

Юзеф Хомінський,
Кристина Вільковська-Хомінська

І С Т О Р І Я М У З И К И *

Частина 1 (продовження)

МУЗИКА В ПЕРІОД ГОТИКИ

МЕТОДОЛОГІЧНІ ДИЛЕМИ. Періодизація історії музики викликає чимало проблем, коли хочемо підпорядкувати її розвиток засадам, які прийнятні для істориків архітектури та образотворчого мистецтва. Такі спроби розпочалися від того моменту, коли Ріман/*Riemann* впровадив термін «ренесанс», аналізуючи музику XIV ст. Насправді та спроба не прийнялася, але не відмовились від поняття «ренесансу», коли йшлося про музику XV і XVI ст. В аналогічний спосіб здійснено періодизацію пізніших епох, використовуючи терміни: бароко, класицизм, романтизм і навіть імпресіонізм. На цьому однак ті спроби не закінчилися. У 1930 р. Р. фон Фікер/*Rudolf von Ficker* запровадив назву «готика» у зв'язку з виданням одного з квадруплів Перотіна/*Pérotin*. Його продовжив Бесселер/*Besseler*, опрацювавши музику середньовіччя та ренесансу в *Handbuch der Musikwissenschaft* Бюкена/*Bücken*. Там епоха готики репрезентується вже більшим періодом, починаючи від Перотіна і аж до XIV ст. Ця назва для окреслення стилю і часу знайшла підтвердження у *Die Musik der Gotik* Й. Шмідта-Гьорґа/*Joseph Schmidt-Görg* (1946). Однак тут виникли значні труднощі, оскільки у розвитку музики на межі двох епох – XIII і XIV століть намітився перелом. Щоби їх уникнути, у енциклопедії *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* відмовилися від гасел готики, хоча дуже докладно опрацювали статті, присвячені ренесансу, бароко, класицизму, романтизму, імпресіонізму і навіть експресіонізму. Бесселер, опрацювавши гасла *Ars*

* 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.

antiqua і *Ars nova*, також не порушував питання готики. У зв'язку з цим проблему періодизації музики з другої половини XII до кінця XIV ст. слід трактувати згідно з стилістичними змінами, що відбувалися у той час. Тому тут потрібно виділити три основні періоди: *Notre-Dame*, *Ars antiqua* і *Ars nova*.

ШКОЛА НОТР-ДАМ

ФУНДАМЕНТАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ. ЕЛЕМЕНТИ РОЗВИНУТОГО ORGANUM.

Спадкоємцем школи Сан Марціал є мистецький осередок, що зібрав навколо собору Нотр-Дам у Парижі найвидатніших тогочасних композиторів. Розвиток творчості в цьому осередку здійснювався паралельно з розбудовою собору в 1170–1236 роках, коли розгорнулася діяльність двох канторів, Леоніна/*Leoninus* і Перотіна/*Perotinus Magnus*, що репрезентували дві генерації композиторів. Важливо розрізняти два періоди розвитку багатоголосся, пов'язані з їх творчістю. Перший охоплює діяльність Леоніна, другий Перотіна. Свою періодизацію запропонував Г. Гуссмани/*Husmann*, пропонуючи ще третій період, що припадав на XIII століття і був залишком школи Нотр-Дам. За словами одного з англійських теоретиків (*Scriptores de musica medii aevi, Anonymus IV*) Леонін відзначився як представник органальної техніки, Перотін у той час вважався за найкращого знавця *discantum*. Це свідчить про продовження і розвиток здобутків осередку Ст. Марціал. Розвиток відбувався у напрямку збільшення кількості голосів до чотирьох, що було заслугою Перотіна і, ймовірно, наступної генерації композиторів.

Про переломне значення паризького осередку в першу чергу свідчить значне збільшення кількості багатоголосих композицій у відповідності із зазначеним планом. Ініціатором був Леонін. Ймовірно, він створив велику книгу багатоголосих творів під назвою *Magnus liber organi de gradali et antiphonario pro servitio divino multiplicando*. Вони були тісно пов'язані з церковною службою, з месою, передусім з *proprium missae* і *officium*. Модальна ритміка, що лише зароджувалася у Ст. Марціалі, набула досить чітких форм. Змінилася також і форма нот. Знаки Ст. Марціалу виявляли ознаки аквітанських невм філігранної, дуже витонченої форми. Натомість рукописи творів з Нотр-Дам були написані готичною нотацією. Риси готичного малярства, зокрема мініатюри, можна також зауважити в ініціалах тих рукописів. Не виключено, що ці чисто зовнішні риси та творчість були призначені для готичного собору, що будувався і свідчив про її підпорядкування загальному розвитку мистецтва того часу. Натомість інші риси не дають підстави висувати гіпотези про будь-які зв'язки з готичним мистецтвом, окрім того факту, що порівняно з початковими органальними формами і навіть форм зі Ст. Марціалу, твори з Нотр-Дам відзначалися набагато більшими розмірами, так само змінилася початкова пропорція між багатоголосними і одноголосними частинами у фрагментах *proprium missae* і *officium*. Спочатку багатоголосні частини були тільки короткими фрагментами у градуалах, респонсоріях чи оферторіях, водночас хоральні частини стали набагато коротшими від частин багатоголосних.

Врегулювання модальної ритміки полягало у чітко зазначеній ритмічній пульсації органального голосу і на виразному розчленуванні мелізматичної лінії. Вирішальними чинниками у розчленуванні були так звані *ordines* (ordo = порядок), або ж ритмічні групи у вигляді довших чи коротших відрізків мелодичних, що завершувалися паузами. Деякі групи досить часто мали симетричну будову, звідси напрашується висновок, що на їхню форму мала вплив музика світська і навіть народна. У загальних рисах багатоголосні твори склалися з двох частин: органальної, з мелізматичним *vox organalis* та тенором у формі бурдону, а також частини дискантової, у якій тенор був ритмізований. Багатоголосна партія розпочиналася більшими ритмічними тривалостями у формі *longa*, згідно з вказівками теоретиків, оздоблювальною, т.зв. *longa florata*. Це був т. зв. *principium ante principium*, тому що попереджував власне початок твору і мав виключно символічний характер, хоча у деякій мірі впливав також на форму першого *borđunu* (див. *Історія гармонії та контрапункту*, т. І Й. Хомінського).

Заслуга Леоніна полягала у створенні циклу органальних композицій, призначених на цілий церковний рік. По суті він є головним представником органальної техніки, хоча у його композиціях можна вже зауважити наявність дискантових фрагментів, більш ритмізованих. Перевага органальних частин виявила, що не всі мелізми регульовані за допомогою модальної ритміки. За взірцями Ст. Марціалу застосовувались також свобідні мелізми, не вміщені у модальних ритмічних формулах. Це були т. зв. *currentes*. Сприяли вони подовженню органальних партій.

CLAUSULAE. ОБМІН ГОЛОСІВ. ІМІТАЦІЯ

Анонім IV, характеризуючи досягнення школи Нотр-Дам, звернув увагу на те, що Перотін як представник нової генерації скорочував органуми Леоніна або впроваджував спеціальні додаткові розділи, що спиралися на дискантову техніку. Це були так звані *clausulae*. Для подальшого розвитку музики мали вони особливе значення тому, що регулювали її спеціальні *ordines*, часто невеликі за розмірами, але проникаючі у цілісність тих додаткових композицій. Спіралися вони виключно на одну ритмічну формулу, виявляючи ізоритмічну будову. Пізніше вони стали основою мотету. Вирішальне значення для розвитку органальних форм мали 3- і 4-голосі органуми. Назагал засадничим залишався принцип поділу на органальні, мелізматичні частини та силабічні дискантові. Збільшення кількості голосів зробило можливим використання нових засобів виразності. Це був обмін голосів та імітація. Обмін голосів, як випливає з назви, полягає в перехресному переміщенні мелодії з одного голосу до другого згідно із принципом **AB BA**. У дійсності зв'язок між цими голосами не змінювався, позаяк вони перебували на тому ж висотному рівні. Примітивні форми обміну голосів були наявні в межах одного чи двох *ordines* тієї ж довжини. Часто ці структури мали симетричну будову. Імітації виникали тоді, коли мелодії, що повторювалися у різних голосах, підлягали перестановленню.

У найпростішій структурі імітуючий голос вступав на останньому звуці імітованого голосу. Таким чином, помимо участі двох голосів, виникала безперервна одноголосна лінія. У зв'язку з цим знайомимося з дією гармонічного чинника у

розвиненому *organum*. Ієрархія у виборі гармонічних засобів, що визначалися *Alia enchiriadis*, стала засадничою.

Дотримувалися ряду – октава, квінта, кварта, водночас спостерігається тенденція до вибору співзвуччя кварта як основного гармонічного засобу. Натомість зрідка починає з'являтися терція і навіть секста. Використання імітації у більшому діапазоні та обмін голосів, що охоплював більшу кількість фрагментів призвели до появи структур канонічного характеру. Це підготувало ґрунт для розвитку канону у XIII і насамперед у XIV столітті. На початку XIV століття цей новий тип форми був описаний Вальтером Одінгтоном/*Odington*. Він отримав назву *rondellus*, яка не завжди була пов'язана з такими структурами. Її часто використовувано у спеціальних піснях рефренової будови.

СТРУКТУРУВАННЯ ТЕНОРУ. ГОКЕТ. ПЕРЕДУМОВИ МОТЕТУ

Вже в чотири- і триголосих органах Перотіна, а саме в квадруплах і тріплях, зустрічаємося з мистецьким структуруванням мелодії, узятій з хоралу. Це структурування полягало у поділі мелодії за допомогою ритмічних формул, що повторювались. Ця механічна дія не брала до уваги злитість мелодичної лінії. При її повторенні в різних місцях виникли з того ж матеріалу ідентичні ритмічні мотиви. Це стало важливою структурною особливістю і цей метод будуть використовувати в XIII столітті композитори мотетів.

У межах органуму удосконалився ще один технічний прийом, що полягав у перериванні мелодичної лінії паузами, так що часто використовувалися лише окремі звуки. В такий спосіб виник *cantus truncatus*, названий гокетом. Будемо зустрічатися з ним ще у XIV ст., оскільки його використовували в ілюстративних цілях.

Не можна точно встановити, коли закінчується період школи Нотр-Дам. Межі, що назагал характерно для мистецтва, є розмитими і залежать від виду мистецтва. У літургійних творах вплив Нотр-Дам утримувався до середини XIII ст. і навіть далі. Натомість послабився у світській музиці, хоча відмінність між клаузулами Нотр-Дам і мотетами зі світськими текстами не є відчутною. У XIII столітті перероблено органуми, точніше їх дискантові партії на мотети завдяки введенню нових відповідних текстів. У зв'язку з цим вважається, що вже у той час у Нотр-Дам з'явилися нормальні форми мотету, про що свідчать деякі історичні джерела.

КОНДУКТ

Незалежно від органуму розвинулася форма кондукту. Як вказує назва, ці твори мали іншу мету, ніж літургійні органуми. Вони впроваджували у сенс тексту Євангелії чи загалом Служби. Однак з плином часу тематика кондукту розширилася. Вже у період школи Нотр-Дам зустрічаємо ті твори у драматичних виставах. Окрім того існували кондукти на різні випадки, зокрема на урочисті прийоми (*ad tabulam*), шкільні заходи (*ad bacalarium*), розваги (*ad ludos*) і навіть сатиричні (*conductus asini*). Найбільш часто кондукти пов'язувалися з державними подіями, напр. коронаціями королів чи урочистостями у середовищі духовенства. Спочатку кондукти були одноголосі, подібно до творчості трубадурів і труверів, а з розвитком органуму ставали творами багатоголосими. І тут відразу ж виявилася

різниця між ними та органумами. Кондукт не містив тенору, узятото з хоралу чи з іншого джерела, оскільки був повністю витвором композитора. Характеризувало його силабічне трактування тексту у всіх голосах та техніка *nota contra notam*. Тільки у каденціях впроваджено мелізми.

Незалежно від тих засад створювалися кондукти за зразком органальних форм. Стверджено навіть запозичення *santus firmus* з клазул. Окрім того, впливала ритміка модальна, взаємодіючи з версифікацією тексту у той спосіб, що *ordines* співпадали з його віршами. Переважно були це короткі вірші, оскільки поетична форма кондуктів не відзначалася високою версифікаційною майстерністю. Швидше їм був притаманний значний примітивізм. Вплив органальної форми проявилася проявився і у використанні імітації і навіть коротких канонів. Популярність кондуктів викликана тим, що ввібрали вони елементи народної музики, насамперед світської. Деякі кондукти мали строфічну будову з рефреном, у якому багаторазово повторювався той самий текст чи та сама мелодія до різних текстів. Роль кондуктів у розвитку багатоголосся була значною навіть поза школою Нотр-Дам. Ця форма використовувалася пізніше в опрацюванні літургійних текстів, особливо довших. Використовувана при цьому техніка *nota contra notam* давала можливість впроваджувати повніші співзвуччя. Цей процес відбувався насамперед на півночі Англії, хоча можна його зауважити і у Франції.

Переклад *Мирослава Новакович*

Редактор *Уляна Граб*

