

4. Program benefit concert of artists and artistic groups of Ternopil region “Immortal words of Kobzar” (1991), Ternopil, Zbruch, 4 p. (in Ukrainian).
5. The concert program dedicated to the third anniversary of Ukraine’s independence (1994), Ternopil, Zbruch, 4 p. (in Ukrainian).
6. The program of the first concert of the choir “Galychyna” (May 22, 1990), Own archives of Huk Ruslana (archive unordered), pp. 2–3. (in Ukrainian).
7. The program is a creative report of the Choir “Galychyna” city palace of culture “Berezil” named after Les Kurbas, Own archives of Huk Ruslana (archive unordered). (in Ukrainian).
8. Savak, B. (2008), *Vykładachi Ternopilskoho muzychnoho uchylyshcha im. Solomii Krushelnytskoi: Biorhafichnyi dovidnyk* [Teachers of Ternopil S. Krushelnytska Music School: biographical Directory], Ternopil, Terno-graf. (in Ukrainian).
9. Smoliak, O. (2012), “Ihor Levenets: dyryhentska diialnist – tse sens moho zhyttia” [“Igor Levenets: conductor’s activity – is the meaning of my life”] *Svoboda* [Freedom], no. 56 (2682), July 13. (in Ukrainian).
10. Smoliak, O. (2004), Levenets Igor Prokopovich, *Ternopilskyi Entsyklopedychnyi Slovnyk* [Ternopil Encyclopedic Dictionary], Foreword G. Yavorskyi, Ternopil, Zbruch, Vol. 1, p. 527. (in Ukrainian).
11. Smoliak, O. (2011), Levenets Igor Prokopovich, *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [Ukrainian music encyclopedia], Chief Editor G. Skrypnyk, Kyiv, Publisher of National Academy of Sciences of Ukraine, Vol. 3, p. 49. (in Ukrainian).
12. Smoliak, O. (1998), *Maestro* [Maestro], *Solomia* [Solomia], no. 5, April. (in Ukrainian).
13. Smoliak, O. (2012), *Prodovzhuvach halytskykh khorovykh tradytsii (Ihoriu Levensiu – 70)* [Successor choral traditions of Galychyna (Igor Levenets – 70)], *Solomia* [Solomia], no. 2 (52), June. (in Ukrainian).
14. Shostak, Yosyp (2001), *Vidrodzhennia Derzhavy. Ternopilshchyna u Vseukrainskomu referendumi 1 hrudnia 1991 roku (Dokumenty i spohady uchastnykiv)* [Renaissance of the State. Ternopil region in the national referendum on December 1 1991 (documents and memoirs of participants)], Ternopil, Dzhura. (in Ukrainian).

УДК 78.071.1

Ольга Коенда

УНІВЕРСАЛЬНА ОСОБИСТІТЬ ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: ДОБА РЕНЕСАНСУ

У статті розглянуто феномен універсальної творчої особистості в контексті музичної культури епохи Ренесансу. Висвітлено основні постаті італійської, французької, нідерландської, іспанської музичної культури XIV–XVI століть з позицій взаємодії різних способів їхньої творчої реалізації. Здійснено спробу виявити вплив основних видів діяльності музикантів – композиції, виконавства, музикознавства – на формування цілісної творчої індивідуальності.

Ключові слова: універсальна творча особистість, композиція, виконавство, музикознавство, музична культура доби Ренесансу.

Ольга Коенда

УНІВЕРСАЛЬНАЯ ЛИЧНОСТЬ КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ЭПОХА РЕНЕССАНСА

В статье рассмотрен феномен универсальной личности в контексте музыкальной культуры эпохи Ренессанса. Освещены основные фигуры итальянской, французской,

голландской, испанской музыкальной культуры XIV–XVI веков с позиций взаимодействия различных способов их творческой реализации. Предпринята попытка выявить влияние основных видов деятельности музыкантов – композиции, исполнительства, музыковедения – на формирование целостной творческой индивидуальности.

Ключевые слова: универсальная творческая личность, композиция, исполнительство, музыковедение, музыкальная культура эпохи Возрождения.

Olga Komenda

THE UNIVERSAL PERSONALITY AS A PHENOMENON OF RENAISSANCE MUSIC CULTURE

The phenomenon of universal creative personality in the context of the musical culture of the Renaissance is revealed in this paper. The basic figures of Italian, French, Dutch, Spanish musical culture of XIV–XVI centuries to the interaction of different ways their creative implementation are described. The impact of the main types of musician's – composition, performance, musicology – on the formation of a coherent artistic personality is attempted to identify.

Modern psychologists view a personality as a complex phenomenon and multifaceted system that has an individual nature. According to them a personality revealed through the individual activity. The problem of universal personality has its own specifics. Its origin caused of historical, national and individual psychological factors.

The principles of universalism in the Renaissance, in comparison with the Middle Ages, was much entrenched. This is due to the empowerment of self-identity. When study the biographies of famous composers of those time, it is impossible not to notice the diversity realization of their creative genius. It was the mandatory combination of performance and compositional activity. It combined labor writer, musician and scientist too. In the history of music examples of such combinations are very much. The main ones are described in this paper.

The Renaissance artist was also a composer, head of concert life at court and organizer of music in Church. He had to meet all the artistic needs of their owners. Nobles or the clergy were "clients" of all musical events. Thus the dependence of the artist from the "employer" has stimulated the versatility of the latter. The many interests and activities are closely intertwined with each other. This makes it impossible to distinguish among them principal and derivatives species. One reason for this is the current incomplete of biographical information.

The author has identified the following features of the universal creative personality of the Renaissance:

1) the performing activities quantitatively and qualitatively dominated over all others; the composer creativity served for creative interests and needs of the performing work; the musician recognition led to its recognition of the virtuoso performer; this practice is preserved even partially in the nineteenth century;

2) the differentiation of activities of musician was insignificant; there is a close relationship between activities; forms of activities are not aware of their carriers as separate, but perceived as an indivisible whole;

3) specializations of performer-vocalist and performer-instrumentalist were absent; trend of mixing of the different types of performing and various skills has dominated; often the musician had another specialty (a poet, a philosopher, a mathematician, a lawyer, a diplomat);

4) the creative work "on demand" was widespread; creative ideas fueled of the practical needs of the court, or church service;

5) the phenomenon of universalism of creative person was in a syncretistic "immature" state; the combining of the two activities – a performance and a composition – was in the basis of universal personality of Renaissance musician; the adding to their of academic activities encountered much less frequently.

Key words: *universal creative personality, composition, performance, musicology, music culture of the Renaissance.*

Роль особистості в історії навряд чи можна заперечити. Адже та чи інша подія, як правило, пов'язана з тією чи іншою відомою особою. Так, ім'я Христофора Колумба невіддільне від такої історичної події, як відкриття американського континенту, а ім'я Миколая Коперника – від утвердження в астрономії ідеї геліоцентризму. Іменами видатних полководців та політиків – Олександра Македонського, Наполеона, Вінстона Черчилля та інших марковані події давньої і сучасної історії. В історії культури феномен особистості відіграє, вочевидь, ще важливішу роль як у такій, що оголошує унікальність чи не найціннішою рисою події та її творця.

Загалом дослідження особистості налічує майже дві з половиною тисячі років. Сучасні психологи розрізняють різні періоди її вивчення. Зокрема, починаючи з V ст. до н. е. й аж до XIX ст. тривав так званий філософсько-літературний період дослідження особистості. Серед головних його представників – імена видатних філософів Сократа, Арістотеля, Бенедикта Спінози, Джона Лока, Девіда Юма та інших учених, які основну увагу приділяли питанням моральної і соціальної поведінки людини. З початку XIX до XX століття тривав клінічний період дослідження особистості, представниками якого були Зигмунд Фрейд, Альфред Адлер та Карл Густав Юнг – учені, які зосередилися на вивченні впливу хвороби на особистість. З початку XX століття до нинішнього часу триває експериментальний період дослідження особистості, з яким пов'язують, передусім, здобутки Олександра Лазурського, Ганса Айзенка, Раймона Кеттелла, Гордона Аллпорта.

Серед психологів нема єдиного погляду на природу особистості, проте більшість з них перебувають на спільних позиціях стосовно розуміння понять “людина”, “індивід”, “особистість” та “індивідуальність”. Загальноприйнятним є таке пояснення: людина – біологічна істота, наділена свідомістю і спроможна діяти розумно; індивід – окрема жива істота, представник біологічного роду; особистість – діяч суспільного розвитку, свідомий індивід, який займає певне становище в суспільстві й виконує певну суспільну роль; індивідуальність – властивості людини, в такому поєднанні, які конкретну людину відрізняють від інших людей [4, с. 370].

Загалом величезні за обсягом і завданнями дослідження особистості в сучасній психології зводяться до таких принципових позицій.

Перше. Вчені відзначають *складність і багатоаспектність* особистості як такої, що “проявляється в багатоманітності її психічних властивостей: спрямованості, тенденціях, рисах характері, здібностях” [11, с. 20]. Сергій Рубінштейн, зокрема, наголошував, що психічний зміст особистості становлять усі психічні процеси, кожен з яких робить важливий внесок у багатство її внутрішнього життя [10, с. 24].

Друге. Вчені дотримуються погляду, що особистість – це *системне явище*. “Становлення особистості проявляється не тільки у розвитку її окремих рис, а й у тому, що утворюються дедалі тісніші зв'язки між цими рисами, створюється цілісна особистість” [11, с. 31].

Третє. Проявом особистості є її *вчинки*, тобто *діяльність особистості* [11, с. 20]. Психічні властивості особистості – не початкова даність. Вони формуються і розвиваються в процесі діяльності [10, с. 25], а “розвиток особистості обумовлюється не тільки провідною діяльністю, а, як мінімум, комплексом актуальних форм діяльності та спілкування, інтегрованих типом активних взаємин особистості, що розвивається, та її соціального середовища” [9, с. 394].

Четверте. Важливими є спроби підкреслити *індивідуальну природу* особистості. Так, на думку Володимира Бехтерева, “особистість як поняття містить у собі активне ставлення до навколишнього світу, базоване на індивідуальній переробці зовнішніх впливів” [1, с. 15]. А Сергій Рубінштейн стверджував, що вивчення особистості охоплює питання: 1) що прагне людина; 2) що вона може; 3) в чому смисл її життя. У кожному конкретному випадку всі вони сплетені в єдиний вузол. “Наявність інтересу до певної сфери діяльності стимулює розвиток здібностей у відповідному напрямку, а наявність певних здібностей, зумовлюючи плідну роботу, стимулює інтерес до неї” [10, с. 27].

Окрему нішу в колі проблем особистості займає універсальна особистість, що широко проявилася, зокрема, в музичній культурі – національній та світовій. Її походження зумовлено

загальноісторичними, національно-культурними та індивідуально-психологічними чинниками, кожен з яких заслуговує на спеціальну увагу.

Мета статті – виявити характерні риси універсальної творчої особистості як феномена музичної культури доби Ренесансу.

Розглянемо загальноісторичні аспекти становлення універсальної особистості в епоху Відродження, коли порівняно із Середньовіччям принципи універсалізму значно утвердилися, що відбулося в результаті розширення можливостей самореалізації особистості. Вивчаючи біографії видатних композиторів того часу, неможливо не помітити засадничу багатогранність реалізації їхнього творчого генія, котра полягала не тільки в обов'язковому поєднанні виконавської та композиторської сфер діяльності, а й творчості у різних сферах мистецтва та культури одночасно – поєднанні письменницької і музичної, наукової і духовної праці тощо. Таких прикладів історія музики пропонує нам надзвичайно багато.

У монографії про Й. С. Баха М. Друскін зазначив, що в бахівський період і тривалий час до XVIII століття діяльність музикантів формується і визначається їхніми *службовими обов'язками*. Він виділив шість категорій такої діяльності, що “історично змінювалися, відображаючи мінливість соціальної дійсності, але як релікти минулого продовжували співіснувати”: 1) “міський трубач” (мультиінструменталіст у віданні магістрату); органіст міської церкви; 3) кантор при міській церкві; 4) “директор музики” або “директор хору” міських церков; 5) “камермузікус” (учасник придворної капели), вищий чин якого – концертмейстер; 6) придворний капельмейстер. У всіх перерахованих видах діяльності, за словами музикознавця, композиторська робота тісно перепліталася з виконавською. Могли, звичайно, зустрічатися інструменталісти, в яких слабше виражене творче начало, співаки приходського хору або канторату, позбавлені цього начала. Але композитор *обов'язково був одночасно і виконавцем*. Нерозривність подібного зв'язку зберігалась аж до Бетховена – вона порушилася лише до середини XIX століття” (всі виділ. – О. К.) [5, с. 33–34].

Діячів Ренесансу стосуються відомі слова Ф. Енгельса про те, що ця “епоха потребувала титанів і породила титанів за силою думки, пристрасті й характеру, *за різнобічністю* (курсив – О. К.) та *вченістю*” [8, с. 346]. Саме в цей час розпочалося сприйняття, розуміння і вираження у мистецтві особистості як “нової людини, котра усвідомлює свою цінність, автономність внутрішнього світу, вільного від середньовічних догм і схоластики, критично мислячої, прекрасної духовно і фізично” [7, с. 73].

Разом з тим Т. Ліванова зазначила: “Для музики епохи Відродження не завжди і не у всьому характерне втілення власне *особистісного* (курсив – О. К.) початку. Він був виражений з першою свіжістю почуттів у флорентійців XIV століття, сильно у Данстейбла і Дюфаї, а пізніше – запанував у мадригалістів кінця XVI століття. Але дуже багато чого у майстрів поліфонії з другої половини XV століття визначалося радше позаособистісним характером образності, “нейтральністю” тематизму, немов вони ще не були вільними від традицій середньовіччя, представляючи свого роду готичний струмінь у мистецтві епохи Ренесансу. Це, поза сумнівом, пояснювалось як особливими умовами існування їхнього мистецтва, так і самою його природою, специфікою” [7, с. 73].

Перешкодою цьому було те, що найсерйозніші музичні жанри того часу були пов'язані або з церквою, або з придворним мистецтвом, і що такі умови не дуже сприяли розвитку лірики чи драматизму як вираженню ліричного почуття. Крім того, сила музичного мистецтва, на відміну від образотворчого чи поетичного, полягала у внутрішньо-емоційному змісті, а також в особливо послідовному розробленні специфічних основ композиційної майстерності. В історичних умовах Середньовіччя і раннього Ренесансу ця “абстрактність музичного мистецтва ще не була подолана силою його емоційного наповнення і – при тенденціях до позаособистісної образності – привела до гіпертрофованого розроблення проблем музичного розвитку і формотворення” [7, с. 73–74].

“Якщо особистості переважної більшості італійського Ars nova не знайшли свого відображення в історії мистецтва, то один з них – Франческо Ландіні – залишився в історії власне як особистість. Його життя висвітлили сучасники, його рідкісний талант і різнобічні знання сяяли у вибраному товаристві флорентійських гуманістів, здобувши йому заслужену

прижиттєву славу” [7, с. 78]. Франческо Ландіні прославився, передусім, як органіст, за що був увінчаний лаврами у Венеції в 1364 році. Писати музику почав близько 1365 року. А в 1380 році був визнаний як композитор, котрий своєю славою затьмарив усіх сучасних італійських музикантів. Коло інтересів Ф. Ландіні не обмежувалося лише музикою. Він багато спілкувався в Флоренції з поетами, сам писав вірші, брав участь на рівних в естетичних дискусіях гуманістів. Увійшов в історію як автор 154 композицій, у тому числі понад 140-ка баллат, 11-ти мадригалів, двох каччій [7, с. 78–79].

За словами Т. Ліванової, в центрі епохи *Age nova* перебувала творча особистість Гійома де Машо, композитора, що, починаючи з 1322 року, понад двадцять років служив при дворі короля Богемії Яна Люксембурзького в Празі, а після смерті останнього – придворним музикантом французьких королів Іоанна Доброго, Карла V та священником у соборі Нотр-Дам у Реймсі. Був поетом, родоначальником школи французької поезії¹ та музикантом одночасно і як такий був високо оціненим за життя, а після смерті пишном прославлений в епітафіях [7, с. 65].

Де Машо писав музичні твори на власні тексти. Хоча з понад 200 його балад на музику покладено лише 42. Іноді він додавав у свої поетичні твори музичні вставки. Так, наприклад, у його поемі “Ліки Фортуни” використано такі музичні вставки, як балада, баладель віреле, ронделе, ле [7, с. 65]. Широко розгортаючи музичну композицію строфи, порівняно з трубадурами, Машо вчиняє не тільки як музикант, а й як поет, котрий шукає ширшу форму для свого твору. Т. Ліванова наголосила, що “музика була дуже потрібною Машо-поету. Його вірші нерідко риторичні й зовсім неясні за всієї їхньої витонченості. Музика набагато повніше, індивідуальніше і з м’якшими нюансами, ніж вони, говорить немов би про те ж: тема одна, але образність поезії Машо значно бідніша, ніж образність його музично-поетичних творів” [7, с. 66–67]. Це твердження музикознавець аргументує аналізом поетичного і музичного текстів свого рондо “*Cinc, un, trez*”, приходячи до висновку, що мистецтво Машо від початку й до кінця “тісно пов’язано зі словом поета, і вокальний початок у ньому явно переважає” [7, с. 67–70].

Прикладом творчої багатогранності була діяльність знаменитого Джованні П’єрлуїджі Палестрини. Протягом життя він служив співаком та регентом багатьох церковних капел, у тому числі знаменитого собору св. Петра в Римі (з 1551 року), керівником музики кардинала Луїджі д’Есте (фактично музичним директором), опісля священником (каноніком) та членом “Товариства майстрів музики”. Його діяльність співака і регента церковних капел зумовила появу великої кількості духовних творів – близько 100 мес, майже втричі більше мотетів [7, с. 148], близько сотні ламентаций, гимнів, літаній, духовних мадригалів, а також звертання до строгого поліфонічного стилю, культивованого у церковній практиці того часу.

Співаком, капелмейстером кардинала Луїджі д’Есте, пізніше придворним музикантом польського короля (кінець 1580-х – початок 1590-х років), а згодом і римського кардинала Альдо Брандіні працював свого часу видатний італійський мадригаліст, автор понад 600 світських творів та інтермедій на текст Оттавіо Рінуччіні “Єдиноборство Аполлона і Дракона” Лука Маренціо, чия творча індивідуальність сформувалася під час його служби при дворі.

Зв’язок композиторської творчості та виконавства спостерігаємо в Адріана Віллаерта, регента хору собору св. Марка у Венеції, що уславився використанням у своїх творах принципу диференціації хору на групи, розташовані в різних місцях собору, поширеного у церковній практиці Венеції того часу і, зокрема, в соборі св. Марка – з його наявністю двох органів, навколо яких і групувалися хористи. Віллаерт прекрасно використовував також органи та інструментальні склади, які не тільки давно утвердилися у вуличних процесіях, а й посіли постійне місце в соборі св. Марка, що став місцем урочистих держаних святкувань. Таким чином, досягнення композитора “не були випадковим наслідком сміливого польоту творчої фантазії; багато що йому доводилося обдумувати, співвідносити у пошуках найкращого вирішення наявного завдання в наявних умовах” [3, с. 161].

Спостереження щодо Адріана Віллаерта стосуються і його послідовників – видатних майстрів венеціанської поліфонічної школи Андреа і Джованні Габріелі, творча діяльність яких також була пов’язана з Венецією, собором св. Марка та венеціанською композиторською школою.

¹ Послідовниками Г. де Машо були поети Еташ Дешан та Жан Фруассар [7, с. 65].

Вплив службових обов'язків на композиторську творчість спостерігаємо і в діяльності Клемена Жаннекена, перебування якого на придворній службі у герцога Франсуа Гіза в умовах абсолютистської Франції, де роль короля була важливішою за роль церкви, стимулювало переважно звертання композитора до світської музики – вокальної поліфонічної шансон, в якій він і досягнув найвидатніших результатів [3, с. 271].

Уже відзначені особливості притаманні й для творчості композиторів нідерландської школи – Гійома Дюфаї, Жиля Беншуа, Йоганнеса Окегема, Якоба Обрехта, Жоскена де Пре, Орландо Лассо, які працювали придворними музикантами, співаками і регентами церковних капел (більшість пройшла через досвід діяльності папської капели в Римі), священниками, каноніками, педагогами, при цьому нерідко (як Окегем) захоплювалися математикою, філософією.

Ознаки універсалізму помітні й у діяльності Яна Гуса, очільника руху Чеської Реформації, ректора Празького університету, палкого проповідника. Йому приписують не менше 18 пісень, хоча лише про дві з них відомо достеменно, що вони належать цьому авторові (“Христе Боже, князь наш щедрий”, “До нас прийди, бажаний наш”). У цьому ж напрямку діяли і послідовники Яна Гуса, зокрема Ієронім Празький, який був не тільки видним музикантом-практиком, а й теоретиком музики, а також Ян Чапка, священник і автор низки популярних гуситських гімнів [2, с. 312–314], а згодом – відомий учений, ректор Празького університету Ян Кампанус Водянський, який писав чотириголосні псалми, близькі до протестантських хоралів¹ [7, с. 174].

Одним із зразків універсальної особистості епохи Відродження є Джироламо Фрескобальді (1533–1643) – композитор, органіст, клавесиніст, а також автор влучних педагогічних коментарів до своїх творів². Із чеських митців XVI століття в цьому сенсі варто відзначити творчість Яна Криштова – художника, поета й композитора, майстра поліфонії [2, с. 320]. З польських – Миколая Зеленського (1150–1615) – органіста та керівника капели в Ловичі, автора низки духовних творів [2, с. 337] і Вацлава Шамотула, співака королівської капели, а потім придворного музиканта князя Радзивілла у Вільно, автора мотетів, Давидових псалмів та вокально-інструментальних творів, і Миколу Гомулку – співака королівської капели, трубача, флейтиста капели й автора “Мелодій на польський псалтир”, що охоплювали 150 чотириголосних псалмів [7, с. 175], з англійських – великого поліфоніста XV століття Данстейбла, який був не тільки композитором, а й математиком і астрологом [2, с. 351], Томаса Морлі, автора численних мадригалів та трактату “Повний і загальнодоступний вступ до музики” [2, с. 361].

Характерною для іспанського Ренесансу постаттю універсального митця був Хуан дель Енсіна, відомий, передусім, як родоначальник іспанського театру, видатний поет і теоретик літератури (трактат “Arte de poesia castallana”), драматург і актор, керівник пересувної театральної трупи і музикант [3, с. 388–389]. Принципи діяльності Енсіни продовжив Лука Фернандес, який працював на кафедрі музики в Саламанському університеті, поєднуював таланти поета і композитора та писав “діалоги для співу”, що служили підготовчим матеріалом для майбутньої опери [3, с. 391].

У цьому контексті варто згадати і таких іспанських композиторів, як Крістобаль де Моралес, Франсіско Герреро, Томас Луїс де Вікторія, хориста, диригента, композитора й педагога Крістобала де Моралеса, органіста, композитора та вченого Конрада Паумана, автора теоретичного трактату “Основи органного мистецтва” й збірки творів для органу “Буксхаймська органна книга” тощо.

Окремий інтерес становить той різновид ренесансного універсалізму, в якому композиторська, виконавська, педагогічна діяльність (вказані у класифікації М. Друскіна)

¹ Серед авторів текстів і музики протестантських хоралів необхідно назвати і Мартіна Лютера, хоча питання приналежності йому багатьох наспівів залишається дискусійним [2, с. 397].

² Зокрема, в передмові до своєї збірки токат для чембало або органу він рекомендував “не дотримуватися строго метру і темпу, а заповільнити або прискорити рух, як це робиться в мадригалах, відповідно до чуття та смислу слів (!) Композитор дозволяв, щоб у його токатах були зіграні не всі пасажи і не всі розділи – на розсуд виконавця, що бажав завершити твір в будь-який підходящий момент” [7, с. 301].

поєднуються зі спробами наукових досліджень. Цікавими щодо цього є постаті відомих теоретиків та композиторів того часу Джозефо Царліно, Філіпа де Вітрі, Генріха Глареана. Перший тривалий час (з 1565 року й аж до смерті) обіймав посаду музичного керівника капели собору св. Марка. Але вже до того часу проявив себе не тільки як композитор, а й як видатний мислитель свого часу, адже у 1558 році вийшов у світ його основний музично-теоретичний трактат “Настанови гармонії”, що витримав три видання ще за життя автора. А після його початку роботи в капелі побачили світ інші праці Дж. Царліно – “Докази гармонії” (1571) та “Музичні додатки” (1588). Як теоретик Царліно велику увагу приділяв живій музичній практиці, формам і характеру сучасного йому музикування, процесу виконання тощо, і це не випадково, бо, з одного боку, смисл заняття музикою в епоху Відродження полягав, передусім, у практичному музикуванні [3, с. 181], з іншого – це зумовлювалось і, власне, характером його індивідуальної діяльності. У підході до оцінки творчої особистості Царліно “відкидав середньовічну боеціанську традицію розмежування *musicus*’а (вченого музиканта) і *santor*’а (музиканта-практика). Ідеалом справжнього композитора для Царліно був його вчитель Біллаерт, який поєднував у своїй діяльності, на думку Царліно, науково-дослідницький і професійно-практичний підхід” [3, с. 186].

Філіп де Вітрі – композитор, теоретик, автор трактату “Нове мистецтво” (“*Ars Nova*”), і в цьому сенсі його творча особистість співвідносна з досягненнями Дж. Царліно. З іншого боку, він, як і інший великий представник *Ars nova* Гійом де Машо, був поетом-композитором, тобто писав музику до власних віршів, та, що важливо, і музичним, і літературним творам де Вітрі притаманний виразно раціональний підхід [7, с. 63], а це, на наш погляд, корінилося в його захопленні науковими дослідженнями.

Творча особистість визначного музикознавця Генріха Глареана, який одночасно був філологом, істориком, географом і математиком, – приклад універсалізму ширшого плану. Головною його музикознавчою працею є трактат “Дванадцятиструнник” (1547), де він виступив проти ідей середньовічної схоластики, долучивши до числа узаконених ладів іонійський та еолійський [2, с. 404]. Відсутність виконавської і композиторської практики не дає змоги класифікувати постать Г. Глареана як універсального музиканта, проте діапазон зацікавлень розкриває його безпосередню належність до істинних гуманістів.

Специфічним явищем стосовно універсалізму була творчість мейстерзінгерів, витоки яких споріднені з культурою лицарського міннезангу. Згідно з кодексом мейстерзінгерів увели звання “співача”, “творця тексту” і “майстра”. Останнє звання – найвище в ієрархії – передбачало універсальне вміння написати слова, музику і виконати пісню [2, с. 392]. Найвидатнішим явищем мейстерзангу стала творчість Ганса Сакса, нюрнберзького чоботаря, який самотужки вивчив поезію і музику різних часів і народів та створив 4270 наспівів, у тому числі 13 знаменитих “наспівів майстра”, що стало підставою для того, щоби вважати його найвидатнішим поетом і композитором свого часу¹ [2, с. 394].

Висвітлені факти і закономірності, пов’язані зі специфікою придворної служби та роботи з церковними капелами, притаманні більшості композиторів Ренесансу. Необхідність задовольняти всі мистецькі потреби своїх господарів, які виступали у ролі “замовників” тих чи інших музичних подій і забезпечували їх фінансування, зумовлювала те, що виконавець був одночасно і композитором, і нерідко організатором концертного життя при дворі чи керівником музичного оформлення богослужінь. Безпосередня залежність митця від його роботодавця стимулювала багатофункціональність останнього. Зрештою, багатогранність інтересів і видів діяльності тісно перепліталися між собою, впливаючи один на одного настільки, що розділити, що саме було провідним, а що похідним не вбачаємо можливим (одна з причин цього – неповнота існуючої біографічної інформації, лише часткове збереження нотних текстів тощо).

Таким чином, з урахуванням викладеного, приходимо до висновку, що універсальна творча особистість у добу Ренесансу відзначалася такими рисами і властивостями: 1) кількісним і якісним домінуванням виконавської діяльності над усіма іншими;

¹ Іншим видним мейстерзінгером був учень Сакса Адам Пушман. Поряд з поезією і музикою він писав театральні твори, а також видав спеціальний трактат про правила німецького мейстерзанга (1572) [2, с. 394].

композиторська творчість була похідною та служила інтересам і запитам виконавської праці. Саме тому визнання музиканта зумовлювало його визнання, передусім, як виконавця-віртуоза, і така практика збереглася й у XVIII і навіть частково аж у XIX столітті; 2) диференціацією видів діяльності – незначною, між ними – тісний, нероздільний взаємозв'язок, самі діяльності їхні носії не мислять і не усвідомлюють як окремі й самодостатні, всі вони існують в руслі розуміння професії музиканта як неподільного цілого; 3) відсутністю спеціалізації виконавця-вокаліста і виконавця-інструменталіста, спостерігала тенденція змішування різних видів виконавства, а також змішування різних професійних навичок, зокрема, нерідко оволодіння поряд з професією музиканта суміжною спеціальністю – творчою – поета, філософа або раціональною – математика, юриста, дипломата тощо; 4) зумовленістю творчих ідей практичними потребами придворної або церковної служби, творчою роботою “на замовлення”; 5) “недорозвиненістю”, певним синкретичним станом феномена універсалізму особистості, оскільки переважно ренесансна особистість музиканта сформована двома видами діяльності і виконавством і композицією, значно рідше трапляється основний її тип як поєднання трьох основних видів діяльності “виконавець–композитор–науковець”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бехтерев В. М. Психологическое определение личности / В. М. Бехтерев // Психология личности в трудах отечественных психологов / [сост. Куликов В. В.]. – Санкт-Петербург ; Москва ; Харьков ; Минск : Питер. – 2000. – 480 с.
2. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. – Ч. 1 / Р. И. Грубер. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1965. – 414 с.
3. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. – Т. 2. Ч. 1 / Р. И. Грубер. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1953. – 413 с.
4. Дрозденко К. С. Загальна психологія у практичному вимірі : підруч. / К. С. Дрозденко. – К. : ВД “Професіонал”, 2007. – 608 с.
5. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. – М. : Музыка, 1982. – 383 с.
6. Кононов В. Нидерландские композиторы XV–XVI веков / В. Кононов. – Ленинград : Музыка, 1984. – 96 с.
7. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учеб. – В 2-х кн. – Кн. 1: От античности к XVIII веку / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1986. – 462 с.
8. Маркс К. Сочинения. – Т. 20. / [изд. 2-е.] / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М. : Государственное издательство политической литературы, 1961. – 824 с.
9. Петровский А. В. История и теория психологии: в 2-х тт. – Т. 2 / Петровский А. В., Ярошевский М. Г. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1996. – 416 с.
10. Рубинштейн С. Л. О личностном подходе / С. Л. Рубинштейн // Психология личности в трудах отечественных психологов / [сост. Куликов В. В.]. – Санкт-Петербург ; Москва ; Харьков ; Минск : Питер. – 2000. – 480 с.
11. Рыбалко Е. Ф. Становление личности / Е. Ф. Рыбалко // Социальная психология личности. – Ленинград : Знание, 1974. – С. 20–31.

REFERENCES

1. Bekhterev, V. M. (2000), Psychological Definition of Personality, *Psikhologiya lichnosti v trudach otechestvennykh psikhologov. Sbornik nauchnykh trudov* [Personality Psychology in the works of domestic psychologists. Collection of scientific papers], Sankt-Petersburg; Moscow; Kharkov; Minsk, Piter, pp. 15–17. (in Russian).
2. Gruber, R. I. (1965), *Vseobshchaya istoriya muzyki* [General History of Music], Part 1, Moscow, Gosudarstvennoye muzykal'noye isdatel'stvo. (in Russian).
3. Gruber, R. I. (1953), *Istoriya muzykal'noy kul'tury* [The History of Musical Culture], Volume 1, Part 1, Moscow, Gosudarstvennoye muzykal'noye isdatel'stvo. (in Russian).
4. Drozdenko, K. S. (2007), *Zahalna psikhohohiia u praktychnomu vymiri: pidruchnyk*. [General Psychology in Practical Measurement: textbook], Kyiv, VD “Profesional”. (in Ukrainian).

5. Druskin, M. S. (1982), *Iogann Sebast'yan Bakh* [Iogann Sebastyan Bakh], Moscow, Muzyka. (in Russian).
6. Kononov, V. (1984), *Niderlandskiye kompozitory XV–XVI vekov* [Netherlands composers of XV–XVI centuries], Leningrad, Muzyka. (in Russian).
7. Livanova, T. (1986), *Istoriya zapadnoyevropeyskoy muzyki do 1789 hoda* [The History of Western European Music Before 1789], Part 1, Moscow, Muzyka. (in Russian).
8. Marks, K. and Engel's F. (1961), *Sochineniya*, [Works], Volume 20, Moscow, Hosudarstvennoye izdatel'stvo politicheskoy literatury, (in Russian).
9. Petrovskiy, A. V. (1996) *Istoriya i teoriya psikhologii*, [History and Theory of Psychology], Volume 2, Rostov-on-Don, Izdatel'stvo "Feniks". (in Russian).
10. Rubinshtein, S. L. (2000), About the Personal Approach *Psikhologiya lichnosti v trudakh otechestvennykh psikhologov* [Personality Psychology in the works of domestic psychologists], Sankt-Petersburg; Moscow; Kharkov; Minsk, Piter, pp. 23–32. (in Russian).
11. Rybalko, Ye. F. (1974) Becoming or the Person, *Sotsial'naya psikhologiya lichnosti* [Social Psychology of Personality], Leningrad, Znaniye, pp. 20–31. (in Russian).

УДК 784.21+78.073

Вадим Яромчук

ПЕРСПЕКТИВИ ПОБУТУВАННЯ АКАДЕМІЧНОГО ВОКАЛУ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто основні проблеми, пов'язані з побутуванням академічного вокалу в культурі сьогодення. Висвітлено особливості напрямку Classical crossover, що є певною універсальною системою, базованою на принципі інтертекстуальності, яка ґрунтується на високій виконавській майстерності вокалістів і характерна значним слухацьким інтересом.

Ключові слова: академічний вокал, вокальне мистецтво, Classical crossover, слухач, інтертекстуальність, виконавство.

Вадим Яромчук

ПЕРСПЕКТИВЫ БЫТОВАНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО ВОКАЛА В НАЧАЛЕ ХХІ ВЕКА

В статье рассмотрены основные проблемы, связанные с бытованием академического вокала в культуре современности. Освещены особенности направления Classical crossover, которое является определенной универсальной системой, основанной на принципе интертекстуальности, базирующейся на высоком исполнительском мастерстве вокалистов и характеризующейся значительным слушательским интересом.

Ключевые слова: академический вокал, вокальное искусство, Classical crossover, слушатель, интертекстуальность, исполнение.

Vadym Yaromchuk

PROSPECTS FOR THE EXISTENCE OF ACADEMIC SINGING AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Vocal art has a significant history of its existence. However, formation of modern academic solo singer's school took place much later than the appearance of vocal music and as such is associated with persistent tradition. The appearance of academic solo singing could be considered in