, і всі події мали розгортатися в межах відміряного й означеного простору. У цій зоні «відомого» дороговказом слугували **чуттєві задоволення, яким слід було віддаватися згідно з правилами смаку.**

Уже йшлося про те, що поняття смаку осмислювалося в трактатах XVII–XVIII століть на всі лади. Про те, яке важке завдання поставало в цьому разі перед їхніми авторами, свідчить багатозначне зізнання видатного теоретика архітектури рококо Жермена Боффрана в «Книзі з архітектури» (1745): **«Гарний смак – це щось таке (*je-ne-sais-quoi*), що подобається»¹¹**. Вираз *je-ne-sais-quoi* (дослівно: я-не-знаю-що), що часто використовується в XVIII столітті, затвердився у французькій літературі, залишившись надовго «критерієм» уміння миттєво й безпомилково знаходити нові зв'язки між елементами на основі суджень смаку¹².

На відміну від представників барокової культури, які бажали «зібрати» пристрасті в певну послідовність, створити їхній «перелік» («каталог»), носії французької культури XVII – початку XVIII століть репрезентували прагнення **обрати** те, що відповідало їхній внутрішній потребі виявити цілісність. На цьому шляху всі кроки були винятково важливими. Тому **деталі** ставали не просто чимось додатковим, надмірним, «прикрасою», а були невід’ємною частиною **ц і л о г о**. Показово, що сучасник Ватто абат Прево писав:

«Більшість людства чутлива лише до п’яти-шести пристрастей, до яких зводяться всі їхні життєві хвилювання. Заберіть у них любов і ненависть, радість і смуток, надію та страх – і жодних інших почуттів у них не залишиться. Але люди вищого складу можуть хвилюватись на тисячу різних ладів; здається, ніби вони наділені більш ніж п’ятьма почуттями та здатні вміщувати думки й почування, що порушують звичайні межі природи»¹³.

Саме ці незвичайні переживання, неочевидні маршрути за межі відомого демонструє мистецтво рококо. Його суголосність нашому часу полягає в тому, що за витончено декорованими гобеленами, за чарівно-чуттєвою красою жіночих образів і далекими від повсякденності правилами ведення вишуканих розмов у найкращих художніх творах епохи проступає надлом, що виявляє справжній характер відносин людини та світу. І тут особливу роль виконує **лінія** («лінія краси» – В. Хогарт), що дбайливо розгортається «по краю» небуття (мелодія, контур малюнка або вигини предметів побуту, що оточують людину).

Небагато періодів у європейській культурі являють таку пристрасну закоханість у лінію і небажання з нею розлучитися, її перервати, зупинити... Завитки, що полонять погляд і спрямовують його заданою траєкторією, – суть особливого переживання «зачепленості» за цей світ людиною. У цьому сенсі нюанс (те, що «поміж»...) – **це спроба виявити пов’язаність явищ, відчутти перехід від одного до іншого, опинитися на шляху до істинного, прихованого.**



Годинник, обплетений химерним орнаментом, що неначе «зачаровує» швидкоплинні миті земного відміряного часу в неперервні вигини, що перетворюють минуще живе на нескінченне прекрасно вічне.

Годинник-картель Людовика XV. Позолочена бронза. Майстерня Франсуа Галлуа. 1745–1749

Серед найбільших одкровень галантної епохи знаходиться **французька клавесинна музика**. Французькі музиканти XVII століття використовували клавесин не тільки для створення гармонічного фундаменту музичної композиції (як це було по всій Європі), але і як інструмент, що має **унікальні виразні можливості**. Негучні, ясні звуки клавесину, що швидко згасають, дозволяли музикантам виконувати нове завдання: **сплітати ажурну музичну тканину, яка не допускала порожнеч і проривів**. Тиша й виявлений звуками її «зворотний бік» були пов'язані в клавесинних композиціях. Така мета вимагала високої майстерності створення вишуканих звукових арабесок. Щоб «подовжити» опорні тони мелодії, виконавці оточували їх мелодичним орнаментом, а відзвуки (обертони), що нашаровувалися при цьому, створювали бездонну глибину, об'єм звучання.

Закономірно, що французька клавесинна музика постає в історії культури елітарним явищем. Показово, що основним місцем її звучання були приватні музичні кабінети або невеликі вітальні, де акт музикування сприймався як **дотик до Краси**. Ця музика уникає поверхової («на ходу», «побіжно», «мимохідь») зустрічі й не піддається перекладу мовою інших мистецтв. Назви клавесинних творів лише

вказують напрямок духовного маршруту за межі звуку, а не ілюструють музику «картинками», що існують окремо від неї.

Сприйняття французьких клавесинних композицій як мозаїки заданих елементів, що постійно впізнаються протягом звучання й водночас майстерно варіюються, методи організації музичного матеріалу тонко розкривали специфічні процеси досягнення **порядку** як бажаного результату інтелектуального зусилля. Можливості різних трактовок створювали відмінності між нотним текстом і його реальним звучанням. Тоді, продовжуючи думки Катрін Кінцлер про духовні задоволення епохи, можна було б сказати стосовно клавесинної музики, що першим джерелом насолоди для людини смаку була ілюзія її легкості; другим джерелом задоволення для справжнього поціновувача було знання долі звуку, всіх його проєкцій і переміщень; істина ж відкривалася саме в бездоганних пропорціях і вмілій «зробленості» композиції, а в кінцевому результаті – у взаємопов'язаності всіх частин цілого, насолоді красою співвідношення тотожностей та відмінностей.

Особливого значення набував мелодичний орнамент. У трактатах того часу незмінно наголошувалося: найважливіше завдання музиканта – опанування мистецтва прикрашання мелодії, що створює завжди нову гру нюансів і відтінків. Прикраси були не самовільною примхою клавесиніста, а проявом його проникнення в характер мелодії та саме в ту «невимовну» основу музичної тканини. Прикраси фіксували відчуття цього моменту, небажання з ним розлучитися; вони створювали неповторну «лінію краси» (В. Хогарт), що перетворювала обриси речей і їхні чіткі контури на п'яжливо прекрасні арабески.

Так у Європі стверджувалася інша, відмінна від італійської традиція слухання музики. Коли слухач, вихований на традиціях барокової музики, очікував від музики сильного емоційного переживання, галантний французький слухач хотів **скласти вишукані звукові візерунки в прекрасне ціле**. Та й самі клавесини у Франції суттєво відрізнялися від модних у Європі італійських інструментів.



Клавесин роботи майстра Андреаса Рюкера II (Антверпен, 1646), реставрований Паскалем Жозефом Таскеном (Париж, 1780).

Musée de la musique, Париж

Італійські клавесини, виготовлені з твердіших порід дерева, звучали дзвінко й сухувато, французькі – давали звуки більш приглушені, але мали гарний обертоновий «шлейф». До того ж, клавесини італійського й франко-фламандського виробництва розрізнялися механікою. Так, у Франції дуже цінувалися фламандські клавесини, створені в майстерні сім'ї Рюкерс (*Ruckers*). Ці інструменти, що виготовлялися з кінця XVI століття протягом 100 років, славилися красою звуку, а використання в їхній конструкції двох мануалів (винахід, що приписується майстерні Рюкерс) дозволяло домагатися особливо тонких тембрових ефектів у виконанні.

Періодом народження національної клавесинної школи у Франції вважають 30-ті роки XVII століття, а її засновником називають **Жака Шампіона де Шамбоньера** (бл. 1601/2–1672). Саме Ж. Ш. де Шамбоньер закріпив норми написання клавесинних творів, а також визначив основні правила гри на клавесині. З його ім'ям пов'язана поява основних музичних форм для клавесина – танцювальної сюїти, безтактової прелюдії (*le prélude non mesuré*), а також практики присвоєння ефектних назв п'есам. Шамбоньер був талановитим і впливовим педагогом. У нього навчалися Луї Куперен (представник знаменитого музичного роду Куперенів), Жан-Анрі д'Англебер і багато інших клавесиністів, які згодом стали відомими музикантами. Завдяки їхній діяльності у Франції сформувалася система музичних прийомів організації цілого, яка не мала аналогів на той час.

Одним із найбільш улюблених жанрів клавесиністів стала **сюїта**¹⁴. Визначення «сюїта» («послідовність») застосовувалося до послідовності п'єс, що презентували танці різного характеру. Зауважимо, що тоді як творчі сили італійських композиторів були сконцентровані на роботі в жанрах *concerto grosso* та тріо-сонати, представники французької музичної культури при створенні великої інструментальної композиції зверталися переважно до сюїти. На перший план виходило бажання «оволодіти» музичним простором. Завоювання незвіданих «музичних континентів» під час слухання сюїти відбувалося завдяки «пластичній пам'яті», яка працювала на підсвідомому рівні, заповнювала образ танцю особистісними переживаннями й надійно пов'язувала «я» слухача з тим, що звучить. Така «прив'язка», наче зроблений жест і вдалий крок у реальному танці, безпосередньо залучала слухача в музичне дійство.



Звернімо увагу на те, як костюми, пози й жести «галантної селянки» та «галантного селянина» фіксують непобутовий, піднесено-пасторальний тон сприйняття «простого життя».

Жан-Батіст Мартен. Ескізи танцювальних костюмів Галантної селянки та Галантного селянина. Середина XVIII ст. Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Кембридж

Завдяки легко впізнаваним мелодичним і ритмічним «кліше», що використовувалися в танцях, розставлені в сюжеті емоційні та смислові орієнтири створювали **ілюзію універсального способу розуміння світу**. Танець у сюїті – знайомий, але піднесений над суто побутовими завданнями (організувати тілесні рухи партнерів) – вже не був «тільки танцем». Він перетворювався на «Танець-хранитель» цілого арсеналу емоцій і дотиків до світу, на «Танець-ключ» до невимовних звичайними словами переживань своєї причетності до цього світу та власної унікальності.

Багатолика алеманда¹⁵, дві куранти, зосереджена сарабанда й стрімка жига концентрували в собі основні емоційні стани людини «Великого століття» французької історії. Мистецтво гри на клавесині французьких виконавців XVII століття розкривало особливе бачення світу. Клавесин дозволяв «накреслити» карту унікального духовного маршруту, а орієнтирами для такої «прогулянки» ставали **насолада красою співвідношення всіх елементів (серед яких немає головних і другорядних, важливих і незначних); усвідомлення нероздільності репрезентованого та прихованого**.

П'єси французьких клавесиністів, подібно до картин А. Ватто, поєднують ясність і недомовленість. Кожен їхній звук постає як людина зі своєю долею, що вступає в певні стосунки з оточенням. Як у житті, внаслідок цього народжуються численні зв'язки, оскільки є близькі та рідні люди, а є далекі, чужі, дивні, кумедні... Щоб таке різноманіття рівнів зв'язаності елементів донести до слухача, виконавцеві слід було для кожного (!) звука знайти його місце в просторі та часі, що розтягувався чи стискався.

Отже, через переживання пов'язаності елементів музичної тканини проступало жагуче бажання людини **зробити світ своїм**. Для досвідченого клавесиніста нотний текст був «матрицею», на основі якої він створював **власну Карту почуттів і бажань, сподіваючись насолодитися сьогоденням і**

привласнити його. Можна сказати, що освоєння звукового простору нагадувало прогулянку французьким садом, під час якої слід обирати алею, що веде до фонтану.

Здається, що саме фонтан із його мінливими контурами, що існують «тут і зараз», найкраще дозволяє уявити рух галантної людини в просторі нюансів. Як тонко вказує один із найвидатніших французьких філософів минулого століття Гастон Башляр, вода – це стихія, що символізує найбільш постійні, приховані та прості сили людини. Вона може бути «лише окрасою» пейзажів, але також і «субстанцією мрій»¹⁶. Так і в клавесинних творах при побіжному погляді видно тільки вигадливий завиток рококо, але при вдивлянні вглиб звучання можна виявити **неповторний пласт здійснювання людини, що пропускає через себе напругу полюсів життя – природного й «окультуреного», чуттєвого та раціонального.**



*Андре Ленотр. Фонтан Аполлона.
1668–1671. Châteaux de Versailles et de Trianon, Версаль*

Як фонтан, що має сотні різних форм для того, щоб сказати одне – **світ плинний і сприймається «зараз», світ має тільки сьогодні й потрібно встигнути побачити його мінливі обриси, що розсипаються в краплях,** – клавесинна музика в усьому різноманітті звучання зверталася до слухача з цією ж ідеєю. Як фонтан, котрий щомиті формує свої межі з нових струменів енергії, клавесинний твір із кожним виконанням набуває нових обрисів, перетворюючи мрії на художній простір, але також дозволяючи сприймати простір як мрію.

-
- 1 Даниель С. Рококо: от Ватто до Фрагонара. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. С. 20.
 - 2 Див.: Kintzler C. Jean-Philippe Rameau : splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique. 1988. P. 18.
 - 3 Даниель С. Рококо: от Ватто до Фрагонара. 2007. С. 15.
 - 4 Tout l'œuvre peint de Watteau / documentation par E. Camesasca ; introduction par P. Rosenberg ; traduit de l'italien par A. Veinstein. Paris : Flammarion, 1982. P. 7.
 - 5 Ibid. P. 7.
 - 6 Ibid. P. 6.
 - 7 Гомбрих Э. История искусства / пер. с англ. В. А. Крючковой, М. И. Майской. Москва : ООО «Издательство АСТ», 1998. С. 298.
 - 8 Даниель С. Рококо: от Ватто до Фрагонара. 2007. С. 72.
 - 9 Там само. С. 68.
 - 10 Histoire de la beauté / sous la dir. de Umberto Eco ; trad. de l'italien par M. Bouzaher ; trad. du latin et du grec par F. Rosso. Paris : Flammarion, 2004. P. 259.

-
- 11 Anthony J. R. La musique en France à l'époque baroque : de Beaujoyeux à Rameau. 1992. P. 493.
- 12 Див. про долю вислову *je-ne-sais-quoi* розділ «Прогулянки бульварами Парижа, або Культ життя в ім'я смаку» в книзі: Жаркова В. Прогулки в музикальному мире Мориса Равеля (в поисках смисла послання Мастера) : монографія. Київ : Автограф, 2009. С. 32–62.
- 13 Прево А. Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско / пер. М. А. Петровского. 1964. С. 83–84.
- 14 Власне, слово «сюїта» вперше зустрічається 1557 року у Франції у виданні «Сьомої книги танцівників» (видавець П. Аттаньян). До 1620 року встановлюється норма побудови сюїти, що містила алеманду – куранту – сарабанду, підготовлені прелюдіюванням і відтінені іншими танцями (гавотом, жигою, менуетом, пасакалією, чаконою тощо). Сюїти призначалися як для сольного виконання (на лютні, клавесині, флейті), так і для ансамблю інструментів. У XVII столітті Йоганн Якоб Фробергер у Німеччині, Генрі Перселл в Англії віддали шану цьому жанру. Але, звісно, найбільш блискучі зразки сюїти належать французьким клавесиністам.
- 15 Алеманда у французьких композиторів вирізнялася великою варіативністю темпу – від повільного до дуже жвавого, відповідно, характер її звучання міг бути дуже урочистим і помпезним, але також легким і прозорим.
- 16 Башляр Г. Вода и грезы : Опыт о воображении материи / пер. с фр. Б. М. Скуратова. Москва : Изд-во гуманитар. лит., 1998. С. 22.

8.5. ФРАНСУА КУПЕРЕН: ЛІНІЇ ЖИТТЯ

Я віддаю перевагу тому, що мене «зворушує»,
над тим, що мене вражає.

Франсуа Куперен. Мистецтво гри на клавесині

Особливу роль у процесі «виховання почуттів і думок» людини межі XVII–XVIII століть відіграв Франсуа Куперен (1668–1733). Його вплив на сучасників був величезним, недарма в історію французької музики він увійшов як Франсуа Куперен Великий (*François Couperin le Grand*).



*Жан-Шарль Фліпарт, за Андре Буї.
Франсуа Куперен. Композитор-органіст
Королівської капели. 1735. Bibliothèque
nationale de France, Париж. Département
Musique, Est.Couperin002*

Франсуа Куперен був представником знаменитого музичного роду Франції (подібно до того, як родина Бахів була широко відома на німецьких землях). З XVI століття протягом трьох сторіч понад 15 представників сімейства Куперенів – клавесиністів та органістів – гідно служили Франції. Недивно, що від народження доля Франсуа Куперена була вирішена наперед.

Дитинство Франсуа Куперена – єдиної дитини в родині – проминуло в атмосфері шанування мистецтва. Батько майбутнього композитора Шарль Куперен (1639–1679) любив витончені й гарні речі, колекціонував музичні інструменти, картини, столовий посуд зі срібла. Як учень знаменитого Жака Шамбоньєра, він останні роки життя служив органістом церкви Сен-Жерве в Парижі, тому з ранніх років мав можливість грати на одному з найкращих органів Франції. Першим учителем Франсуа Куперена був батько і показово, що Франсуа почав добре грати на органі ще до того, як навчився читати й писати.

Музичні заняття займали весь час, не дозволяючи юному музиканту здобути повноцінну загальну освіту. Франсуа Куперену не вдалося надолужити недостатні граматичні навички й у більш пізні роки, тому він, як зазначають біографи, завжди відчував певні труднощі у викладі думок на папері. Так, Ф. Боссан, вивчаючи трактат Ф. Куперена «Мистецтво гри на клавесині», пише, що немає «нічого менш ясного і зрозумілого», ніж текст цього важливого для історії клавесинної музики документа, і, коментуючи цей факт, зазначає: «**рідна мова для Куперена – це музика**»¹.

Після смерті батька (1679 року) Франсуа Куперен, за традицією, успадкував посаду органіста в церкві Сен-Жерве. На той час йому було лише одинадцять років, і в допомозі зовсім юному музикантові став Мішель-Рішар Делаланд (*Michel-Richard de Lalande*, 1657–1726) – органіст, клавесиніст і композитор), який благородно погодився виконувати обов'язки церковного органіста до досягнення юним музикантом відповідного віку. Цей учинок відомого в Парижі музиканта виявляє велику турботу музикантської братії про збереження династичності, яка є головною умовою передання найтонших секретів майстерності від батька до сина².



Маттеус Меріан Старший. Церква Сен-Жерве. 1650

Документи, які ми сьогодні маємо, дозволяють зробити висновок про виняткову увагу, яку надавали всі – навіть найвідоміші представники музичного світу – вдові й сироті після 1679 року. За родиною Куперенів збереглося як місце церковного органіста, так і безкоштовне житло, що було знаком особливої прихильності до уславленого музичного роду й навіть визнанням видатних музичних здібностей молодого музиканта.

Життя Франсуа Куперена, «убезпечене» з усіх боків, минало в атмосфері кохання та спокою. Його події неможливо навіть порівнювати з колізіями, що поборознили долі Ж.-Б. Люлі чи Ж.-Ф. Рамо, занурених у вічні театральні інтриги та юридичні чвари. Франсуа Куперен був людиною безконфліктною, відкритою та щирою. Бажання говорити «рідною мовою» завжди визначало головні прагнення композитора. Звідси – розлогі (хоч і не завжди ясні) коментарі до його музичних творів, а також намагання привести знання слухачів та виконавців у струнку систему.

Із сьогодення виразно проглядає лінія блискучого творчого злету представника давньої французької музичної династії. Спочатку композитор

виконував численні й дуже непрості обов'язки штатного органіста церкви Сен-Жерве. У контракті Ф. Куперена було зазначено, що він має готувати три Великі меси на рік, а також забезпечувати відповідною музикою щоденні церковні служби. В обов'язки органіста входило створення 400 служб протягом року, якщо не рахувати похорони й весілля. І все ж за такої інтенсивності професійної діяльності, творчий потенціал юного композитора виходив за «звичайні» межі.



Орган церкви Сен-Жерве, на якому грав Франсуа Куперен

Так, до раннього періоду творчості Франсуа Куперена належить перший шедевр – «Органна книга» (*Livre d'Orgue*). Оpubлікована 1689 року, вона яскраво зафіксувала появу композитора, чия майстерність вже на той момент видавалася винятковою. Записані в ній твори становлять вершину французької органної музики XVII століття й залишаються неперевершеними зразками вишуканого «звукопису» – прозорого й ажурного, – що відкривав нові виразні можливості звучання органу. Такий напрямок композиторської думки (до краси та виразності

звучання інструменту), безперечно, був свідченням уже сформованої французької школи гри на органі:

«Органна музика Франції середини XVII – початку XVIII століть – це яскрава й самобутня, здатна самостійно розвиватися традиція, аналога якій немає в жодній іншій країні. Протягом тривалого часу органна музика бароко передусім асоціювалася з фігурою Й. С. Баха, творчість якого розглядалася як найбільш масштабне явище, що демонструє основні риси цієї жанрової сфери. Але в органну музику бароко вносили свій вклад не лише німецька, а й інші національні органні школи зі своїми індивідуальними рисами, зокрема французька. Серед жанрів органної музики XVII століття найчастіше називають такі як ричеркар, канцона, фантазія, токато, fuga. Жанрова картина французької органної музики виглядає зовсім інакше. Класифікація жанрової системи аналізованої органної школи налічує три категорії: 1) жанри з заголовком, який повторював назву регістру; 2) жанри, що виникли під впливом театральної практики; 3) жанри, пов'язані з інструментальною сферою виконавства. До першої групи належали такі жанри, як *Plein jeu*, *Tierce en taille*, *Chromhorne en taille*, *Basse de trompette*, до другої групи – *Recit*, *Dialogue*, до третьої – *Trio*, *Duo*, *Fugue*»³.

Закономірно, що на Ф. Куперена звернув увагу король. 26 грудня 1693 року Людовик XIV з усіх претендентів на посаду органіста Королівської капели обрав саме Франсуа Куперена, що було дуже примітним фактом. Куперен потрапив до королівського двору не за чияюсь рекомендацією, а завдяки «особистому вибору» монарха, і при цьому він проникнув у сферу найдорожчу та найближчу серцю Людовика XIV – сферу благочестивих, піднесених релігійних переживань. Відтепер до обов'язків Куперена належали гра на клавесині, заняття з хором хлопчиків, а також участь у недільних концертах.

Дуже швидко авторитет композитора міцнішає. Уже за рік він заслуговує на особливу ласку короля та призначається вчителем гри на клавесині королівських дітей. З початком публікації клавесинних п'єс Ф. Куперена (з 1713 року) за ним остаточно закріплюється слава найкращого композитора Франції.



*Жан Нокре. Алегоричний портрет родини Людовика XIV.
1670. Châteaux de Versailles et de Trianon, Версаль*

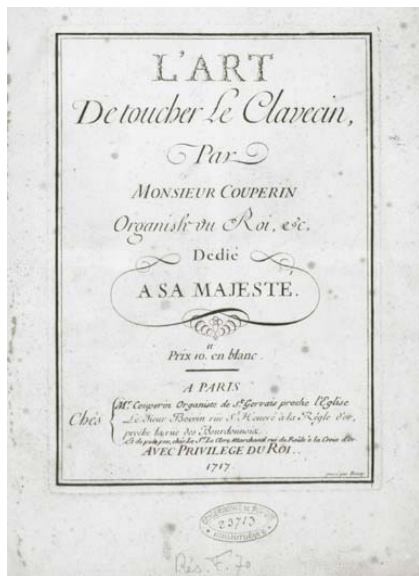
Смерть Людовика XIV 1 вересня 1715 року позначила кінець цілої культурної епохи. Придворне життя знову перемістилося до Парижа, оскільки регент Філіпп Орлеанський не любив Версаль. Ф. Куперен повернувся до Парижа й багато часу проводив у столиці, дедалі більше піддаючись депресивним настроям. Причини цього – і щораз слабше здоров'я, на яке він постійно скаржить, і переживання в особистому житті (смерть одного сина, зникнення іншого), і професійне розчарування.

Попри визнання всіх музичних достоїнств Ф. Куперена, король не міг порушити наявні зобов'язання та позбавити права вважатися першим клавесиністом Франції сина Ж.-А. д'Англебера, який пережив Куперена на два роки. Куперен активно допомагав Жану-Батісту д'Англеберу, який мав проблеми з зором, але так і не отримав бажаного почесного титулу «клавесиніста короля» (*Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy pour le Clavecin*). Хоча посада Ф. Куперена передбачала численні обов'язки (грати сольно і в ансамблі, озвучувати хореографічні композиції, давати уроки гри на клавесині), проте при дворі офіційно був лише один клавесиніст, обраний королем. Імовірно, передбачалося, що «органіст» Куперен повинен допомагати клавесиністу д'Англеберу давати раду з усіма справами. Тож «найбільший композитор-клавесиніст не отримав те, що належало йому по праву»⁴.

15 вересня 1722 року королівський двір на бажання Людовика XV знову переїжджає до Версаля. Органіст і педагог Ф. Куперен знову повертається до своїх обов'язків у січні 1723 року. У цей час він постійно скаржить на погане здоров'я, і в переліку музикантів, що виконують музику перед королем, не зустрічається його ім'я. Не маючи змоги виконувати все самостійно, Ф. Куперен залишає посаду органіста в Сен-Жерве Ніколя Куперену (кузену), а всі свої сили до самої смерті 11 вересня 1733 року віддає редагуванню й виданню власних творів.

Певно, з біографії Ф. Куперена неможливо розгорнути роман, який захопив би загадковими поворотами долі. Прозоре й позбавлене «гламурного глянцю» життя композитора є відбиттям його бездоганного музичного смаку, який немов магичною паличкою торкається всіх подій і перетворює їх на те, що «зворушує» **лише того, хто знає.**

Як композитор, він уперше з такою скрупульозністю вивіряв усі гранки власних нотних видань, щоб уникнути друкарських помилок, **ніби маленька похибка була здатна зруйнувати світ.** Він залишився автором найважливішого клавесинного трактату епохи «Мистецтво гри на клавесині».



Титульна сторінка трактату Франсуа Куперена «Мистецтво гри на клавесині». 1717. Bibliothèque nationale de France, Париж. Département Musique, RES F-70

Єдина справді «гучна» подія в житті Франсуа Куперена – причетність до грандіозного скандалу, що захлеснув музичний світ Парижа на початку 90-х років XVII століття. Ідеться про велику **суперечку старовинного товариства менестрелів і нової генерації королівських придворних музикантів**, що обернулася судовими процесами, які розбурхували паризьке суспільство й віддзеркалювали зміни французького культурного життя на межі XVII–XVIII століть.

Нагадаємо, що з 1321 року музичне життя Парижа організовувало «Товариство Майстрів танцювати й грати на інструментах, як високих, так і низьких, а також на гобої». Ця корпорація музикантів – «Менестрандіз» – об'єднувала всіх виконавців на музичних інструментах, а також жонглерів, фокусників, акробатів, дресирувальників ведмедів і мавп та інших представників менестрельної братії в єдину родину. Їхнім покровителем вважався Сен-Жюльєн, тому братство називали також братством Сен-Жюльєн. Менестрелі мали свою церкву Сен-Жюльєн-де-Менетріє, госпіс, а також свого короля, якого обирали з числа найкращих скрипалів. За часів Ф. Куперена Королем скрипки був Гійом Дюмануар.

*Жорж де Латур. Вієліст.
Бл. 1620–1625. Musée d'Arts de Nantes, Нант*



На початку 90-х років товариство «Менестрандіз» подало позов до паризького суду для того, щоб зобов'язати придворних музикантів (клавесиністів та органістів) сплачувати податки, як це робили всі члени суспільства. Проте позов викликав шалене невдоволення придворних музикантів. Виниклі юридичні суперечки яскраво виявляли нові умови професійного життя, коли **діяльність музиканта припиняла бути ремеслом і ставала мистецтвом, вимагаючи найвищої майстерності**. Тепер для музиканта не було кращої долі, ніж грати при дворі короля. Тому соціальний розрив між виконавцями – обранцями короля (і долі!) та музикантами, які продовжують розважати міську публіку (менестрелями), був величезний.



Не потребує особливих коментарів порівняння цього портрета музиканта «нової формації» з наведеним вище зображенням вуличного вієліста.

*Клод Лефевр. Шарль Куперен і друга дочка Клода Лефевра.
1665–1675. Châteaux de Versailles et de Trianon, Версаль*

1695 року чотири королівські музиканти, серед них Ф. Куперен, подали зустрічний позов до паризького суду й виграли справу, обстоюючи своє право залишатися незалежними від статуту й податків старовинного менестрельного товариства. Іронічним відбиттям цієї важливої історичної суперечки став **Одинадцятий ордр із Другої книги** композитора, який буде розглянуто далі.

Творча спадщина Ф. Куперена – невелика за кількістю творів, але неймовірно цінна тими сміливими винаходами, які робили його музику впізнаваною для сучасників. Вона репрезентована виключно невеликими за обсягом творами для одного, двох або трьох інструментів, а масштабні композиції завжди являють собою серію самостійних п'єс. Нечисленними є вокальні твори. Порушуючи традиції епохи, навіть для Королівської капели Ф. Куперен писав невеликі мотети й ніколи не обирав традиційні великі композиції – ораторії, меси. Зазначимо також, що ним нічого не написано для оркестру та для такого «зручного» для поширення слави при дворі музичного театру. Малі масштаби творів дозволяли Куперену тонко шліфувати всі деталі й перетворювати кожен композицію на шедевр вигадливості й фантазії, бездоганного розрахунку та суворої дисципліни.

Ці характеристики пояснюють невичерпну до сьогодні цікавість музикантів до творів французького майстра:

«**Міра в усьому** справді є його головною характеристикою. Але вона (міра. – В. Ж.) приховує дуже тонку чутливість і велику рухливість душі, справжню пристрасність, рафіновану витонченість розуму й серця, а також велику вимогливість до себе та інших»⁵.

Секрет абсолютної рівноваги у використанні засобів, які дивують і знаходяться на своєму місці, виявляє істинно французьку природу мислення композитора, який створює вишукані орнаментовані звукові споруди, зведені «з нечутної структурної міри» (якщо скористатися словами Герберта Аймерта, сказаними вже у XX столітті про музику Антона Веберна).

Творча спадщина Куперена свідчить про продовження і **французьких, і італійських музичних традицій**. Прагнення знаменитого маестро об'єднати досягнення французької та італійської композиторських шкіл тим більше заслуговує на увагу, що конфронтація двох головних європейських музичних держав XVII століття (Італії та Франції) за часів його юності досягла апогею. Відмінності між італійськими та французькими композиторами були суттєвими та здавалися непримиренними. Франсуа Куперен наважився використати все, що відповідало його власним художнім інтересам, навіть якщо це виходило за межі правил, освячених національними пріоритетами. Так, Ф. Куперен став безпосереднім учасником процесу реабілітації скрипки у Франції, її поступового визнання вищим товариством. Він був серед поціновувачів А. Кореллі і першим у Франції випробував свої сили в «чисто італійському» жанрі тріо-сонати. Серед найбільш ранніх творів Куперена ми бачимо чотири тріо-сонати (*La Pucelle*, *La Steinkerque*, *La Visionnaire*, *L'Astrée*), написані за італійським зразком близько 1690 року.

Пізніше Ф. Куперен представляє ще чотири тріо-сонати, об'єднані під назвою «**Нації**» (*Nations*, 1726). У передмові до них композитор залишив примітне зізнання:

«Перша Сонада (*Sonade*) цієї збірки – перше з того, що було написано у Франції. Її історія – особлива. Зачарований сонатами синьйора Кореллі, твори якого я люблю все життя, як і французькі твори месьє Люллі, я був щасливий написати одну, яку виконав на концерті і яку почув Кореллі»⁶.

Куперен також зауважує, що успіх його твору був іще значнішим через те, що він італізував своє ім'я, назвавшись *Francesco Coperuni*. Згодом композитор змінив слово «сонада» (скальковане з італійського «серенада») на «соната» і назвав її *Françoise* (*La Pucelle* – «Незаймана»). Отже, **це перша створена у Франції тріо-соната**, значимість якої так добре розумів Ф. Куперен, ввівши її до своєї вже зрілої збірки «Нації».

Про те, як чітко Ф. Куперен усвідомлював оригінальність своєї позиції композитора, що мислить і «по-італійськи», і «по-французьки», красномовно свідчить той факт, що, випробувавши свої творчі сили в італійському жанрі концерту, написавши чотири **Королівські концерти** (*Concerts royaux* № 1–4, 1722), Куперен дає наступним десяти назву **«Нові концерти, або Об'єднані смаки»** (*Nouveaux Concerts, ou les Goûts réunis*, 1724). Використане в назві композитором слово *les goûts* – «смаки» – тут слід розуміти як «стиль», інакше кажучи, підзаголовок «Нових концертів» можна було б прочитати як «Примирені стилі (італійський і французький)». У передмові він пояснює:

«Назва цього тому слугуватиме не лише для того, щоб відрізнити його від моїх попередніх збірок, але також і для того, щоб показати різноманітність поєднаних у ньому характерів. У Франції “Республіку музики” вже давно розділяли суперечності між італійським і французьким смаком. Щодо мене, я завжди поважав те, що гідне поваги, без огляду на авторів і на національність. Перші італійські сонати, що з'явилися в Парижі більше тридцяти років тому та спонукали мене самого згодом складати сонати, ніяк не нашкодили в моєму уявленні ані творам пана де Люллі, ані творам моїх попередників, які завжди викликатимуть захоплення, але які навряд чи можливо наслідувати. Отже, завдяки тому праву, яке мені дає мій нейтралітет, я продовжую своє плавання, користуючись щасливими передвістями, які дотепер мене супроводжували»⁷.

У цей новий цикл концертів Ф. Куперен вводить 1724 року два «Апофеози» – **Велику тріо-сонату в семи частинах «Парнас, або Апофеоз Кореллі»**⁸ та **Інструментальний концерт під назвою «Апофеоз»**, створений на безсмертну пам'ять незрівнянного мес'є де Люллі. Кожній частині він дає докладну назву, а всі заголовки п'єс сприймаються як виклад творчого кредо композитора⁹.

Так Ф. Куперен віддає шану своїм великим попередникам, що визначили його власний шлях у мистецтві, і прагне «створити національну інструментальну мову, яка своєю чергою була би понад усіма мовами»¹⁰. Принагідно зазначимо, що «Апофеоз Люлли» вдвічі масштабніший (!) за «Апофеоз Кореллі».

Основну частину творчого доробку Ф. Куперена складають твори для клавесина. Протягом усього життя композитор створював зовсім не схожі одна на одну серії клавесинних п'єс, що визначаються як *ordres* – «**порядки**». Двадцять сім виданих зразків композиційної рівноваги («порядку») утворили **чотири Книги**, надруковані, відповідно, у **1713, 1716, 1722, 1730** роках. Ці двадцять сім «порядків», що вміщують 233 п'єси, складають безцінний заповіт композитора. У чому ж можна бачити «порядок», якщо в 27 серіях не можна знайти навіть двох схожих принципів об'єднання п'єс?

Підкреслюючи несхожість усіх двадцяти семи «ордрів» композитора, Філіп Боссан дотепно зауважує:

«Це не Сюїта, в якій були наявні лише обов'язкові танці. Ви б хотіли порядок (*ordre*)? Ось – *Ordre*... З тим самим успіхом його можна було б назвати і Безлад (*Désordre*)»¹¹.

Звісно, тонкий знавець старовинної французької культури кокетно «приграє» тим, хто бачить в арабесках клавесинних п'єс Ф. Куперена лише відбиття легковажного духу розваг, що знаходиться на поверхні культури рококо. Насправді внутрішня логіка міцно цементує ціле, і сам Філіп Боссан безпомилково визначає головні орієнтири для слухача, який вже не може залишатися пасивним свідком музичних подій, а перетворюється на активного *Homo Musicus*.

Можна припустити, що «порядок» у розумінні Франсуа Куперена – це **саме зусилля виконавця та слухача витягти з власного враження більше, ніж знаходиться на поверхні**. Традиційна для сюїти музична проєкція танцювального руху отримує в композитора оригінальне трактування, тому він, поєднуючи

різнохарактерні танці (швидкі й повільні, легкі та ваговиті), визначає цю єдність не як сюїту, а як «ордр». Олів'є Бомон пише:

«У Франції слово *ordre* входить у музичний словник, відсилаючи через своє походження до Італії XVII століття, коли в 1693 Джованні Баттіста Бреві використовує слово *ordine* для своїх *Sonate da camera*. Чому Куперен використовує цю термінологію? На початку XVIII століття танцювальна сюїта – жанр, який вважався французьким, – використовувалася в усій Європі багатьма композиторами. Отже, вона частково втратила свою національну ідентичність. Можливо, у “Першій книзі” для клавесина Куперен прагне відкрити сюїту більш французьку, ніж звичайна сюїта?»¹².

До складу цих серій п'єс, організованих у дуже химерний спосіб, входять мініатюри різного характеру. Композитор дає їм яскраві назви, але також залишає нейтральні вказівки на базову танцювальну модель (сарабанда, сициліана, мюзет, гавот, менует тощо). Поетичні й винахідливі заголовки п'єс прокреслюють основні смислові маршрути, якими Ф. Куперен пропонує «прогулюватися» виконавцю та слухачеві.

Певно, найчисленніша група назв пов'язана з характеристиками **жіночих образів** і великосвітських учениць Ф. Куперена: «Освіжна», «Галантна», «Скорботна», «Наївна», «Зворушлива», «Спокусниця», «Насмішниця», «Похмура», «Легковажна», «Королева сердець», «Ніжна Жаннетон», «Люб'язна Тереза», «Мімі», «Барбет», «Божественна Бабіш», «Нанет», «Сестра Моніка»... Самостійну групу утворюють назви, що відсилають до **живописних сюжетів та образів природи**: «Зароджуваний бузок», «Очерет», «Квітучі фруктові сади», «Бджілки», «Метелики», «Пастушки», «Збиральниці винограду» тощо. Багато назв викликають спогад про **гротескний ярмарковий театр тієї епохи**: «Козлоногі сатири», «Французькі фолії, або Доміно», «Провансальські матроси», «Вакханалії», «Пантоміма», а деякі відсилають до вельми **прозових предметів** – «Будильник», «Вітряки».



Витонченість малюнка, увага до оброблення кожної деталі, продуманість її функції у створенні цілісного образу зберігають бездоганний баланс видимого – мислимого, який забезпечує сприйняття глядача від усіляких перебільшень і «неестетичних» асоціацій (фавн, фурія...).

Жан-Батіст Мартен. Ескізи танцювальних костюмів до різних спектаклів: «Фавн», «Фурія», «Сильфіда», «Нептун». Середина XVIII ст. Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Кембридж

Значну групу складають назви, що узагальнюють вельми далекі від картинної замальовки **стани людини**: «Почуття», «Задоволення Сен-Жермен-ан-Ле», «Жалощі», «Зцілення», «Щасливі думки», «Чари». А є взагалі загадкові неперекладанні заголовки п'єс, наприклад, «Переверти *Ixcxbxnx*» (*Les culbutes Ixcxbxnx*).

Однак було б помилкою шукати прямі аналогії між назвами та музикою композитора. Навіть маніфестовані в клавесинних творах зв'язки з театром більше містифікують слухача, ніж конкретизують смисли. Цілком справедливо пишуть французькі автори «Історії західної музики»:

«Усі назви – конкретні чи поетичні – не повинні вводити нас в оману. Вони не передують музиці, як і назви в Прелюдіях Дебюссі. Вони не є “сюжетом”; це радше **коментарі, поетичні підказки, алюзії, наближення до смислу**. Бувши поезією, поезією ж вони й мають залишатися для нас, і нічим іншим»¹³.

Не лише назви, а й нотний запис потребує тонкого розуміння всіх його елементів виконавцем. У «Мистецтві гри на клавесині» Ф. Куперен пише:

«Ми записуємо інакше, ніж потрібно виконати... Натомість італійці записують музику саме так, як хочуть почути»¹⁴. Показово, що композитор наполягав на абсолютно точному виконанні прикрас, адже тільки коли їх «ні більше, ні менше», ніж потрібно, вони проявляють «прихований шар розгортання свідомості, який не збігається з виявленим. <...> Він створює дистанцію з життям, речами... І немає нічого більш помилкового, ніж шукати в музиці ті сюжети, що заявлені у назві... Орнамент виявляє дистанцію...»¹⁵.

Тож, «щоб слухати Куперена, треба бути уважним. Він не дається, не пропонує подарунки, **він відкривається лише тому, хто його шукає**; тому, хто має вже підготовлену свідомість»¹⁶.

Ф. Куперен змінює звичну схему сюїти. Його **Перша книга** творів для клавесина з'являється 1713 року і представляє зібрання п'єс, створених протягом попередніх 20 років. Цим пояснюється велика різниця всіх «ордрів» у Першій книзі. Багато які з надрукованих творів були вже добре відомі публіці (у рукописних і надрукованих варіантах, у виконанні автора та його учнів). Точні дати написання п'єс важко встановити (лише деякі з них датовані), хоча приблизний час створення можна визначити за назвами (наприклад, *La Bourbonnoise* і *La Charolaise* – вказівки на юних учениць Куперена). У **передмові** до Першої книги композитор зазначає, що більше року (!) він готував нотні тексти до видання, вивіряючи гравірування й точність запису. Куперен підкреслює, що додав у збірку п'єси різної складності і має на меті припинити поширення неточних копій своїх творів.

Значимо, що чотири з п'яти «ордрів» Першої книги розпадаються на **дві частини**: перша містить танці й може бути названа сюїтою, а друга складається з характерних п'єс, хореографічне походження яких не таке помітне. Важливо, що в наступних Книгах Ф. Куперен буде сміливо залучати характерні п'єси (і навіть якщо вони пов'язані з танцювальними витоками, це буде приховано за назвами).

У Першій книзі знаходиться і п'єса «**Щасливі думки**» (*Les idées heureuses*), яку дослідники вважають **автопортретом композитора**. «Куперен тут весь!», – стверджує Філіп Боссан¹⁷, вказуючи на її головні «автопортретні» характеристики:

1. Визначення характеру виконання як *Tendrement, sans lenteur* («Ніжно, не повільно»). «П'єса *Les Idées heureuses* починається з викладу кредо композитора – це «*ніжність*», – стверджує Ф. Боссан¹⁸. До речі, у цій п'єсі, як і в «Сільванах», Ф. Куперен дає посилання на свій трактат «Мистецтво гри на клавесині»,

наголошуючи на «необхідності врахувати написане ним на с. 48». Таке подвійне посилання на себе самого має особливо зачепити увагу виконавця.

2. Використання низького регістру. Для Ф. Куперена низький регістр – це знак приналежності твору до сфери особливо значущого для нього та інтимного. Лише дванадцять п'єс із усіх чотирьох книг (зокрема останні п'єси з двома віолами) написано в низькому регістрі.

3. Ідея зв'язаності пальців. Ф. Куперен дає раду виконавцям у «Мистецтві гри на клавесині»: «Необхідно тримати пальці якомога ближче до клавіш. Потрібно домагатися найтіснішого зв'язку між звуками під час виконання...»¹⁹. Пріоритет гнучкої нескінченної лінії, що не рветься в незручних для виконання місцях, а природно й невимушено розгортається, перед іншими засобами виразності був таким очевидним, що сучасники говорили: Ф. Куперен хоче, аби музика втратила свою «масу і щільність». Як відомо, композитор використовував незвичайну аплікатуру, що давала набагато більші можливості для побудови зв'язних мелодичних ліній.

4. Лютневий стиль (*style luthé*). Це ще одна «щаслива думка», яка реалізувалася завдяки новим технічним можливостям виконання на клавесині. Сутність такої манери гри полягала в тому, що жодна нота не звучить одночасно з іншою. Кожен голос має свою мелодію, але її неможливо точно зафіксувати слухом, оскільки ціле, що звучить, весь час «іде в небуття, пульсує, зникає, щоб проявити в такий спосіб прихований другий план і дати місце для спогаду», «ніби ця музика замість того, щоб подавати звуки, пов'язуючи їх у нескінченну мелодію, прагне звертатися тільки до нашої пам'яті й прокреслювати лише лінії в уяві. Немає світла; тільки відображення, гра барв, вібрації. <...> Як тут не подумати про Ватто, про його зникомий всесвіт, де немає ліній і мас, як і в музиці Куперена»²⁰.

Друга книга характеризується значно більшою внутрішньою єдністю. Вона набагато більш експериментальна й містить найвідоміші твори композитора – «Менестрандіз» і «Таємничі барикади»²¹. Якщо в Першій книзі моделлю для

кожного циклу слугувала сюїта в її французькому варіанті, але більш вільно трактована (використання портретів, картин, п'єс, що були «за межами» видимого порядку), що зберігала вигляд, зафіксований Й. Я. Фробергером (алеманда, дві куранти, сарабанда й жига), то у Другій книзі структура «ордрів» радикально змінюється. Тепер п'єси, що утворюють кожен «ордр», менш численні, але більш розгорнуті:

«Зв'язки між ними вже не очевидні, а витончені й зашифровані. І якщо п'єси з Першої книги можна грати окремо, то в Другій книзі вони відбиваються одна в одній і висвічують грані одна одної»²².

Це залишається нормою і для наступних «книг». Симптоматично, що в передмові до Четвертої книги композитор висловлює жаль з приводу того, що дві п'єси з Двадцять п'ятого ордру не було надруковано, адже він не зміг перевірити гранки через хворобу. Вочевидь, Ф. Куперен відчував порушення композиційної рівноваги та повноти реалізації задуму в разі відсутності будь-якої складової цілого.

Розглянемо докладніше твір, який являє одну з перших спроб в історії культури надати музичному твору значення **художнього маніфесту**.

Як уже зазначалося вище, на початку 90-х років XVII століття Ф. Куперен опинився в центрі грандіозного скандалу між паризьким товариством «Менестрандіз» і народженою в XVII столітті новою генерацією королівських придворних музикантів. Іронічним відображенням цієї історичної суперечки, що виникла в століття зміни принципів європейського музичного мислення та музичної практики, став **Одинадцятий ордр із Другої книги**.

Цілісність задуму цього твору не викликає сумнівів. Ордр складається з двох частин, які репрезентують дві протипоставлені моделі музичного світу – «високого» (придворного) та «низького» (банального, позбавленого смаку).

Перша частина містить п'єси, що представляють сферу вишуканого, рафінованого, витонченого: *La Castelane* («Кастелан»); *L'Étincelante ou La Bontemps* («Блискотлива, або Бонтан»); *Les Grâces naturelles* («Природні грації»); *La Zénobie* («Зенобія»). Другу частину чітко відокремлено від першої самостійною назвою – *Les Fastes de la grande et ancienne Mxnхstrхndхх* («Блиск великого й старовинного Мхнхстрхндхх»). Симптоматично, що в назві «Менестрандіз» пропущені всі голосні (їх замінює *x*). Така «втрата» половини літерного складу імені корпорації відбиває іронічне ставлення Ф. Куперена до застарілої та незрозумілої її ремісничої сутності.

Тонко вказуючи на чужу для клавесинної музики поверхово ефектну обгортку, Ф. Куперен дає всім п'єсам другої частини назви «актів», як у видовищному оперному спектаклі:

- **Перший акт.** Знатні громадяни та Присяжні-Мхнхстрхндхх. Марш.
- **Другий акт.** Вієлісти та Жебраки.
- **Третій акт.** Жонглери, Стрибуни та Линвоходи: з Ведмедами та Мавпами.
- **Четвертий акт.** Інваліди, або Каліки на службі у великого Мхнхстрхндхх. Ніби глузуючи з тих, хто претендує на перевагу в музичному світі, композитор позначає партію правої руки як «Звихнуті» (*Les Disloqués*), а партію лівої – «Кульгаві» (*Les Boiteux*).
- **П'ятий акт.** Безлад і поразка всієї ватаги, влаштовані П'яницями, Мавпами та Ведмедами. Ця п'єса є взірцем іскрометного гумору композитора. І дійсно, останній акт іде в надзвичайно швидкому темпі (*Très vite*) і вражає справжнім музичним безладдям, заявленим у назві (*Désordre*)²³.

Повна відсутність смаку – ось найстрашніше звинувачення Ф. Куперена членам «Менестрандіз»! У цьому ордрі показово **зіставлені грація, смак,**

пропорційність першої частини та навмисна настирливість повторень, примітивність прийомів музичної організації другої. Отже, феномен порядку прояснюється через іронію над тим, що постає як його відсутність. Оригінальна концепція цього твору передає відомим «публіцистичним» творчим задумам композиторів наступних епох: «Карнавалу» Роберта Шумана, «Райку» Модеста Мусоргського, «Антиформалістичному райку» Дмитра Шостаковича тощо.

Третя книга, на думку дослідників, найбільш поетична й витончена. У ній можливості звучання клавесина розширюються за рахунок п'єс, призначених для виконання на двох клавесинах або використання інструмента, що супроводжує клавесин. Тут знаходиться Чотирнадцятий ордр – один із найпрозоріших і світлих творів Ф. Куперена. Він складається з восьми п'єс: *Le Rossignol en amour* («Закоханий соловей»); Дубль; *La Linotte effarouchée* («Перелякана коноплянка»); *Les Fauvètes plaintives* («Жалісні славки»); *Le Rossignol vainqueur* («Соловей-переможець»); *La Julliet* («Джувьєтта» для двох клавесинів); *Le Carillon de Cythère* («Дзвін Кітери»); *Le Petit-rien* («Дрібниця»).

Цілком очевидно, що присутність птахів у цьому ордрі зовсім не пов'язана з орнітологічними інтересами композитора. Образ солов'я – один із «кодів» європейської культури. Соловей – це закоханий птах: «Це кохання в музиці. Це любов, яка співає, але співає в певний спосіб: легко, граційно і, звісно, орнаментально»²⁴. Пташине царство вільного польоту, щебету й метушні, тендітності й незахищеності є царством Любові. Недарма в п'єсах цього ордра Ф. Куперен багаторазово використовує позначення «ніжно», «легко», «приємно», «весело», а ефектну «дзвінкучу» й тріумфальну сьому п'єсу називає «Дзвін Кітери» (відкриваючи завісу над істинним об'єктом своєї уваги для тих, хто знає).

Остання **Четверта книга** містить найбільш незвичайні та зворушливі п'єси композитора, зокрема його власний портрет (*La Couperin*). Ця Книга вийшла, коли композитор був серйозно хворий. Недивно, що в ній позначилися настрої глибокого смутку, скорботи, самотності. Особливо відчутні вони в трьох останніх ордрах.

Ф. Куперен тут сміливо експериментує з формою, шукає нові ефекти звучання інструмента. Приховані шари розгортання його духовного життя рельєфно проступають у Двадцять п'ятому ордрі, який складається лише з п'яти п'єс: *La Visionnaire* («Мрійниця»); *La Misterieuse* («Таємничка»); *La Monflambert* («Монфлабер»); *La Muse victorieuse* («Муза-переможниця»); *Les Ombres errantes* («Блудні тіні»).



Антуан Ватто. П'єро, також званий Жилем. Бл. 1718–1719. Musée du Louvre, Париж

Аналізуючи останню п'єсу, Ф. Боссан зазначає, що Ф. Куперен доводить у ній прийом «лютневої гри» на клавесині до можливої межі. Так, кожен звук рухається за власною звуковою траєкторією, і з «прозору» між звуковими подіями народжується новий світ – абсолютної Краси та Гармонії. З нашарування голосів виникає внутрішній голос (*voix intérieure*)²⁵ – найбільш прихований, таємничий. Саме так організовано музичну тканину в пізніх п'єсах «Блудні тіні», «Та, що видужує», «Ескіз». Їхні звукові траєкторії нагадують погойдування колискової:

«Це спрямовує музику вглиб. Це шлях туди, куди йдуть персонажі Ватто. <...> Це його манера занурюватися у звуковий простір... Це його манера нашіптувати меланхолійні секрети мрійливому серцю й надавати цьому форму того, що розчиняється, розпадається, вислизає та зникає, як Час, іще більш жаданий через те, що він спливає; більш цінний, тому що тендітний; більш печальний, бо невловимий; тому краще його споглядати, ніж намагатися втримати й опанувати»²⁶.

Вплести творчі звершення Ф. Куперена в лінії руху французької культури дуже складно, оскільки «між сумою п'єс Куперена, розглянутих окремо, і цілісністю його творчості немає знаку рівності»²⁷. Але головна умова розуміння музики композитора залишається незмінною: **«Куперен відкривається лише тим, хто його любить»**²⁸. І з цим неможливо не погодитися.

1 Beaussant Ph. François Couperin. Paris : Fayard, 1980. P. 43.

2 Така професійна династичність, коли обов'язки батька переходили у спадок до сина, була природною для того часу. Як зазначає біограф Куперена Філіп Боссан, більше здивувало б не те, що 11-річний хлопчик підписує контракт, продовжуючи справу батька, а якщо син відмовився б це зробити (як у випадку з Мольєром, який не захотів бути услід за батьком шпалерником). Здібності маленького Куперена були екстраординарними, тому на спогад про його батька, а також знаменитих дядька (Луї Куперена) й діда (Франсуа Куперена), обов'язки церковного органіста перейшли до нього. Див.: Beaussant Ph. François Couperin. 1980. P. 38.

Зазначимо, що сам Франсуа Куперен передає в спадщину свою посаду органіста в Сен-Жерве кузеніві Ніколя Куперену (1723), своє місце органіста короля – Гійому Маршану (1730), а право виконувати обов'язки клавесиніста короля – своїй дочці Маргариті-Антуанетті.

- 3 Гофман Л. О специфике жанров французской органной музыки XVII столетия (на примере Органной мессы Ф. Куперена Великого) // Израиль XXI : музыкальный интернет-журнал. № 34 (июль 2012). URL: https://web.archive.org/web/20161005045547/http://21israel-music.com/Couperin_Missa.htm (дата обращения: 23.08.2022).
- 4 Baumont O. Couperin : le musicien des rois. Paris : Gallimard, 1998. P. 73.
- 5 Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de Brigitte et Jean Massin. 1995. P. 410.
- 6 Beaussant Ph. François Couperin. 1980. P. 68.
- 7 Куперен Ф. Предисловия к музыкальным сочинениям // Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик ; сост., ред. пер. Д. М. Серова ; очерк о Куперене, коммент. и общ. ред. Я. И. Мильштейна. Москва : Музыка, 1973. URL: <http://early-music.narod.ru/biblioteka/couperin-predislovia.htm> (дата обращения: 23.08.2022).
- 8 Le Parnasse, ou L'Apothéose de Corelli.
Коментарі до кожної частини такі: Кореллі біля підніжжя Парнаса просить Муз прийняти його в їхнє товариство. Кореллі, зачарований добрим ставленням до нього на Парнасі, висловлює радість. Кореллі п'є з джерела Гіпокрени. Стомлений Кореллі засинає. Його трупа зображає сон. Музи будять Кореллі й розміщують його поруч із Аполлоном. Подяка Кореллі.
- 9 Le Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable M. de Lully також є великою тріо-сонатою. «Апофеоз Люллі» містить 16 частин, об'єднаних у три розділи. Перший розділ. Апофеоз Люллі. 1. Люллі на Єлисейських полях концертує з ліричними тіннями. 2. Арія для них. 3. Політ Меркурія на Єлисейські поля, щоб попередити, що Аполлон має намір спускатися. 4. Спуск Аполлона на Єлисейські поля: Аполлон пропонує Люллі свою скрипку й місце на Парнасі. 5. Ремство авторів, сучасників Люллі. 6. Їхні скарги, що зображуються флейтами й тихими скрипками. 7. Піднесення Люллі на Парнас. 8. Прийом – ласкавий і насторожений водночас, – влаштований Люллі італійськими Музами та Кореллі. 9. Подяка Люллі Аполлону.
Другий розділ. Аполлон переконує Люллі й Кореллі в тому, що об'єднання італійського та французького смаків має створити досконалість у музиці. 1. Есе у формі увертюри. Люллі та французькі Музи. Кореллі та італійські Музи. 2. Люллі грає тему на скрипці, Кореллі йому акомпанує. 3. Кореллі грає тему на скрипці, Люллі акомпанує.

-
- Третій розділ. Мир на Парнасі, досягнутий завдяки застереженню, зробленому французьким Музам: коли вони будуть говорити своєю мовою, вони повинні надалі вимовляти «сонада», «кантада», на зразок «балади», «серенади» тощо. 1. Тріо-сонада (Люлли та французькі Музи – Кореллі та італійські Музи). 2. Виступ. 3. Рондо. 4. Vivement. Див.: Куперен Ф. Предисловия к музыкальным сочинениям / пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик. 1973. URL: <http://early-music.narod.ru/biblioteka/couperin-predislovia.htm> (дата обращения: 23.08.2022).
- 10 Висновок О. Бомона (Baumont O. Couperin : le musicien des rois. 1998. P. 83).
- 11 Beaussant Ph. François Couperin. 1980. P. 331.
- 12 Цит. за: Beaussant Ph. François Couperin. 1980. P. 65.
- 13 Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de Brigitte et Jean Massin. 1995. P. 415.
- 14 Цит. за: Anthony J. R. La musique en France à l'époque baroque. 1992. P. 489.
- 15 Beaussant Ph. François Couperin. 1980. P. 523.
- 16 Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de Brigitte et Jean Massin. 1995. P. 415.
- 17 Beaussant Ph. François Couperin. 1980. P. 348.
- 18 Ibid. P. 518.
- 19 Ibid.
- 20 Ibid. P. 519.
- 21 Безперечно, ця Книга була відома Баху. Так, Les Bergeries без імені автора фігурують у Нотному зошиті Анни Магдалени Бах (1725).
- 22 Beaussant Ph. François Couperin. 1980. P. 381.
- 23 На тлі настирливого повторення басу (спочатку звук «до», потім – «соль») у верхньому регістрі проносяться «тупі» гамоподібні пасажі, в яких крім швидкого руху немає жодного сенсу. Друга частина п'єси відрізняється трохи більш «старанно» опрацьованою фактурою, в основі якої лежать імітації, але дуже швидко бас знову «застрягає» в примітивному низхідному русі по гамі, що «накульгує на одну чверть». Усміхаючись, Ф. Куперен ставить тут у нотах позначення Les béquilles («милиці»).
- 24 Beaussant Ph. François Couperin. 1980. P. 436.
- 25 Ibid. P. 537.
- 26 Ibid.
- 27 Ibid. P. 505.
- 28 Ibid. 1980. P. 11.

РЕЗЮМЕ

Коли я їм суп із капусти,
я хотів би, щоб він мав смак капусти.

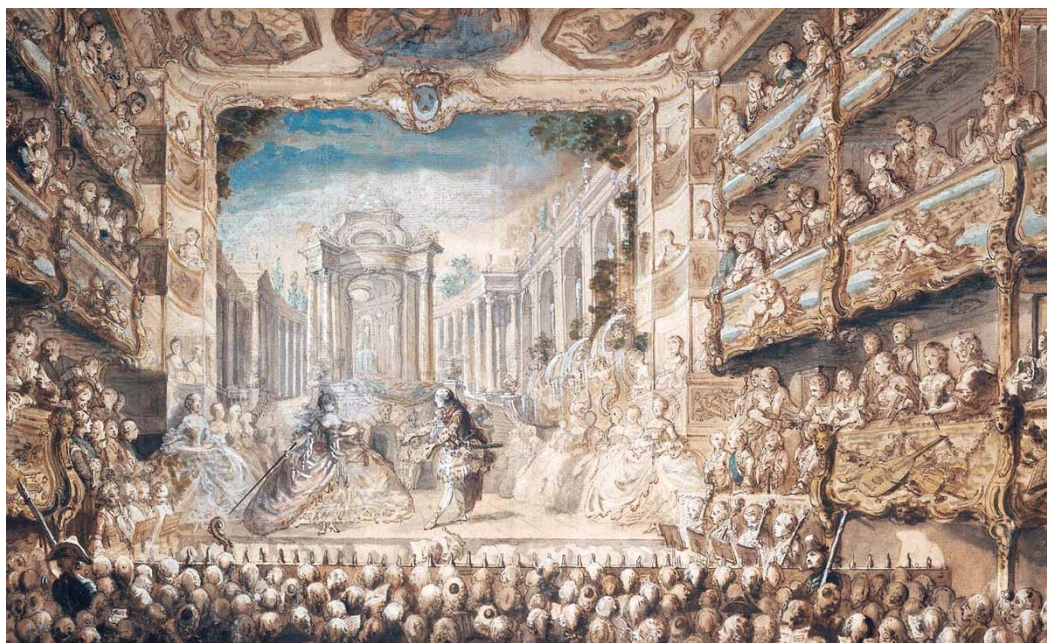
Франсуа П'єр де Ла Варенн. Французький кухар

XVII століття знаменує початок нової епохи в історії європейської культури. Одним з її головних відкриттів стає народження Людини смаку. Поняття смаку, що захоплює різні сфери бажань соціальної еліти, акцентувало дедалі більшу цінність індивідуальних рішень і виявляло нові принципи взаємодії осмисленого та відчутого. Виявляючи можливу міру співвідношення нормативного й виняткового, поняття смаку фіксувало вроджену схильність розвиненої особистості миттєво та безпомилково встановлювати зв'язки між елементами різних цілостей, створювати новий порядок і відчувати від цього насолоду.

Складноорганізованим простором ілюзії для Людини смаку постає і французький музичний театр XVII – першої половини XVIII століть. Потрібні чималі зусилля для того, щоб «розгорнути» сконцентровані всередині театрального «шоу» пласти смислів (відтворити своєрідну сюїту смислів) і дати можливість сучасному глядачеві пережити ті глибини відчуттів і задоволення, яких зазнавали гості Людовика XIV – наймузичнішого та найартистичнішого монарха XVII століття.

Переживання самоцінної виразності кожного жесту, виняткове стереофонічне бачення світу (у сенсі багатовимірності побаченого звука та красномовності почутого жесту), що характеризують життя королівського двору XVII століття, створювали унікальну систему смислових координат, які визначали формування французької музичної культури. Тільки розуміючи, як говорити жестом, танцювати звуком і

створювати смислові простори словом, можна визначити складові цього процесу. Крім того, слід брати до уваги існування системи королівського контролю за всіма видами творчої діяльності; неймовірне зацікавлення короля Людовика XIV мистецтвом; щедре державне фінансування різних культурних проєктів, які створювали у Франції виняткові можливості самореалізації для обдарованих особистостей, але водночас суворо регламентували їхню діяльність. Закономірно, що бажання людини перебувати в ілюзії руху та в просторі афекту мало в музичній практиці французького двору свої особливості, утворюючи художній ефект порядку, гармонії, рівноваги.



*Габріель-Жак де Сент-Обен. Постановка «Арміди» Ж.-Б. Люлі в театрі Пале-Рояль.
1761. The Museum of Fine Arts, Бостон*

Французький театр XVII століття – дивовижний феномен. Різні жанрові міксти, представлені в культурі цього століття: придворний балет, пастораль,

комедія-балет, трагедія-балет – демонструють характерне для представників французької нації розуміння театральної дії як поєднання різних аспектів сприйняття світу. Святкове ефектне видовище впливало на глядача силою поетичного слова, виразністю жести, витонченістю танцювальних постатей, орнаментальною винахідливістю та красою звучання музичних номерів (інструментальних і вокальних). З об'єднання різних театральних форм і прийомів, коли кожен компонент спектаклю був смисловою одиницею, у процесі творчих пошуків Жана-Батіста Люллі народилася французька опера.

Традиція організації багаточасових видовищних спектаклів, започаткована операми Ж.-Б. Люллі, зберігалася в наступному столітті. Про це красномовно свідчить жанрове визначення музичних вистав його послідовників як **«опери-балету»** (починаючи від «Галантної Європи» Андре Кампра). Наявність масштабних танцювальних сцен, а також оригінальна манера виконання вокальних партій, як і участь хору, визначали головні відмінності французької опери від її найближчої суперниці в Італії. Гострі «оперні баталії» XVIII століття, що розгорнулися у Франції навколо сутності музичного театру й перспектив його подальшого розвитку, виявляли складність взаємодії італійської (як загальноновизнаної в Європі) моделі опери та національної. При цьому **пріоритет слова й танцювального руху у французькій опері** довго залишається непорушним для французької публіки, відданої традиціям національної театральної сцени.

Унікальний смисловий простір відкривала і французька клавесинна музика. Її головним здобутком стало таке звернення до слухача, яке ставило його в с и т у а ц і ю в и б о р у, коли необхідно було створити власну віртуальну карту духовного руху, відчутти єднання очікуваного та непередбачуваного, застиглого біля межі та відкритого в нескінченну перспективу.

Особливої делікатності у процесі прояснення змісту музики, створеної для клавесина, вимагає розуміння її зв'язків із театром. Виявляючи очевидні паралелі, Ф. Боссан вказує на велику кількість «театральних п'єс» у творчості Ф. Куперена:

- *Les Pèlerins (evoquent La Foire)* / «Мандрівники» (нагадують про ярмарок);
- *L'Arlequine et la Pantomime (viennent du théâtre italien)* / «Арлекін і Пантоміма» (походять від італійського театру);
- *Les Laurentines (La Foire Saint-Laurent)* / «Лорантін» (ярмарок Сен-Лоран);
- *Les Matelotes provençales (ne sont pas loin)* / «Провансальські матроси» (недалекі від них);
- *Diane avec la suite (viennent de l'Opéra), avec Bacchanale et les Pavots* / «Діана з почетом» (походить від опери), з «Вакханалією» та «Маками»;
- *Les Chinois sont la Chine galante* / «Китайці» – це «Галантний Китай»;
- *Folies françaises sont une comédie de caractère* / «Французькі фолії» – комедія характерів¹.

Однак театральність музики Ф. Куперена особлива: «те, що розігрується, ніколи не є правдою»², тому до середини творчості композитора «реальний театр практично повністю зникає та поступається місцем вигаданому»³. На цьому шляху очевидні перетини художніх ідей Франсуа Куперена з його великим і загадковим сучасником Антуаном Ватто. Ватто також починає свій шлях у мистецтві з образів італійського театру, який його змусив полюбити вчитель Клод Жіле, але на його пізніх картинах – «Ревнивий Арлекін», «Ви хочете тріумфувати, красуні», «Закоханий Арлекін», «Ревнивці» – перед нами вже щось зовсім інше:

«Це вже реконструкція світу у формі театру, де чоловіки й жінки постають у фантазійному вбранні, щоб вислизнути зі світу часу та простору, в якому речі мають вагу»⁴.

У творах Ф. Куперена ми спостерігаємо відхід від видимої зображальності й конкретики слова. Це відчувається ще більш пронизливо через те, що барокове мистецтво обожнює ефектну декоративність, а тут ми стаємо свідками виходу за межі сказаного. «Ордри» Ф. Куперена – це «чиста музика», як картини А. Ватто (попри театральні сюжети й пози) – «чистий живопис»:

«Персонажі, байдужі до галантних свят, нічого нам не розповідають, нічого не показують, крім того, що Каїлус (сучасник і друг А. Ватто. – В. Ж.) не бачить і що є все – образ внутрішньої мрії людини; ностальгія за минулим; жалощі; бажання, які тільки і є сюжетом картини»⁵.



Антуан Ватто. Бальні насолоди. Бл. 1715–1717. Dulwich Picture Gallery, Лондон

«Мистецтво Ватто – це перше мистецтво-зізнання (*art-confidence*)»⁶. Мистецтво Куперена – це також «мистецтво-зізнання», «мистецтво-довіра» до слухача, «мистецтво-посвячення» в найбільш приховані таємниці людської природи й людського життя. Ф. Куперен доводить, що в музиці є власний смисл, який проступає між звуками, що їхні правильні зв'язки встановлює Людина смаку. Підвищена увага композитора до аплікатури, яка забезпечує нові можливості зв'язної гри, – ще одне підтвердження важливості цієї тези.

Схожої духовної роботи вимагатиме в ХІХ столітті у знаменитому сонеті «Відповідності» Шарль Бодлер. Крізь кордони, крізь те, що пов'язане неочевидними, але не випадковими узами, прагнуть вирватися за межі реальності французькі поети-символісти, а за ними й композитори новітньої епохи – Клод Дебюссі, Моріс Равель, Франсіс Пуленк та ін. Здається, що саме завдяки Ф. Куперену європейський слухач уперше опиняється перед входом у простір смислу, вже випробований видатними європейськими мислителями, поетами та художниками, але ще ніколи не відкритий музичним «ключем»: єднанням звуків, емоцій, думок, відчуттів...

1 Beaussant Ph. François Couperin. 1980. P. 524.

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Ibid. P. 525 (курсив оригіналу. – В. Ж.).

5 Ibid.

6 Ibid. P. 528.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОПЕРЕВІРКИ

1. Як можна визначити національну специфіку формування музичного театру у Франції?
2. Яку роль у формуванні національної моделі опери відіграв придворний балет?
3. Яке значення мала діяльність Ж.-Б. Люллі у процесі наближення й діалогу італійської та французької музичних культур у кінці XVII століття?
4. У чому полягає причина жанрової характеристики театрального твору Ж.-Б. Люллі «Кадм і Герміона» як «ліричної трагедії»? Чому композитор уникав визначення «опера»?
5. Що об'єднує твори Франсуа Куперена як основного представника французької клавесинної школи першої третини XVIII століття з полотнами його сучасника Антуана Ватто?

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист / пер. и коммент. А. Бульчевой. Москва : Аграф, 2002. 272 с.
2. Епохи історії музики в окремих викладах : навч. посібник : у 2 т. / пер. з нім. та ред.-упоряд. Ю. Семенов. Одеса : Будівельник, 2004. Т. 2 : Бароко. Класика. Романтика. Нова музика. 240 с.
3. Іванова І., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери : Західна Європа. XVII–XIX століття : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 383 с.
4. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / пер. с фр. О. Серовой-Хортик ; сост., ред. пер. Д. Серова ; очерк о Куперене, коммент. и общ. ред. Я. Мильштейна. Москва : Музыка, 1973. 152 с.
5. Мамардашвили М. Картезианские размышления. Москва : Прогресс, 2001. 352 с.
6. Черкашина-Губаренко М. Р. Опера барокко: полифонический тип мышления и место музыки в синтезе искусств // Трансформація

- музичної освіти і культури в Україні : матеріали науково-творчої конференції до 90-річчя Одеської консерваторії. Одеса, 2004. С. 8–20.
7. Шабалтина С. Клавесин сквозь века : Заметки исполнителя / под ред. М. Храпачевой. Киев : Український пріоритет, 2013. 160 с.
8. Шадріна-Лычак О. Бестактовая прелюдия как феномен исполнительского искусства эпохи барокко // Київське музикознавство : зб. наук. пр. Вип. 54. Київ, 2016. С. 236–245.
9. Шадріна-Лычак О. Лютневый стилевой комплекс в клавесинной музыке XVII–XVIII веков // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей. Вип. 109 : Старовинна музика – сучасний погляд. Кн. 6. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. С. 135–162.
10. Bonds M. E. A history of music in Western culture / Department of Music University of North Carolina at Chapel Hill. 4th ed. Boston : Pearson Education, 2013. 696 p.
11. Taruskin R. Oxford History of Western Music : in 5 vol. Vol. 1: Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century. Oxford : Oxford University Press, 2010. 865 p.

Навчальне видання

Валерія Жаркова

**ІСТОРІЯ ЗАХІДНОЇ МУЗИКИ:
НОМО MUSICUS ВІД АНТИЧНОСТІ ДО БАРОКО**

Дизайн і верстка *Наталія Муромець*
Редакторка *Дар'я Менделенко*

Добір ілюстрацій *Валерія Жаркова*
Дизайн обкладинки *Наталія Муромець*