

## 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)

#### НА ЗЛАМІ ЕПОХ

#### ФОРМИ КОНДУКТУ, РОНДЕЛЬ

Межа поміж *ARS ANTIQUA* і *ARS NOVA* виразно окреслена лише в теоретичних трактатах і в деяких офіційних заявах, особливо декретах найвищих достойників Церкви. В мистецькій творчості цей сорокалітній, а може й п'ятдесятилітній період є достатньо складним, бо поряд з творами, в яких бачимо пошуки нових формальних і виразових засобів, поставали твори, пов'язані з попередньою епохою, які сягали ще школи Нотр-Дам. Такими творами були так кондуктові звані мотети, що збереглися у деяких зшитках славетного рукопису з Монпельє. Були витримані в техніці нота проти ноти, подібно як кондукт. Але найхарактернішою їх ознакою було чергування голосів у багатьох розділах. Деякі дослідники (Rockset) навіть вбачали в цьому зачатки подвійного контрапункту, оскільки голоси переставлялися, хоча – подібно як в органах – гармонічні співвідношення між ними не змінювалися. Такий тип твору англійський теоретик Волтер Одінгтон / *Walter Odington* назвав ронделем. В Англії ці форми наприкінці XIII – початку XIV століття були дуже розповсюджені, про що свідчать рукописи, що знаходяться в бібліотеці Ворчестеру. Силабічне співвідношення голосів, а саме *нота проти ноти* впливало на збагачення гармонічної структури через впровадження повніших співзвучь, тобто терцій і секст. На переломі XIII і XIV ст. в Англії виникають твори, які поєднують в собі як дуже давні, так і нові елементи.

#### АНГЛІЙСЬКИЙ КАНОН

Таким твором є славний 6-голосий канон *Summer is icumen in*. Він був інтерпретований найрізноманітнішими способами. Початково вважалось, що його було створено на початку XV ст. (Клаувел / *Klauwell*). На таку хронологічно пізню

---

\* 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.

класифікацію вказувала власне гармонія, оскільки тризвучні гармонії переважають, і це було виправдано, бо саме з початком XV ст., біля 1430 р., розповсюдився фобурдон / fauxbourdon. Але пізніші дослідження (Адлер) пересунули дату виникнення цього твору аж до 1240 р. В цьому випадку вирішальне значення мало те, що два верхні голоси, так зв. *pedes*, створювали конструкцію, що ґрунтувалася на обміні голосами – техніці, типовій для Нотр-Дам. 1944 року дата виникнення твору пересунулася на початок XIV ст. (Букофцер/Bukofzer). Вирішальним елементом у цьому випадку був сам рукопис, який, правдоподібно, виник в той сам час. Тому сам запис композиції не може бути визначальним, бо якби час виникнення якогось рукопису мав визначати час виникнення твору, то ми мусіли б твори Нотр-Дам також пересунути на початок XIV ст., бо рукописи з цими творами походять з того власне часу. Суть полягає у тому, що англійський канон репрезентує вид твору, характерний для музики XIV ст., а саме італійську каччя/*caccia*, французьку шас/*chace*, іспанську *caça*. Поза тим є типовою для англійської музики композицією, у якій обмін голосами тривав досить довго. Англійський канон має певні елементи звукового малярства, характерного для сучасних канонів, зокрема наслідування голосу зозулі (*sing cusu*).

#### РОМАН ПРО ФОВЕЛЯ / ROMAN DE FAUVEL

На початку XIV ст. з'явилися твори, які стали безпосереднім містком до нової епохи. Вони знаходяться у надзвичайно цікавому, оздобленому кольоровими мініатюрами рукописі *Роман про Фовеля*, що містить 132 композиції, серед яких багато алегорично-сатиричних та інших мініатюр. Найбільш вартісними є мотети, пов'язані з пануванням Філіпа IV Прекрасного у Франції. То був час незвичайно бурхливий. Загострилися стосунки між королем і папою Боніфацієм VIII. Одночасно дійшло до так зв. великої схизми в католицькій церкві, результатом якої стало проголошення другої апостольської столиці в Авіньйоні. Та боротьба означала послаблення авторитету церкви, тому викорінювалися всі людські слабкості, не оминаючи навіть папи. Власне назва *Фовель* є акровіршем, складеним з початкових літер таких понять як:

<u>F</u> laterie	(улесливість)
<u>A</u> varice	(скупість)
<u>V</u> ilenie	(підлість)
<u>V</u> anité	(неробство)
<u>E</u> nvie	(зздрість)
<u>L</u> âcheté	(боязуство)

В *Романі про Фовеля* знаходимо мотети з латинськими текстами панегіричного змісту на честь Філіпа Прекрасного. Так зв. *musica ficta* там стала важливим конструктивним елементом, так що подвійні каденції, що репрезентують окремі *modi*, цілком затьмарили давню модальну систему. У трьох мотетах з цього циклу Г. Бесселер ствердив прояви ізоритмії, через що вони вважалися творами Філіпа де Вітрі. Тут безпосередньо вступаємо на ґрунт нової епохи.

## НАЙДАВНІШІ ПАМ'ЯТКИ БАГАТОГОЛОСОЇ МУЗИКИ В ПОЛЬЩІ

Лише після Другої світової війни було виявлено ознаки використання в Польщі багатоголосої музики до 1400 року (A. Sutkowski). Це органуми, кондукти і мотети, що зберігалися в монастирі кларисок в Старому Сончі/Stary Sącz і в архіві костелу св. Андрія в Кракові. Органальні твори репрезентують одну з найдавніших форм багатоголосої музики. Подібно як і на Заході це є тропи до *Benedicamus Domino*, власне тому збереглися в хоральних книгах. Через використання протилежного руху можна зробити висновок, що їх технічний рівень відповідає органуму Йогана Афлігемєнсіса/Affligemensis з початку XII ст. Це не свідчить про час їх створення, бо були вписані значно пізніше, правдоподібно наприкінці XIII ст. Питання є складним через те, що органальні твори з'являлися в Західній Європі, зокрема в Німеччині й Італії аж до XV ст. Зустрічаємо їх в Чехії на зламі XIV–XV ст. Саме вони, як напр. *Surrexit Christus*, виказують спорідненість з польським репертуаром. Цей твір підлягав деяким змінам, про що свідчить спроба хоральної мензуральної нотації за допомогою знаків, які зустрічають лише в XIV ст. Відкриття М. Пежом/Perz фрагменту з *Magnus Liber organi (Inter natos mulierum)* та чотириголосого кондукту *Omnia beneficia* вказують на контакти зі школою Нотр-Дам й іншими осередками багатоголосої музики. Пежові вдалося ідентифікувати 16 таких творів, незважаючи на те, що вони збереглися на обривках пергаменту, які не надаються до реконструкції. Безсумнівним є те, що мотетний репертуар XIII ст. був відомим у Польщі.

## ARS NOVA

## УСВІДОМЛЕННЯ ЗМІН

*Ars nova* – назва теоретичного трактату Філіпа де Вітрі (1291–1361) з 1320 р. Вказує він на якісно нову музичну творчість. Не лише де Вітрі усвідомлював новації, які з'явилися в той час. Значно ширше обговорює ті питання професор Сорбони математик Йоган де Муріс в *Ars novae musicae* (1319). Однак Філіп де Вітрі в XIV ст. здобув собі значно більшу славу передовсім тому, що був не лише теоретиком, але й поетом та композитором, в тому завдячуємо різним письменникам, поетам і теоретикам, як Теодор де Кампо/de Campo, Петрарка, Gasse de la Digne, Eustache de Champs. Єдиним джерелом пізнання музики Філіпа де Вітрі до 1926 року були теоретичні праці, опубліковані Куссмакером в *Scriptores de musica medii aevi*. Однак цей заслужений джерелознавець та медієвіст допустив чимало помилок, приписуючи Філіпові багато трактатів, які походять з пізнішого часу. Подібно як не всі трактати, які приписували Йогану де Мурісу виходили з-під його пера. Лише в міжвоєнний період познайомилися з творчістю Філіпа де Вітрі завдяки відкриттю (1921) в абатстві Івреа/Ivrea багатого кодексу, який містив його твори. Ця знахідка дозволила Бесселєрові досліджувати стиль композитора і вказати при дослідженні інших кодексів на Вітрі як ймовірного автора деяких мотетів (*Роман про Фовеля*). Пізніші філологічні дослідження, які здійснювалися після 1933 року (Ph. A. Becker, A. Coville, E. Pognon) збагатили джерельний матеріал, що стосувався поетичної творчості Вітрі.

## РЕФОРМА МЕНЗУРАЛЬНОЇ ТЕОРІЇ. ЗОВНІШНІ РИСИ КОДЕКСІВ

Нова епоха означала перелом під кожним оглядом. Передовсім змінилася система мензуральної ритміки та співвідношення світської музики до релігійної, яка стала значно ширшою ділянкою для композиторської творчості. Справді, спочатку компонувалися латинські мотети, але незабаром починають переважати композиції на французькі та італійські тексти. Мотети пишуться «на випадок», пов'язані з видатними особистостями, особливо при владі, такими як король Людовік X, Роберт, король Неаполю, та папами, як Іоан XXII, Климент VI. На особливості їх змісту ми звернули увагу, обговорюючи деякі мотети з *Роману про Фовеля*

Зовнішні ознаки кодексів теж вказують на відмінності з *Ars antiqua*. Коли в попередню добу вони записувалися in quatro в колоні на одній стороні, тепер з'являються книги більшого розміру in folio, в яких окремі голоси записуються на різних сторінках. Цей метод запису музичних творів, чисто зовнішній, утримується дуже довго, аж до кінця ренесансу і вказує на збільшення кількості виконавців – співаків та інструменталістів.

Змінюється також колір нот. З'являється чорно-червона нотація, отримує рівність парний, дводольний поділ. Йоган де Муріс у згадуваному трактаті представляє мензуральну систему нової епохи. Вона охоплює 4 рівні залежності: *modus maior*, *modus minor*, *tempus i prolatio*. *Modus maior* означав поділ *maximu* на *longi*, *modus minor* – *longi* на *breves*, *tempus* – *brevis* на *semibreves*, *prolatio* – *semibrevis* на *minimu*. У всіх цих побудовах був можливий тридольний і дводольний поділ<sup>1</sup>.

## ІЗОРИТМІЧНИЙ МОТЕТ

Нова мензуральна система означала збагачення ритмічних вартостей, а звідси і посилення темпу твору. Проти мензуральної реформи запротестували не лише консервативні теоретики, але й церковна влада. Противником нової засади був автор *Speculum musicae* Яків з Леодії. Її осудив папа Іоан XXII в буллі *Docta cantorum*, де наголошує на тому, що вона знищує характер церковного співу. При нагоді виступив також проти гокету, мотету та фуги, тобто імітаційних форм. Це означає, що стилістичні зміни, які наступили, мали переломний характер. Зосередження уваги на проблемах ритмічної системи було обгрунтоване, бо власне вона була головним регулятором композиторської праці і основою нових композицій, насамперед ізоритмічного мотету. Саме ритміка регулювала структуру композиційного осердя, яким був тенор. В основі лежав засадничий принцип – використання ритмічної побудови *talea*. Натомість мелодичну структуру твору регулював так зв. *color*, що означав повторність інтервальної структури. В *Ars nova* існували два типи ізоритмічних мотетів: в першому одна побудова, так зв. *talea*, повторювалася від трьох до дванадцяти разів, в другому типі впроваджувалося кілька нових побудов. В тенорі використовували *diminutio*, тобто зменшення ритмічних тривалостей на половину, а навіть більше. Пізніше назву *color* використо-

<sup>1</sup> Детальну таблицю див.: Й. Хомінський. *Музичні форми*, т. 1, нове вид.

ували саме для означення таких димінуцій. Ізоритмія була характерною спеціально для мотету, хоч зрідка з'являлася також в піснях, напр. в баладах.

#### КОНТРАПУНКТ

Новим явищем, зокрема в теорії, було впровадження терміну «контрапункт», який походив від «*punctus*», що в XIII ст. означало ноту. Не можна точно встановити, хто перший послуговувався цим терміном. Знаходимо його в *Ars perfecta* магістра Філіпоктуса / *Filipoctus*, *Philippus de Caserta*, в *Compendium musicale* Ніколя де Капуа/*Nikola de Capua* і *Petrusa dictus Palma Otiosa* (1336). Принаймі вже від початку XIV ст. цей термін перебував у постійному вжитку і навіть поширювалася думка про його створення Боецієм та Гвідо. Підручником науки контрапункту, де чітко вирізняється поняття «контрапункт», є *Optima introductio in contrapunctum pro rudibus*. Згідно Ріману його творцем був Йоган де Гарландія Молодший/*Johann de Garlandia*. Такий погляд був поставлений під сумнів М. Букофцером/М. Bukofzer, 1936, який вважав Йоганн де Гарландія Молодшого постаттю легендарною, тому створення трактату *Optima introductio* переніс щойно на початок XV ст., хоч безсумнівно він стосувався типової для *Ars nova* поліфонії. Нові дослідження (Н. Hüsten, 1957) підтвердили концепцію Рімана. Правдоподібно, *Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitru* був доволі пізнім твором. Проте непорозуміння з авторством і хронологією не ставлять під сумнів думки щодо тісного зв'язку реформи мензуральної системи з технікою контрапункту. Про це свідчить написаний у XV ст. трактат *Ars contrapuncti*, що походить із школи Йогана де Муріса і містить поділ на типи контрапункту, так зв. *conclusiones*, що поєднується з контрапунктом *diminutio*, коли на одну ноту *santus firmus* припадала відповідна кількість нот в контрапунктуючому голосі. Підставою для такого типу були: *tempus perfectum maior*, *tempus perfectum minor*, *tempus imperfectum maior* та *tempus imperfectum minor*. В *tempus perfectum maior* розрізнялося 8 *conklusiones*, тобто ритмічних структур згідно типів контрапункту. Для *tempus perfectum minor* було запроваджено 5 *conklusiones*, в *tempus imperfectum maior* – 6 *conklusiones*, в *tempus imperfectum minor* – 3 *conklusiones*. Про це свідчить дуже складна система контрапункту, яка впорядковувала і систематизувала технічні засоби, але у відношенні до композиторської практики виявилася схематичною, оскільки контрапунктична структура творів XIV ст. була ще більш складною.

У зв'язку з тим ускладнювався також і спосіб запису, тобто нотації, що досягає кульмінації наприкінці XIV ст. – окрім чорних і червоних нот впроваджуються також порожні ноти, комбіновані з пунктами та іншими умовними знаками.

#### СУТІНКИ ЦЕРКОВНИХ ТОНІВ

Ритмічна система контрапункту була тільки одним елементом композиції. Вона взаємодіяла із звуковим матеріалом, який також переживав суттєві зміни. Як стверджував один з теоретиків початку XIV ст., Йоган де Грохео/*de Grocheo*, церковні тони перестали існувати. Їх діатонічна структура була порушена з впровадженням *toni ficti*, які для Філіпа де Вітрі були чимось природним, а навіть

обов'язковим. Твори з використанням *toni ficti* до певного часу називали *musica falsa*. Філіп де Вітрі, опонуючи цій думці, стверджував: «non falsa sed vera necessaria». В такий спосіб він задокументував тональні зміни музичних творів. Водночас щоразу частіше використовувалися терції і сексти, а отже співзвуччя, які за піфагорейською системою вважалися дисонансами. Тож XIV ст. є передовсім періодом рішучого ламання цього строю шляхом активного використання терцій і секст.

У Філіпа де Вітрі бачимо ще доволі тісний зв'язок з попереднім періодом з огляду на вибір мови і тексту, тому в його мотетах панує виключно латина. Натомість в іншого знаного композитора цього часу Гійома де Машо (близько 1304–1377) навіть у мотетах переважає французька мова. Зміст його мотетів уподібнюється до ліричної творчості і має світський характер, поза тим поміж голосами мотету існує тісний зв'язок. Наприклад, в одному з мотетів Машо до тенору *Amara valde* створені наступні тексти: в мотеті *Amours est blaute*, в трімплум *Quant en moy vint premierement Amours*.

### ФРАНЦУЗЬКА ЛІРИКА

У Франції XIV ст. знаменним явищем була вокальна лірика. Найяскравіший її представник, Гійом де Машо, використовував всі основні жанри ліричних творів: балади, рондо і віреле, що були в репертуарі труверів. Окрім того, писав одноголосі ле/laі, витримані у секвенційній формі дистиху (двовірша), однак збагаченій розвинутою мелодикою Вітрі. Багатоголосся створило багаті можливості для укладання версифікаційної, музичної і архітектонічної форм ліричних творів. Стосовно труверів поетична основа не змінилася, хоча тематичні межі були доволі широкими. Найчастіше ліричні пісні мали характер любовних пісень. Машо оспівував у них тугу, сльози, терпіння і смерть (*Helas! tant au dolour et peine*). Предметом захоплення була краса природи (*Roze, lyz, printemps, verdure, fleur*), не бракувало також античної тематики (*Quant Theseus, Hercules et Jazon*). Інспірували ці тексти стародавні легенди, передовсім *Roman de la Rose*, написаний під впливом *Ars amandi* Овідія, про що також згадує Машо. Цей твір репрезентує особливий артистичний напрямок, який характеризувався вишуканістю форми, щоправда, наступні історики літератури його ігнорували. Представників цього напрямку називали риториками, вони творили другу генерацію поетів-ліриків, звідки й їх назва *second rétorique*.

### БАЛАДА

У Машо можна виокремити аж 4 типи балад, пов'язаних, головню, з кількістю і складом віршів, які, вочевидь, розвинулися на основі канцони трубадурів. Дві її частини творили зворот з повторенням мелодії, яка відповідала двом дистихам. За першим разом мелодія закінчувалася відкритою каденцією – *ouvert*, після повторення закритою – *clos*. На форму впливав також спосіб використання тексту. Багатоголоса музика дозволяла одночасне використання двох і трьох текстів, у зв'язку з чим виникали подвійні балади (напр. *Quant Theseus – Requier veoir la biaute*) або потрійні (напр. *De triste cuer – Certes je di – Quant vrais amans*). Про

майстерність форми Машо свідчило також те, що в багатотекстових баладах він іноді використовував канон (напр. балада *Sanz cuer – Amis dolens – Dame par vous*). Застосування однакової мелодії до різних текстів вказує на безпосередній вплив мотету, бо у цьому випадку, як в ізоритмічному мотеті, мелодія репрезентувала так зв. *color*, який був сталим елементом твору. Про безпосередній вплив ізоритмічного мотету свідчать балади, в яких ізоритмія (*talea*) організовує всі голоси (напр. *S'Amours ne fait par sa grace adoucir*).

#### РОНДО

Ще складнішу структуру мало рондо. У багатоголосій музиці, особливо в Машо, знаходимо лиш частковий відбиток процесу, який відбувався у розвитку цієї форми. В XIV і XV ст. існувало багато типів рондо. Машо використовував 3 типи: 8-, 13- і 24- віршові. Сутністю рондо, як вказує сама назва, було посилення засади повторності. Тож багаторазово повторювався сам поетичний текст, який в тогочасній ліриці визначав форму. Вершиною складності було рондо із застосуванням зворотнього руху, що полягав у відчитуванні музики з кінця. Такі структурні засади відображає твір *Ma fin est mon commencement*.

#### ВІРЕЛЕ

Третьою рефреновою формою було віреле/*virelai*. Зазвичай вживається дуже проста характеристика, що зводить його структуру до форми АВА. Віреле виявляє певні спільні з рондо риси. Розпочинається рефреном, який передовсім є повторюваним поетичним текстом. Музичне опрацювання рефрену збігається, як і в рондо, з музичним оформленням інших частин поетичної форми. Номенклатура основних частин віреле викристалізувалася в Італії. Окрім рефрену/*repetitio*, *repilogatio*, існувало дві *mutationes* чи *pedes*, які спільною мелодією і вольтою/*volta* були мелодично пов'язані з рефреном. Цим елементам поетичної форми підпорядковується двочастинна музична структура. Перша його частина пов'язувалася з рефреном і вольтою, друга відповідала виключно *pedes*. В процесі розвитку музично-поетичної форми спочатку з'являється рефрен, потім *pedes*, далі вольта, і цілість твору завершує рефреном.

#### ШАС/ШАСЕ

Використання імітації в ліричних формах було пов'язано з самостійними канонами, відомими під назвою *chase*. Як свідчить назва, ці твори мали ілюстративний характер, зокрема часто змальовували сцени полювання, звуки природи, спів птахів, вигуки торговців, відгомін битв. Ця звукозображальність безпосередньо пов'язувалася з певною технікою, а саме гокету/*hoquetus*, що виявилася дуже придатною саме для цієї мети (*chase Se je chante*). Застосування зворотнього руху в одному з рондо Машо є доволі особливим явищем, проте в XIV ст. вже існували канони, в яких імітовані голоси також повторювали мелодію з кінця. Такий твір зберігся в одному з рукописів Університетської бібліотеки в Празі (*chase Talent ma pris*). Про розповсюдження канонів свідчить також те, що у деяких ле/*lai* Машо теж застосовує цю форму, хоч, безсумнівно, більшість їх є одноголосю, подібно до віреле.

## РЕЛІГІЙНА МУЗИКА

Релігійна музика, особливо літургійна, не викликала у Франції великого зацікавлення. Так, у Машо вона знаходилася на маргінесі творчості, однак була надзвичайно важлива з історичного погляду. Машо створив перший цілісний цикл Служби Божої, *Messe Notre-Dame*, яка постала, ймовірно, з приводу коронації короля Карла V, хоч ця інформація на сьогодні є дискусійною. Окрім Служби Божої Машо, відомі інші месси, переважно з Турне/Tournai і Безансону/Besançon, які не творять органічної цілості, а є вільним зіставленням різних частин. Звідси виняткова історична вартість Служби Божої Машо. Частини *Kyrie*, *Sanctus* і *Agnus Dei* витримані в формі мотету, натомість *Gloria* і *Credo* відповідають структурі кондукту з силлабічним трактуванням тексту. Поєднання форми мотету і кондукту було типовим явищем XIV ст. Техніку кондукту використовували передовсім в Англії, де на той час досить інтенсивно творилася релігійна музика. Проте у Машо поруч із застосуванням кондуктової техніки виявляються й певні «французькі» ознаки. Проявляються вони у використанні *toni ficti*, в результаті чого виникають спільні риси з пісенним репертуаром. Діатонічна система модальних звукорядів зазнала таких перетворень, що змінюється інтервальна структура творів, впроваджуються заборонені на той час інтервали, напр. збільшена кварта. Поліфонія Машо означала кульмінацію розвитку полімодального багатоголосся. У наступному столітті спостерігатиметься відхід від цього тонального принципу.

## РОЛЬ ІНСТРУМЕНТІВ

Багатоголоса музика XIV ст. створює досить серйозні труднощі для інтерпретації, які торкаються передовсім виконавських проблем. Відомо, що мелодії з підписаними текстами вказують на вокальне призначення голосів, тоді як без тексту – на інструментальне, проте докладно невідомо, як використовували існуючий на той час інструментарій, наприклад, у вокальній ліриці. Детальнішу інформацію містить подвійна балада F. Andrieu до тексту E. Deschamps'a на смерть Машо. У тексті балади згадуються інструменти, які супроводжували поетичні тексти, співи і оплакування, а саме: арфи, сарацинські роги, ребек/tubeba, лютні, фідель/viele, fidel, колісна ліра/symphonie, sambussa, псалтерії, ротти, гітари, флейти, шаламаї, поперечні флейти. Окрім того, у виконанні творів брав також участь хор. Ця відомість є особливо важливою, оскільки ліричні пісні були призначені для сольного голосу. Не виключено, що хор за традицією виконував рефрен, що у цьому випадку символізувало поета-композитора: «la mort Machaut le noble rhetorique».

Переклад Уляна Граб

