

## 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)

#### ARS ANTIQUA

#### ПОХОДЖЕННЯ НАЗВИ НОВОГО ПЕРІОДУ.

#### ЗМІНА НОТАЦІЇ, ВИДОЗМІНИ ФОРМИ, ВИНИКНЕННЯ МОТЕТУ

Назва ARS ANTIQUA походить від назви наступного періоду, ARS NOVA, яку зустрічаємо в трактаті Філіпа де Вітрі і у *Speculum musicae* Якуба з Леодії. Власне цей Якуб звернув увагу, що нова епоха під різним оглядом відрізняється від попередньої, давньої. Ініціативою у застосуванні цієї назви до зазначеного періоду в історії музики (1250-1320) завдячуємо видатному дослідникові музичних нотацій Йоганнові Вольфові/Wolf. Щоправда, якщо нижню межу пересунемо нині на 1230 рік, суть справи зостанеться такою ж, а саме: незалежно від Ars nova відбулися істотні зміни, що стосувалися школи Нотр-Дам. Для Вольфа новою ознакою стала передовсім нотація, спосіб фіксації багатоголосних композицій. Рукописи з творами Нотр-Дам записували у формі партитури, один голос над другим. Після 1230 року чи бл. 1250 р. змінюється форма запису. Голоси укладали в колони, найчастіше дві, часом три поряд, а тенор розміщали in extensor під ними. Він графічно був меншого розміру, бо витримувався великими ритмічними вартостями. Цей новий запис пов'язувався з розвитком мотету, який став у період Ars antiqua провідною формою. Саме на її ґрунті здійснювалися найістотніші стилістичні зміни. Насправді розвиток мотету можемо зауважити вже у школі св. Марціала та в осередку Нотр-Дам, однак рішучі зміни наступили лише після 1230 року.

Запис голосів колонами не був випадковим явищем, він пов'язувався з переосмисленням доповнюючих композицій, тобто клаузул, у новий твір, де голоси отримували новий текст. Засади версифікації перейняли функції ordines, що призвело до змін. На форму почали впливати не лише ритмічні схеми, а й будова

\* 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.

поетичного тексту. Однак перші зразки мотету, які походили з дискантових форм, були так побудовані, що давніші *ordines* співпадали за розмірами із строфами впроваджених текстів. Це був досить складний процес, який розпочався ще у період Нотр-Дам та тривав щонайменше до п'ятдесятих років XIII ст. На сутність змін не впливала кількість голосів, оскільки у збірках перших мотетів зустрічаємо 3- та 4-голосні твори. Але у розвитку нового стилю вони відіграли значну роль, тому що в них відбувався процес очищення нової форми від органальних елементів. Від моменту, коли кількість голосів знову почала збільшуватись, виник триголосний склад, де підтекстований голос отримав назву мотет (від *le mot* = слово), а третій голос – *triplum*. Однак у цій структурі зв'язок з модальною ритмікою не був повністю розірваний. Навпаки, певні формотворчі правила утрималися, головним чином у тенорі, тому що у багатьох мотетах були впроваджені ізоритмічні уривки, подібно як у клаузулах Нотр-Дам.

#### ХАРАКТЕР ГОЛОСІВ, ФОРМУВАННЯ ТЕНОРУ

Тенор становив важливий елемент форми. Тому особливу увагу звертали на вибір тенорових мелодій і на спосіб їх трактування. В мотетних голосах з'явилися нові елементи. Окрім латинських текстів щораз частіше впроваджували тексти французькі, а часом навіть два різні тексти, один в *motetus*, другий в *triplum*. Вони були найрізноманітнішого змісту: релігійного, любовного, полемічного, сатиричного. У репертуарі Нотр-Дам щораз більше у мотеті висловлювалися особисті переживання, про що свідчать деякі тексти, напр. *Amours me fait comencier une chanson novele*. Деякі тенори, запозичені з градуалів, респонсорій, офферторій, аллелуїя були популярними, як у школі Нотр-Дам, однак їх характер змінився, бо вони втратили безпосередній зв'язок з літургійною музикою. Тому повний текст не виписувався, лише слова, пов'язані з мелодією тенора. Під теноровим голосом знаходимо лише деякі слова, а навіть поодинокі склади, напр. *In saeculum, Omnes, Latus*. Вираз *In saeculum* походить з Градуалу *Haec dies* взятий з вірша «*Confitemini Domino, quoniam bonus: quoniam IN SAECULUM misericordia eius*». Подібно тенор *Omnes* запозичено з градуалу *Viverunt OMNES*. Часом використовували лише частину вислову, напр. *Latus* походить з вислову *Immolatus* і запозичений з *Alleluja Pascha nostrum immo LATUS est Christus*.

#### ВИНИКНЕННЯ МЕНЗУРАЛЬНОЇ РИТМІКИ

Найбільш суттєві зміни, типові для періоду *Ars antiqua* стосуються ритміки, а саме відбувся процес перетворення модальної ритміки в мензуральну. Не без аргументів визнав Вольф 1250 рік початком нового періоду, оскільки саме в той час розпочав свою діяльність Франко Кельнський/*Franco de Colonia*, який в трактаті *Ars cantus mensurabilis* визначив засади мензуральної системи. Її основу складало відношення *longi* до *brevis* і навпаки, оперте на тридольний поділ, в результаті чого всі тривалості зводилися до цієї засади. На приклад, коли йшли одна за одною дві *brevis*, друга мала подвійну тривалість, так що могла доповнювати

собою тридольну *longi*. Франко Кельнський не був єдиним теоретиком, який на той час утверджував засади нової ритмічної системи. Крім нього діяв, може дещо пізніше, теоретик Ламберт/Lambertus, який діяв під псевдонімом *Pseudo Aristoteles*. Немалу роль відіграв Йоганн де Гарляндія, у якого можна прослідкувати перетворення модальної системи у мензуральну. Він інтерпретував окремі *modi* давньої системи за допомогою мензуральних категорій, послуговуючись тривалостями *longi i brevis*.

Впровадження мензуральної ритміки визначило подальший напрям розвитку форми мотету, передовсім створивши підстави для розвитку поліфонії, яка стала домінуючою технікою мотету і назагал всієї багатоголосої музики. Утвердження точних ритмічних вартостей сприяло посиленню самостійності голосів, крім того мало вплив на історичну інтерпретацію розвитку. В зв'язку з тим Бесселер виділив в період *Ars antiqua* дві стадії розвитку: першу, пов'язану з мензуральними засадами Франко Кельнського, та другий, пізніший, після 1280 р., коли голоси над тенором отримали менші ритмічні вартості. Тоді наступив поділ *brevis* на *semibreves*. Але й тоді зобов'язувала засада тридольності, яка розвинулася в наступний період. Її творцем і водночас нової форми мотету був П'єр де ля Кроа/Pierre de la Croix. У новій формі мотетний голос і *triplum* значно відрізнялися від ритміки тенору, який становив опору, кістяк композиції, що не було рівнозначним з пізнішою гармонічною основою.

#### ДИФЕРЕНЦІЮВАННЯ ФОРМИ МОТЕТУ

В процесі розвитку форми мотету з'явилися різні її відміни, залежно від стосунку *motetus* до *triplum*. В початковому періоді обидва голоси знаходилися *nota contra notam* і були ритмічно ідентичними. Однак з плином часу, залежно від текстів, передовсім від їх тривалості, голоси виказували щораз більшу самостійність, в результаті чого закінчення мелодичних фраз перестали співпадати в часі. Поза тим в другій половині XIII ст. відмовляються від тенору, взятого з хоралу і заступають його мелодіями світського репертуару, особливо трубадурів і труверів. У зв'язку із способом трактування текстів слід виділити мотети одинарні, подвійні і навіть потрійні. У одинарних мотетах був лише один текст, у подвійних – два різні тексти в *motetus* і *triplum*. В потрійних мотетах поєднували навіть три тексти. Неодноразово використовували тексти на різних мовах, латинські і французькі. До розвитку цієї форми призвели переробки мотетів, контрафактури, що полягали саме у підкладанні різних текстів під голоси.

#### ТОНАЛЬНІ ПЕРЕМІНИ

Розвиток поліфонії мав вирішальне значення для тональної структури мотетів. В XIII ст. гармонічний чинник був ще слабким і головним регулятором ставала ритміка. Тому модальні, а точніше тональні властивості окремих голосів могли проявлятися без перешкод. Гармонічний чинник не відігравав об'єднуючої ролі, а головні його складові, октава і квінта допускали різні варіанти взаємодії між голосами. Передовсім починала вимальовуватися різниця між автентичною та

плагальною формами окремих *modi*. Водночас щораз сильніше впливала світська музика, саме її тональні властивості. Проявом тих інновацій були так зв. *toni ficti*, суть яких полягала у підвищенні або пониженні деяких ступеней звукоряду, особливо сьомого ступеня в автентичній формі та четвертого у плагальній, щоб отримати задовільну каденцію окремих голосів. Водночас почали з'являтися інші інтервали, а саме терції і сексти. Це привело до виникнення каденції з використанням цих співзвучь, при одночасному використанні двох звуків, один з яких тяжіє до *finalis*, а інший – до квінти, тобто до плагальної форми. Ці переміни не оминули увагу теоретиків, зокрема Вальтера Одінгтона/Odingtona, математика, автора трактату *De speculation musicae*, який ввів нові терміни для означення терції і сексти. А саме *concors discordiae*, так звані консонуючі дисонанси, можливі до використання в каденціях як передостанні співзвуччя, так звані *penultimate*. В той спосіб у процесі розвитку мотету відбувалися одночасно важливі тональні переміни, які стали точкою відліку для подальшого розвитку поліфонії у наступний період.

#### ІСПАНІЯ. CANTIGAS

*Період Ars antiqua* територіально не обмежувався Францією. Мистецькі ініціативи Сан Марціалу і Нотр-Дам та діяльність труверів та трубадурів мали великий вплив на сусідні країни, особливо Іспанію та Італію. Сприйнятливим середовищем був двір Альфонса X в Кастилії, який окрім власних музикантів, зібрав багато провансальських трубадурів; між ін. 10 років там перебував Гіраут Рік'єр/Giraut Riquier. Існують свідчення про творення літургійної музики в стилі школи Нотр-Дам. Однак найбільш відомою формою були пісні – *cantigas*, у написанні яких брав участь сам король. Вони репрезентували багатий репертуар світських та релігійних творів. Найбільшу групу склали *cantigas de amor, de amigo, de escarnio, de mildizer*, крім того культивували відомі у Франції *sirventes i planctus*. За посередництва матері Альфонса X, Беатріс швабської, вихованої при дворі Гогенштауфенів, дійшли до Кастилії і пісні міннезінгерів. Найчисельнішим і найбільш відомим був репертуар іспанських *cantigas de Sancta Maria*, що виникли безсумнівно під впливом марійського культу Нотр-Дам. Королеві Альфонсу приписують авторство бл. 450 композицій, хоч серед них, без сумніву, є пісні різних авторів. Заслугою короля було створення вокального та інструментального ансамблів, у яких було зосереджено видатних співаків з різних європейських країн, особливо з Півдня, навіть з мавританських районів. Деякі рукописи, передовсім з Ескоріалу, містять мініатюри з різноманітними інструментами, більшість з яких арабського походження, тому ці рукописи є першорядним джерелом для вивчення розповсюдження цих інструментів у Європі. Мензуральна нотація збережених пам'яток свідчить, що музичні здобутки середньо- та північноєвропейські швидко прижилися у Іспанії. На увагу заслуговує метод транскрипції, який застосовував видатний іспанський музиколог *Higino Anglès*, він засвідчує, що вже в XIII ст. у Іспанії з'явився дводольний метричний поділ.

## РОЗВИТОК ПОЕТИЧНИХ ФОРМ

Сконцентрована увага на багатоголосій музиці деформує реальний стан розвитку музики у західній Європі. Не лише у XIII ст., але й у наступному столітті осередки, у яких культивувалася багатоголоса музика, були лише оазами, тоді як безсумнівну перевагу у церкві та при дворах мала одноголоса музика, часто у супроводі інструментів, а отже з елементами примітивної гетерофонії. Увага до одноголосої музики важлива також для пізнання напрямків розвитку багатоголосих форм, головню світських, передовсім творів труверів. Деякі з них ще у XIV ст. були уже популярними. Відомою постаттю був Тібо IV з Шампані, король Наварри (1201–53), про якого вже згадували, коли йшла мова про творчість труверів. Зацікавлення викликала не лише його творчість, але й життя, сповнене воєнних звитяг і особистих випробувань. Важливим є те, що він залишив 541 текст з 410 мелодіями, що переважає творчість всіх його сучасників. В піснях Тібо відбувався процес перетворення початково примітивних поетичних форм у високимистецькі і складні структури. Початкова канцона трубадурів і труверів, яка складалася з 2 строф і рефрену розрослася до форми балади, яку згодом запозичили і композитори багатоголосої музики.

В творчості Адама де ля Галя відбувся перехід від форм одноголосих до багатоголосих. Щоправда, переважають ще твори одноголосі, між ін. 36 пісень і 18 пісень-діалогів, але крім них він створив також 16 триголосих рондо і 5 триголосих мотетів. Його творчість займає також важливе місце у розвитку драматичних творів з музикою, найбільш відомою з яких є співогра «Про Робіна та Маріон». Крім неї, ще під час студій в Паризькому університеті він написав «Гру в альтанці». Значення цих творів полягає передовсім у тому, що у них використані мелодії, які колись супроводжували епічні пісні, *chansons de geste*. Справді, у розвитку багатоголосої пісні і мотету твори Адама де ля Галя не репрезентують якихось виняткових досягнень, але мають історичне значення як перехід до розповсюдженої в XIV ст. ліричної творчості.

Переклад Уляна Граб

