

З МИНУЛОГО МУЗИКОЗНАВЧОЇ ДУМКИ

Юзеф Хомінський,
Кристина Вільковська-Хомінська

І С Т О Р І Я М У З И К И *

Частина 1 (продовження)

ІТАЛІЙСЬКЕ ТРЕЧЕНТО

ТРАДИЦІЇ

Новий напрямок розвитку італійської музики з'явився щонайменше з двадцятилітнім спізненням у порівнянні з музикою французькою. В жодному італійському теоретичному трактаті ані в джерелах античної музики не знаходимо назви *Ars nova*, хоч багато істориків музики прийняло цей термін рівно ж для окреслення стилю італійської музики XIV ст. Італійські музикологи дотримуються простішої назви, користуючись терміном «треченто» на зразок істориків-мистецтвознавців. Це питання є непростим, оскільки італійська музика XIV ст. виростає з різних традицій. Французька *Ars nova* була спадкоємницею музики північно- і середньо французької, тобто труверів і композиторів віднесених до *Ars antiqua*. Італійці натомість пов'язані з прованськими трубадурами, а згідно деяким історикам (Бесселер/Besseler) – з прованським органумом. Існували там також і власні традиції, представлені у піснях народного характеру. Були це лауди у формі канцони. Зв'язок з південною Францією був безсумнівним, все ж видається неправдоподібним, щоб для музики XIV ст. зразком слугував органум Св. Марціала. Таку позицію займають італійські історики, які підкреслюють першочергове значення давніх італійських традицій і оригінальний доробок італійських композиторів. Ця позиція знайде підтвердження у творчості композиторів, які творили безпосередньо після 1340 року. Натомість пізніше, але тільки після 1370 р., французький вплив стає очевидним.

ПРЕДСТАВНИКИ І ФОРМИ

В Італії розвивалася діяльність грона поетів і композиторів, набагато чисельнішого, аніж в тому ж часі у Франції. Пісні забезпечували текстами: Гвідо Кавальканти/Cavalcanti, Франческо Петрарка/Petrarka, Ніколо Сольданиєрі/Soldanieri, Франческо Сачетті/Sacchetti, Джованні Бокаччо/Boccacio і багато інших.

* Продовження публікації праці Хомінського та Вільковської-Хомінської *Історія музики* в українському перекладі; початок див.: *Українська музика* (2014/1), с. 143–148; (2014/2), с. 149–157; (2014/3), с. 96–109; (2014/4), с. 104–115; (2015/1–2), с. 216–221; (2015/3), с. 126–132; (2015/4), с. 127–132, (2016/1), с. 100–108; (2016/2), с. 96–100, (2016/3), с. 94–98, (2016/4), с. 120–127.

Багаті північноіталійські міста стали важливими артистичними осередками. Найактивнішим з них була Флоренція, де зібралося найчисельніше гроно композиторів знаних, головню, за іменами: Джованні/Johannes de Cascia, П'єро/Piero, Жерарделло/Gherardello, Донато/Donato, Лоренцо/Lorenco, Андреа/Andrea, Паоло/Paolo. Працював там і найвидатніший італійський композитор Франческо Ландіно/Landino (помер 1397). З Болоньї походили Джакопо/Ясоро і Бартоломео/Bartholomeo, з Перуджі Ніколо/Niccolo і Матео/Matteo, з Падуї Бартоліно/Bartolino. Деякі з них перебували певен час у Вероні і Мілані. Інтенсивному зростанню композиторської творчості сприяло усвідомлення значення мистецької форми, що відображалося у численних теоретичних трактатах, присвячені засадам поетичної форми, наприклад, Данте Алігьєрі/Alighieri *De vulgari eloquentia*, Антоніо да Темпо/da Tempo *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis*, Гідіна да Соммакампанья/Gidina da Sommacampagna *Trattato dei ritmi volgari* (бл. 1350). Чільне місце зайняли три музично-поетичні форми: балада, мадригал і каччя.

СТОСУНКИ З ФРАНЦУЗЬКОЮ МУЗИКОЮ. БАЛАДА

Назагал, існує думка, що будова італійської балади співпадає з формою французького віреле. Проте італійський історик Ніно Піротта/Pirotta вважає баладу самостійним твором. Насправді в Італії існували два типи балади: французька та італійська. Відрізнялися вони одна від одної передовсім за складом голосів. Французькому типу відповідав тільки один голос, зосереджений на тексті, тобто вокальний. Переважав у ньому триголосий склад з інструментальним тенором і контратенором, однак французький тип мав власні риси, що відрізняли його від віреле. Була це, головню, ритміка. Італійці утворили особливу ритмічну систему, яка полягала на поділі/divisio бревісу на 4, 6, 8, 9 і 12 частин. Окрім того, у виокремленні шестичастинної структури виокремилися поділи *imperfectus* та *perfectus*. Також було впроваджено спеціальну італійську термінологію для означення елементів власної ритмічної системи, що мала також семіотичні риси нотації:

divisio brevis:

quaternaria

senaria imperfecta

senaria perfecta

octonaria

novenaria

duodenaria

Італійці, усвідомлюючи власну творчу самостійність, не прийняли французької номенклатури. Зокрема, частини первинного віреле і загалом французькі рефренні форми називали у свій спосіб. Наприклад, рефрен отримав назву репризи/ripresa. До функції і будови цього елемента форми підійшли особливо детально, про що свідчать декілька латинських назв, які окреслюють її відповідні властивості. В репризи розрізняли: 1. звикле повторення (repetitio), 2. вид відповіді (responsum), 3. повторення виключно музики (recantus), 4. підкреслення значення текстового рефрену (repilogatio). Другу частину балади називали станца/stanza. Ця назва походила від первинного танцювального характеру цього твору і означала

частину, під час якої хор вставав (від *stare* – встати). Поєднувала 2 розділи, що зазвичай входили до складу 4-віршового звороту. Врешті, третій частині балади відповідає вольта, яка мала ідентичне музичне опрацювання з репризою.

Італійський тип балади відрізнявся від французької складом, кількістю голосів та трактуванням репризи. Всі голоси зосереджувалися довкола тексту. Переважав двоголосий склад. Рідко виступала рефренна форма *repilogatio*, тобто з автоматичним повторенням того самого тексту разом з музикою. Переважно цілісність твору завершувала вольта, з якою поверталася як *recantus* музична обробка репризи.

РОЛЬ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

Італійські джерела, зокрема інформація Бокаччо, дозволяє докладно визначити роль інструментальної музики, а також вказати на її типові ритмічні ознаки. Бокаччо згадує про так зв. *soni*, які правдоподібно були видом інструментальних ритурунелів/*ritorneli*. Ці елементи форми привернули увагу окремих істориків, зокрема Шерінга/Schering, який вбачав у розвитку італійської музики значну роль інструментів, ідентифікуючи розвинуті колоратури і мелізми з органною музикою. Його захопила творчість Франческо Ландіно, знаменитого органіста. Однак концепція Шерінга не утрималася, хоча, безсумнівно, роль інструментальної музики в італійських піснях XIV ст. була значною. Зрештою, італійці постійно пов'язували свою історію з традицією віртуозного сольного співу.

Важливим елементом балади та інших форм були ритмічні структури, які дозволяли розмежовувати французький та італійський стилі. На це вказували позначення в італійських рукописах: *aere gallico*, що означало французькі *tempus perfectum* і *prolatio maior*, натомість *aere italico* вказувало на тип італійський, базований на *divisio octonaria* чи *duodenaria*. Такі засоби застосовувалися головно у колоратурних партіях. Також існували відмінності й у менших формах. Наприклад, поділ *senaria imperfecta* відповідав більш-менш *tempus imperfectum prolatio maior* і вказував на французьку ритміку, тоді як *senaria perfecta* з дводольним поділом був характерним для італійської музики.

МАДРИГАЛ

В італійській музиці підбір форм пов'язувався з етапами її розвитку. Для раннього стилю характерними були дві форми: мадригал і качця. Пізніше перевагу отримує балада. В творчості Франческо Ландіно на 154 твори припадає 141 балада, в тому 92 двоголосі і 42 триголосі. Дотепер не вдалося докладно визначити походження назви мадригал. Без сумніву вона пов'язана з поетичною, а не з музичною формою. Такий погляд домінував аж до XVII ст., про що свідчить думка Міхаеля Преторіуса/Praetoriusa в *Syntagma musicum III*. В середньовіччі взагалі не існувало самостійної музичної форми пісні, її конструктивні основи визначала виключно поетична форма. Такому принципу відповідав мадригал. Він складався з 2 головних частин: строфи і ритурунелі. Перша частина об'єднує дві або три терцини. Всі строфи мають ідентичне музичне опрацювання. Ритурунелі має менші розміри, часом обмежений двома віршами, тобто до римованого дистиху.

Близько 1360 р. французький вплив стає щоразу сильнішим у всіх формах. Узалежнися від нього також і мадригал. Свідченням цього став його триголосий

склад. У деяких випадках видно виразні впливи навіть ізоритмічного мотету і багатотекстової структури. Зустрічаємося з різними текстами в голосах, навіть тоді, коли поміж ними розвиваються імітаційні співвідношення.

КАЧЧЯ

Виразною імітаційною формою була каччя. З огляду на характер наближалася до французької *шас/сhасе*, твору ілюстративного, звукообразного. Натомість форму *каччі* підпорядковано італійському структурному принципу, характерному для пісні: вона складається з основної частини і ригурнелю. В основній частині імітуючий голос вступає лише після довгої паузи, переважно після 8 чи навіть 10 тактів. В ригурнелю імітація з'являється набагато швидше, вже після 1 такту. Часом композитори взагалі не застосовують в ригурнелю імітації. Іншою, типовою італійською рисою є уклад голосів. Французька *шас* не мала інструментального тенору, натомість італійська *каччя* була твором триголосим, в якому два голоси творили в унісон канон, а третій був інструментальним супроводом. Рідше зустрічалися двоголосі *каччі*.

ПОСИЛЕННЯ ФРАНЦУЗЬКИХ ВПЛИВІВ. МЕССИ І МОТЕТИ

Після смерті Ландіно в Італії зростає вплив іноземної музики. Це спостерігається у використанні мало культивованих до того часу форм, зокрема частин меси і ізоритмічних мотетів. Одночасно посилюється процес взаємопроникнення форм. Великий вплив на зміну стилю спричинило перебування в Італії фламандського композитора Йоганна Чіконії/Сісонії. Власне в той час розпочинається новий період розвитку італійської середньовічної музики. Дехто надає творчості Чіконії в Італії величезного значення, називаючи час його перебування в країні «епохою Чіконія». Його творчість є знаменною для перехідного періоду поміж італійським треченто і наступним етапом розвитку європейської музики. Передовсім звертає увагу зацікавленість Чіконії релігійною музикою, месою і мотетом, які в період треченто не були особливо популярними. Існуючі технічні засоби він використав для формування власне таких творів. Запозичена від *каччі* імітація служила йому для виразного розмежування більших частин меси, а також для вокалізації голосів. В подальшому часі утримується форма мотету з інструментальним тенором і контратенором. Водночас зростає їх гармонічна роль шляхом щораз частішого використання терцій і секст. Але зв'язок із середньовіччям утримується надалі, на що вказують квінтові й октавні паралелізми.

Схожий характер має діяльність композиторів-менестрелів у придворних капелах, а саме Jean Cuvelier, Jean Galiot, Johannes Carmen, Joannes Cordier, Johannes Cesaris, Filipoctus і Antonius de Caserta. Вони балансували поміж французькою *Ars nova* й італійським треченто. Всюди відзначається стремління до збагачення гармонічної мови незалежно від походження композиторів. В цьому процесі також беруть участь італійські композитори: Graziosus de Padua, Matteo de Peruggia, Bartholomeo de Bologna. Найбільш характеристичними у їх композиціях були каденції, де важливим принципом стало згущення гармонічного звучання за допомогою терцово-секстових співзвучь. Такі каденції щоразу частіше проникали до композицій, що збільшувало частоту використання цих засобів.

АНГЛІЙСЬКА МУЗИКА

Немалу роль у збагаченні гармонії відіграла англійська музика. В XIV ст. вона стояла на узбіччі процесів, які відбувалися у Франції та Італії, оскільки зацікавлення лірикою було мінімальне. Нічого конкретного не можна сказати про її представника Джеффри Чосера/Geoffrey Chaucer (1340-1400) з приводу його музичних творів, які не дійшли до нашого часу. Англійська літургійна творчість, в якій домінували кондуктові форми, виявилася плідним підніжжям для розвитку повного гармонічного звучання. Правдоподібно зразком виступало народне імпровізаційне багатоголосся, так зв. *gumel*, тобто спів-близнюк у паралельні терції. Він цілком відрізнявся від обов'язкового у середньовіччі піфагорійського строю, формуючи окрему течію у розвитку багатоголосся. В недалекому майбутньому він мав радикально змінити засади багатоголосої музики в цілій Західній Європі. З Англії походить перша музична пам'ятка для клавішних інструментів, а саме кодекс з абатства *Robertsbridge*, що тепер знаходиться в Британському музеї. Про його вартість свідчить передовсім нотація. Вона містить два типи знаків: мензуральні на лініях, які використовувалися для запису мелодії та літерні, що означали найнижчі звуки композиції. Цей тип нотації запозичили і розвинули в наступному столітті в німецьких органних табулятурах. Використовувався він аж до першої половини XVI ст. Кодекс з *Robertsbridge* не привносить до творчості XIV ст. нічого нового, і містить між іншим танці і мотети з *Roman de Fauvel*. І ця особливість є важливою, оскільки в наступні століття до репертуару органної музики входили головно опрацювання вокальних творів.

БУРГУНДСЬКИЙ ПЕРІОД

ПОМІЖ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯМ І РЕНЕСАНСОМ

З початком XV ст. постає новий осередок музичної культури, у якому відомі композитори гуртувалися довкола двору бургундського князівства в Діжоні. Їх діяльність припадає на період панування Філіпа Доброго і Філіпа Сміливого і сягає аж до другої половини XV ст. Чільне місце займають такі особистості як Жюль Беншуа/Gilles Binchois (помер 1460), Гійом Дюфай/Guillaume Dufay (біля 1400–1474), П'єр Фонтен/Pierre Fontaine, Jacques Vide, Ніколя Гренон/Nicole Grenon, Gilles Joye, Хайне ван Гізегем/Hayne de Ghizeghem, Роберт Мортон/Robert Morton. В Бургундії надалі жили традиції французької дворової лірики, хоч потроху зростало значення релігійної музики. Ситуація у мистецьких колах водночас зазнавала певних змін, оскільки французька музика втратила свою гегемонію, а Італія стала важливим осередком, до якого тяжіли композитори, що працювали в Бургундії. Дорогу вказав властиво Чіконія, що походив з Льежу. Впродовж довшого часу перебував в Італії Дюфай. Тому його творчість, як і творчість інших бургундських композиторів не була однотипною. Поруч із французькою традицією відокремлюється італійська музика у напрямку синтезу цих двох стилів. Немалу роль відіграла також англійська музика, завдяки схильності до повноти звучання і збереження найбільш вартісних зразків мистецької спадщини.

РОЗПОДІЛ І СИНТЕЗ У ВОКАЛЬНІЙ ЛІРИЦІ

Середньовічні традиції утримувалися в Бургундії разом із відродженням рицарських звичаїв. Бургундські композитори не творили нових форм. Досить виразно окреслюється тенденція до вокалізації голосів, започаткована Чіконією. Подібно як в нього, нерідко з'являються триголосі твори на один текст у всіх голосах (напр. П. Фонтен: балада *Pastorelle en un vergier*). Поруч існують пісні з текстом тільки для одного голосу, тобто соло з інструментальним супроводом. Доволі рідкісними були мотетні твори з двома різними текстами у двох голосах (Фонтен: подвійне рондо *Pour vous*, тенор *Mon doux amy*). Спостерігається також вплив італійської музики, зокрема пісень канонічних (напр. чотириголосе віреле Ж. Беншуа *Filles a marier*). В Бургундії змінюється також підбір форм. Щоразу рідше з'являється репрезентативна для французької пісні XIV ст. балада, хоч отримує вона більш пластичну музичну оправу. В рукописах текст підписується так старанно, що відомо, які фрагменти голосу виконувалися. Виразно відокремлюються вокальні та інструментальні частини (напр. Н. Гренон *Je ne requier de ma dame*). Зміст і тематика пісень не змінюються, бо перевагу надалі зберігають любовні пісні. Мелодика спрощується, виразно окреслюється, тяжіє до симетричних побудов. Було це наслідком істотної зміни у ритміці, що базувалася на виключенні давнього французького *prolatio major* задля користі простішого викладу тридольного *tempus perfectum diminutum*. Мелодії призначені для співу були звичай короткими, з виразним головним мотивом на початку окремих віршів. Він постає з триразового повторення того ж звуку, і в XVI і XVII століттях це стане ознакою інструментальної канцони.

В Бургундії чільними стають дві форми: рондо і віреле. Їх визначальною рисою є структура, укладена з двох елементів: силабічного початку і мелізматичного закінчення. У літургічній музиці виразним є вплив пісні, який проявляється у використанні кантилені з інструментальним супроводом тенору і контратенору. Окремі історики музики настільки переоцінювали вплив пісні, що впровадили назву «меса баладна». Це, звичайно, було непорозумінням. Як вияснилося, пісенні форми творив поетичний текст, а не музичне опрацювання, підпорядковане текстові. Більш відповідною є назва «меса кантиленна». Вплив пісні спричинився до радикальних змін в мотеті; відмова від багатотекстовості, що для дальшого розвитку цієї форми мало визначальне значення. Але наразі, поруч з новою формою зберігався давній ізоритмічний мотет з різними текстами.

ФОБУРДОН

Устремління до застосування щораз повнішого гармонічного звучання знайшло своє відображення у фобурдоні/*fauxbourdon*. До того ця назва означала структуру, що опиралася на послідовності паралельних секстакордів. Насправді засоби, які використовувалися в фобурдоні не обмежувалися тільки послідовностями «секстових акордів», бо початки і закінчення фраз творили кварто-квінтові співзвуччя, і тільки всередині них з'являлися терцово-секстові структури. Ця остання деталь є важливою, оскільки в період розвитку фобурдону ще не було акордової свідомості. Після II Світової війни відновилася справа

генези фобурдону. Назагал усталилася думка, що він розвинувся з англійського *discantus*, у якому голоси велися паралельними терціями, децимами і секстами (Адлер, Ріман). Натомість Бесселер висунув концепцію, що фобурдон був створений Дюфаї. Як найдавніший твір, що свідчить про застосування такої техніки, він вказав на *Postcommunio* з меси св. Якова (біля 1428). Однак польські джерела, так зв. твори з рукопису № 52 Бібліотеки Красінських у Варшаві, піддають сумніву цю думку. В цьому рукописі знаходиться *Magnificat* Миколая з Радомля, створеного, правдоподібно, раніше ніж *Postcommunio* Дюфаї, який містить навіть ширше розбудовану партію фобурдону. В *Magnificat* Миколая з Радомля знаходиться первинна назва фобурдону – «*per bardunum*», що вказує на автоматичний спосіб його реалізації і пояснює походження. Найправдоподібніше фобурдон був в ужитку як імпровізаційна практика, допоки не почали його занотовувати в композиціях. Декілька прикладів нотації відповідних фрагментів за допомогою зауваги «*fauxbourdon*» подав на початку нашого століття Йоганн Вольф/Wolf у *Geschichte der Mensuralnotation* (1904).

ВИНИКНЕННЯ СКЛАДУ С А Т В

Причиною розповсюдження думки про англійське походження фобурдону були англійські анонімні теоретичні трактати, які приписували Chilstonowi і Powerowi, а головню трактат Guillermsa Monachusa *De praeceptis artis musicae*. За ним можна прослідкувати розвиток цієї техніки, розпочавши від *gymeli* через різні типи англійського дисканту аж до сформованого фобурдону чи навіть далі, до структур, що репрезентують практично новочасний доміантово-тонічний тип гармонічних поєднань. Сам фобурдон, однак, не був спроможний сформувати нове гармонічне відчуття. В подальшому часі утримувалося тональний поділ через каденціювання одного голосу на *finalis*, а іншого на квінті звукоряду з одночасним застосуванням двох супроводжуючих звуків. Трактат Monachusa не міг вплинути на розвиток фобурдону, оскільки виник в II половині XV ст. в Північній Італії.

В бургундський період відбувався процес ліквідації другого провідного звуку і створення басової клаузули/*clausuli*. Був це доволі тривалий процес, в якому брали участь різні голоси, при чому головню роль відігравав контратенор. З нього сформувалися два новочасні голоси, зокрема контратенор альт і контратенор бас, що відкрило дорогу до виникнення чотириголосого складу САТВ. Спочатку існували доволі великі проблеми з ліквідацією другого провідного звуку. Для цього контратенор виконував в каденції рух на октаву вгору, в той час коли один з нижчих голосів займав вже типову для новочасного гармонічного відчуття квінтову чи квартову басову клаузулу. Про деталі цього процесу інформує *Historia harmonii i kontrapunktu* Хомінського, ч. I.

Переклад *Наталя Сиротинська*,
редактор *Уляна Граб*

