

### *Література*

1. *Азарова А.* Педагогічна система Карла Орфа (До питання можливостей застосування зарубіжних методик у вітчизняному музичному вихованні) / А. Азарова // Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць. – К. : ДАКККіМ, 2003. – Вип.3. – С. 79-87.
2. *Дьяченко Н. Г., Котляревский И. А., Полянский Ю. А.* Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях / Н. Г. Дьяченко, И.А. Котляревский, Ю. А. Полянский. – К. : Муз. Украина, 1987. – 167 с.
3. *Келлер В.* “Шульверк” К. Орфа и его международное значение // Музыкальное воспитание в современном мире : Сб. материалов IX конференции международного общества по музыкальному воспитанию (ИСМЕ) / В. Келлер. – М. : Сов. Композитор, 1973. – 305 с.
4. *Леонтьева О.* Т. Карл Орф / О. Т. Леонтьева. – М. : Музыка, 1984. – 289 с.
5. *Масол Л. М.* Музыка в школі // Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України ; головний ред. В. Г. Кремень / Л. М. Масол. – К. : Юрінком Інтер, 2008. – С. 530-531.
6. *Мужчиль В.* Розширення “географічного” простору фортепіано ХХ століття // Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць / В. Мужчиль. – К. : ДАКККіМ, 2003. – Вип. 3. – С. 17-24.
7. *Орф К.* «Шульверк». Итоги и задачи / К. Орф. – Л. : Изд-во “Композитор”, 1970. – 209 с.
8. *Система детского музыкального воспитания Карла Орфа.* – Л. : Музыка, 1970. – 190 с.
9. *Шульгіна В. Д.* Українська музична педагогіка : Підручник / Валерія Шульгіна. – К. : ДАКККіМ, 2005. – 271 с.
10. *Шульгіна В. Д.* Музична україніка : Монографія / Валерія Дмитрівна Шульгіна. – К. : НМАУ, 2000. – 278 с.

УДК 78.034(492)

*Лисіна Н.І.*

### **II і III НІДЕРЛАНДСЬКІ ШКОЛИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА**

*Стаття посвячена характеристиці поліфонічного мистецтва епохи Ренесансу, розвитку II і III нідерландських шкіл музичного мистецтва, особливостям виконавського і педагогічного мистецтва Західної Європи, їх видатними представителями: Окегему, Обрехту, Жоскелю Дебре і наступному впливу їх на долю музичної культури.*

**Ключевые слова:** *многоголосная полифония, музыкальные жанры Возрождения, франко-фламандские школы полифонического искусства, церковное и светское, вокальное и инструментальное музыкальное исполнительство, выдающиеся музыканты Европейского Ренессанса.*

В Середні віки музика була прерогативою Церкви, тому і більшість музичних творів були духовними, в основі їх лежали церковні піснеспіви, які стали частиною віросповідання ще з початку Християнства. У VII культові наспіви – при безпосередній участі Папи Григорія Великого – вже остаточно канонізовані і григоріанський хорал виконується професійними співцями. Після освоєння церковною музикою багатоголосся григоріанський хорал стає тематичною основою поліфонічних культових творів. За Середньовіччям настав Ренесанс, який для музикантів був епоєю відкриттів, новацій і досліджень – епоха Відродження усіх прошарків культурного і наукового життя від музики і живопису до астрономії і математики. Хоча духовна музика здебільшого лишалася релігійною, богослужбовою, та послаблення церковного контролю над

суспільством відкрило композиторам і виконавцям більшу свободу для прояву своїх талантів.

З винаходом друкарського верстата, з'явилася можливість публікувати і поширювати ноти, з чого і починається власне те, що ми називаємо класичною музикою. У цей період з'явилися нові музичні інструменти. Найпопулярнішими стали інструменти, на яких аматори могли грати легко і просто, від них не вимагалось спеціальних навичок. Саме в цей час з'явилася віола - попередниця скрипки, завдяки ладам (дерев'яним смугам впоперек грифа) грати на ній було не важко, а звук її, тихий і ніжний, добре звучав в невеликих залах. Також були популярні і духові інструменти: блок-флейта, флейта, рожок [4, с.141].

Найскладнішу музику писали для органу та нещодавно створених клавесина, (верджінала) і клавикорда. При цьому музиканти не забували створювати і музику простіше, «для всіх», що не вимагала особливих виконавських навичок і професійних вмінь. У цей же час змінюється і нотний друк: замість важких дерев'яних друкарських блоків з'явилися винайдені італійцем Оттавіано Петруччі пересувні металеві літери. Опубліковані у такий спосіб музичні твори швидко розходилися, і все більше людей стали залучатися до музичної практики, співів, інструментального виконавства.

Центральний представник другого покоління нідерландської школи Йоханнес (Жан) де Окегем (Ocheghem, Okeghem, Ockenheim) (?1410\25– ?1495\7), франко-фламандський композитор, віртуозний майстер поліфонії контрапунктичного письма («Меса любого тону», багатоголосні канони, шансони). Він народився між 1410 і 1425 у Сен-Жіслен біля Монсу (Східна Фландрія), навчався у метризі собору Нотр-Дам в Антверпені, де служив співаком (1433-44) під керівництвом Й. Пюллуа. 1446-48 - співак капели принца Карла I Бурбона в Мулені. З 1452 керував капелою (перший капелан і капельмейстер) французького королівського двору, де служив 43 роки до кінця життя. З 1456 - королівський радник і скарбник абатства Сен-Мартен в Турі, який тоді був королівською резиденцією. На службі французькому двору (королям Карлу VII і Людовіку XI) він обіймав посаду каноніка Собору Паризької Богоматері (1463-70) і церкви Св.Бенуа [1, с.147]. Їздив Іспанією (1470) і Фландрією (1484), користуючись визнанням і пошаною сучасників: серед авторів епітафій на його смерть – сам Еразм Роттердамський.

Імовірно Окегем навчався з Жілем Беншуа і спілкувався з ним, бо 1460 написав «плач» (deploration) на смерть Беншуа. Окегем був пов'язаний з капелою герцога Бургундії, де працювали Г. Дюфаї та А. Бюнуа, можливо навіть Окегем – його вчитель: Бюнуа написав мотет на честь Окегема, що свідчить про їх добре знайомство. Стиль Окегема дуже відрізняється від стилю композиторів попереднього покоління (але свою майстерність він набув саме в них), тому він є з'єднувальною ланкою між першим поколінням нідерландської школи та наступним, з Якобом Обрехтом і Жоскеном Депре. Жоскен, як і Пьер де Ла Рю, були учнями Окегема, на смерть учителя Жоскен написав мотет «La deploration de la mort de Johannes Ockeghem» («Оплакування смерті Йоганнеса Окегема»).

Збереглося дуже мало творів, що доведено належать Окегему: бл. 14 мес (11 повністю); реквієм «Missa pro Defunctis» (перший багатоголосний реквієм в історії світової музичної культури); 9-13 мотетів; 20 chansons. Окегем створив високі зразки поліфонії ( меси, мотети), а також вишукані світські пісні-мініатюри для 3 голосів.

Музика Окегема дуже динамічна, мелодична лінія рухається в широкому діапазоні, і разом з тим плавна інтонація, найчистіша діатоніка тяжіють до старовинного ладового мислення. Тому його музику часто характеризують як «спрямовану в нескінченність», що «ширяє» в дещо відчуженому образному середовищі. На відміну від музики Дюфаї, вона менше пов'язана з текстом, більш імпровізаційна, експресивна, багата

розспівами. Визначний поліфоніст, якого сучасники називали головним майстром контрапункту, він збагатив техніку наскрізної імітації, ствердив 4-голосне повнозвуччя, дійшов досконалості в техніці вільного розвитку мелодичних ліній, часто включав в свої твори імітації і канони. Поруч з імітаціями в приму і октаву, він застосовує в кварту і квінту: більшість імітацій 2-голосні, але трапляються 3-, 4-, 5-голосні. Для поліфоністів XVI характерна суцільна імітаційність, і Окегем позначає цю перспективу, але його увага спрямована на канон як форму і принцип поліфонічного руху.

Математик (астролог) і філософ-неоплатонік, Окегем будував свої композиції на математичних обрахунках, вносячи в них утаємнену філософську та релігійну символіку [5, с.105]. Уславлені його канони-«загадки» (в них виконавці мають завдання обчислити інтервали, моменти вступу певних голосів та ін.) та складні, віртуозно побудовані поліфонічні твори: 36-голосний канон (сполучення чотирьох 9-голосних канонів), «Меса різних тонів» (припускає виконання від будь-якого тону), тощо.

Пісні Окегема більш поліфонічні, ніж пісні Беншуа і навіть Дюфаї, в них мало танцювальності, легкості, і камерної інтимності. Динаміка великих мелодичних волн, надособистісний характер та склад а cappella наближає їх до мес і мотетів. Ліризм і камерність вирізняють пісню «Malheur me bat», що разом з «Fors seulement» стала дуже популярною і правила за першоджерело для творів його сучасників. Музика Окегема користувалась виключним успіхом у Німеччині після Реформації.

Мистецтво контрапунктичної імітації здобуло завдяки Окегему і його школі найвищого процвітання: канони усіх видів (зі збільшенням або зменшенням тривалостей в імітаційних голосах) були розроблені вичерпно і досконало. В композиціях окегемівської школи зустрічаємо вперше застосований т.з. «ракоходний» канон (тема імітується не в прямому її виді, а в зворотному), також є канони, побудовані оберненням усіх інтервалів *al inverso* [3, с.171]. Строго імітаційну форму називали *фугою* або консеквенцією, – так позначали, що в каноні голоси суворо «слідкують», «бігають» (*Sequor, fugere*) один за одним.

Музика Окегема і його сучасників не була чисто вокальною: вона мала вигляд хорової композиції з інструментальним акомпанементом або навіть лише інструментальної партитури: в опублікованих творах є зовсім неможливі речі для виконання людським голосом [1, с.149]. Арнольд Шерінг пропонує відмовитись від упередженої думки, що нідерландці писали лише для голосів, і стверджує, що вони є зачинателями нового руху в інструментальній, головним чином, органній музиці, і саме цю галузь свого часу вони піднесли до вершин досконалості. Їх називали «канторами», і це природно: латиною «cantare» в середні віки значило не тільки мистецтво співу, але й будь-яке музикування. Таким чином, твори нідерландських композиторів належать до змішаного типу вокально-інструментальної (перш за все органно-хорової) музичної літератури.

Широко застосовув фламандські і німецькі народні пісні, майстерно заплітаючи їх у багатоголосну тканину Я. Обрехт, майстер поліфонічної музики світового рівня. Як об Обрехт Jacob Obrecht, Nobrecht, Obertus, Nobertus (1450/52-1505), нідерландський композитор поліфонічної школи, музикант, математик і філософ, захоплений піфагорейством, засновував свої композиції на суворо розрахованих пропорціях. Обрехт належить до III школи нідерландців, що володіла цілою системою принципів, засобів і таємниць мистецтва поліфонії, застосовуючи її у традиційних жанрах меси, мотету, пісні.

До нас дійшло: 26 мес (3-4-голосні; найвідоміші – присвячені Діві Марії та пародійні); 31 мотет (3-6-голосні; серед них популярний «Salve Regina»); 30 шансонів; інструментальні переклади популярних пісень для танців.

Якоб Обрехт народився у Берген-оп-Зомі (чи Утрехті). Про його музичні заняття в юності нічого невідомо. Перші біографічні відомості належать до 1470-х: зустрічі з

Еразмом Роттердамським в Утрехті (1476), праця співцем, вчителем музики, хормейстером у капелі Берген-оп-Зому (1479-84), згодом – в капелах Камбре (1484-5) та Брюгге. Далі переїздить до Італії: 1487-8 при дворі герцога д'Есте у Феррарі, де Обрехта вельми цінують [2, с.7]. Повернувшись додому, він працював в капелах Антверпену, Бергену, Брюгге і знову Антверпену. 1504 поїхав у Феррару до Ерколе д'Есте де 1505 помер від чуми.

Життя і творчість Обрехта являють яскравий приклад художньої взаємодії північного (нідерландського) та південного (італійського) начал, зворотності, дуже важливої для Дюфаї, і знов усвідомленої на новому етапі розвитку творчої школи. Цю зворотню взаємодію відчували не тільки нідерландці: шляхи італійської музики і французької поліфонії строгого стилю у XVI певною мірою пов'язані з плідним прикладом нідерландських майстрів, перш за все тих, що жили в Італії, як Адріан Вілларт. Обрехт мав ті ж плідні зв'язки, що утворилися тоді, він аж ніяк не став італійцем, але близьке спілкування з сучасним йому італійським мистецтвом допомогло знайти і виявити у власній творчості імпульси до подальшого розвитку свого стилю поліфонічної школи. Він досить сильний художник, щоб не стати імітатором, не втратити творчого обличчя і приналежності до своєї школи, – і в той же час не замкнутися в надмірній відособленості.

Обрехт безпосередньо не належав до учнів Окегема, але був його гарячим прихильником. Надзвичайно винахідливий у техніці поліфонії Обрехт, тим не менше писав меси і мотети, в яких головним є не зовнішня довершеність, а глибока внутрішня музична виразність. У Обрехта, як і у Окегема, головну роль грає орган і інструменти, а голосу відведено лише виконання партій тенора на мелодію, зазвичай взятую з народних пісень. Багато його п'єс розраховані виключно на орган (органні мотети): одні вражають глибокою серйозністю музичного змісту, другі – надзвичайною ніжністю мелодичного малюнку, треті – чудернацькими, раптовими і несподіваними, зворотами, що лишають враження дотепних жартів [6]. В його композиціях використані різноманітні музичні фарби, імовірно він розраховував на багаторегістрові органи або великі склади оркестрів, за допомогою яких міг гідно втілювати свої гігантські звукові задуми. Урочиста 4-голосна «Passia»-пассія (історія страждань Христа за Євангелієм від Матвія) особливо уславила ім'я Обрехта, вона стала взірцем для багатьох майстрів майбутніх поколінь музикантів.

Приклад Обрехта переконує, що ні природа жанрів, ні майстерність поліфонічного розвитку з усією його віртуозно відпрацьованою технікою ще не визначають цілком творчої індивідуальності митця. Обрехт належить вже III поколінню нідерландських майстрів (Дюфаї - Окегем - Обрехт), які володіли цілою системою принципів, способів, вмінь і навіть таємниць мистецтва поліфонії, застосовуючи її у традиційній системі жанрів: меса - мотет - шансон. Всі композитори, великі, значні більше і менше, – бездоганно вміли писати поліфонічні масштабні твори, – де все зазвичай спиралося на першоджерела церковних наспівів або світських пісень [3, с.181], всі митці легко і багатобічно розробляли прийоми їх включення у поліфонічний розвиток і т.д.

Окрім віртуозного володіння технікою свого ремесла (дуже важливо !) у кожного музиканта проступали риси власної творчої індивідуальності, характерної образності, засобів втілення і виконавських переконань. Хоча ці риси у поліфонічному багатоголоссі не дуже добре можна відстежити через безособистісну виразність меси і позаіндивідуальний мотет, що зовсім не сприяли яскравим проявам творчої особистості. Однак, Окегем не схожий на Дюфаї не тільки тому, що той лише почав іти від розвиненого мелодизму до поліфонічного рівноправ'я голосів, а Окегем вже панує у багатоголоссі [6], та ще й тому, що кожен має свій улюблений мелодичний склад, характер руху і тембрів, яким надається перевага, ладів і гармонічні переваги.

Здається, що Обрехту важче було виявляти свою індивідуальність, ніж Окегему: традиції школи встановлені, її минуле побудовано на міцному фундаменті ранніх творів

Дюфаї, але Обрехт просуває вперед мистецтво поліфонії, виявивши певні риси сильної творчої особистості. Його музика відступає від безіндивідуальної відчуженості, своєрідного аскетизму інтонацій, ми чуємо в ній особливу міць хоча і неособлених емоцій, сміливість контрастів (у певних межах), земні, майже побутові інтонації у формоутворенні і характері звучання. Світосприйняття його вже не є готичним, воно скоріше ренесансне, його напрямок – до Жоскена Дебре, справжнього майстра музичного Ренесансу.

В месгах Обрехта більш всеосяжно і різноманітно, ніж у попередників, перевтілюється саме першоджерело (запозичена мелодія з *chanson*'у або церковного наспіву), що може ділитися на частини, які звучать окремо чи поєднуються між собою, варіюючись; зазвичай вона є основою для варіаційної і поліфонічної обробки. Тобто, *cantus firmus* по суті перестає бути, втрачаючи своє значення догми, тепер він не завжди лишається стрижнем формоутворення чи віссю гармонії. Поступово більш помітними стають фрагменти, позбавлені *cantus firmus*'у: прелюдії, інтермедії [3, с.183]. Ці фрагменти нерідко виявляються осереддям імітаційного або канонічного розвитку незалежно від *cantus firmus*'у, і, отже, несуть особливу функцію форми.

Охоче Обрехт звертається до тематизму популярних пісень: серед його мес відомі «*Fortuna desperata*» (італійська пісня), «*Malheur me bat*» (на пісню Окегема), «*Maria zart*» (на духовну пісню Зенфля), «*Je ne demande*» (на пісню Бюнуа). Одночасно композитор не тільки застосовує церковні наспіви, але ще й акцентує їх наявність у творі: меси «*Sub tuum praesidium*» і «*De sancto Martino*».

Творчий потенціал Обрехта був дуже високим: Глареан свідчить, що він міг створити месу за одну ніч (тоді як один лише запис її потребував граничної напруги сил). При зосередженості на мелодії *cantus firmus*'у виникає інша тенденція: Обрехт примудряється у віртуозному розвитку всіх її супроводів, а якщо вона остинатна, створює варіації на остинатну тему; обидва принципи йому цікаві, зокрема, тим, що вони урізноманітнюють умови для прояву власної творчої ініціативи не тільки у композиційно-технічному, але і у образному сенсі [7]. Використовуючи досягнення своїх старших сучасників (Г. Дюфаї, Й. Окегема), Обрехт вніс чимало нового в тодішню поліфонічну традицію: його музика смілива, яскрава, контрасна, навіть коли композитор звертається до традиційних церковних жанрів.

Музика Обрехта розквітла на добре підготовленому історичному ґрунті, на міцній основі багатой поліфонічної традиції, і разом з тим вона має певні перспективи: Обрехт стоїть вже на порозі XVI, він передбачає багато з того, що стане визначальним у мистецтві великого Жоскена [5, с.106].

Отже, піднесення музичного мистецтва на загальних засадах Ренесансу продовжується в XVI, захоплюючи майже всі країни Європи. Виникають нові творчі напрямки, переважно світської орієнтації, народжуються нові жанри, характерні для цієї епохи. Навіть сама суспільна атмосфера, в якій існує і розквітає мистецтво (музична практика і теоретичні трактати) дозволяють говорити про структурування музичної культури Ренесансу.

Видатний франко-фламандський композитор раннього Відродження, один з величних майстрів світового музичного мистецтва Жоскен Дебре або Жоскен де Пре \ Josquin Desprez, Josquin des Prez (?1440-1521). Він був найзнаменитішим європейським композитором між часами Гійома Дюфаї та Палестриною, і вважається найважливішою постаттю нідерландської школи. Єдиний з композиторів, якого прийнято називати на ім'я, як Рафаеля і Мікеланджело [4, с.191]. На честь Жоскена Дебре названо кратер на Меркурії. Багато музикознавців вважають Жоскена першим майстром високого стилю поліфонічної музики Ренесансу. Жоскен створив бл. 20 мес, бл. 100 мотетів, псалмів і гімнів, 52 світських твори на французькі та 3 на італійські тексти.

У XVI Жоскен поступово здобуває репутацію найвидатнішого композитору свого часу, його майстерністю захоплювалися повсюдно. Бальдассаре Кастильйоне і Мартін Лютер писали про його досягнення та популярність; теоретики Генрих Глареан і Джозеффо Царліно розповідали про його стиль як той, що найкраще передає досконалість [6]. Їм так захоплювались, що переписувачі приписували йому багато анонімних композицій з метою збільшення їхніх продажів (не менше 374 творів).

Де і коли народився Жоскен невідомо (1440-50, імовірно, Бургундія). Музичні заняття почалися хлопчиком у церковному хорі Камбре. Згодом їде до Італії. 1459 він уже в складі соборної капели Мілану, яка тоді була зовсім малою: 7 співців і органіст. Жоскен виявився єдиним музикантом з півночі, співав басом. Беручи участь в таких ансамблях, він зсередини вивчав мистецтво поліфонії, слідкував за рухом кожного голосу, вів басову партію як гармонічну основу цілого. 1459-72 він служив в хорі кафедрального собору Мілану, 1474-9 у герцога Міланського, 1486-94 його ім'я – у платіжках папської капели Риму. З 1499 і знову у 1503 він на службі герцога д'Есте у Феррарі, де залишався, мабуть до смерті герцога (1505). Згодом повернувся до Франції, де був керівником королівської капели *maitre de chapelle* аж до кончини короля Луї XII (1515). В кінці життя був одночасно каноніком церкви Св. Гудули в Брюсселі і настоятелем собору Богоматері в Конде. Імовірно помер він у Конде 1521 (можливо і на 3-4 роки пізніше).

З 1474 Жоскен – на службі у герцога Сфорца у Мілані, де товаришував з видатними музикантами. Жоскен застав в капелі Александра Агріколу; згодом туди увійшли Л.Компер і Й.Мартіні, видатні музиканти свого часу. 1486-1499 Жоскен був членом папської капели у Римі, до якої входило тоді Г.Веербеке, М.де Орто, І.Стокем, Б.Вакейра, відомі поліфоністи. Отже, і тут Жоскен знаходився серед еліти майстрів поліфонії. Працюючи у кардинала Асканіо Сфорца, товаришував з поетом Серафіно де Чимінеллі дель Аквіа, увійшов до кола гуманістів, серед яких був Пьетро Аретіно [6].

Мистецтво, яке він успадкував від попередників, і перш за все від Й.Окегема, продовжувало середньовічну майстерність контрапункту, що почала деградувати (подібно пізньоготичній архітектурі) у самодостатню віртуозність. Неоцінима заслуга Жоскена – вдосконалення старої техніки контрапункту, що в його творчості стає фундаментом для нового, змістовного і піднесеного стилю. Найбільш вражаюча якість його музики – безпосередність і сила вираження, його твори настільки талановиті, що й сьогодні маєш від них велику насолоду і задоволення. Жоскен – перший композитор, що став поруч з великими поетами і митцями Ренесансу. 1567 флорентійський гуманіст К. Бартолі казав про Жоскена і Мікеланджело як про двох митців, що «відкрили очі усім, хто цінує мистецтва». Коли 1868 історик А.В.Амброс об'явив Жоскена першим генієм [7] у європейській музиці, він тільки повторив те, що стверджувалося на 300 років раніше.

Багато новацій вніс Жоскен у музичну мову [4, с.141] свого часу: чудове тлумачення церковних ладів часто усередині вже класичної гармонічної структури; преференції дводольних метрів замість старих, так званих «досконалих» тридольників; витончена майстерність в побудові композиції поліфонії на основі існуючої теми (або навколо неї на *cantus firmus*); розвиток техніки фугованого, імітаційного контрапункту; сміливе застосування секвенцій, що приводять до моментів найвищої драматичної напруги; нарешті, економне використання можливостей хору, коли сумісне звучання всіх голосів (*tutti*) зберігається для кульмінації [5, с.106]. Багато з цих новацій передбачають майбутні досягнення мистецтва XVI.

Шансони Жоскена - веселі, ніжні, задумливі, сумні, навіть несамовиті - викликають безпосередню реакцію слухача, як і його мотети, де міститься багато вражаючих художніх висловлювань майстра. Меси Жоскена, через їх розміри, можливо, важче сприймаються з першого слухання, однак і тут зусилля слухача будуть винагороджені. Найбільш популярні ще й зараз його *Stabat Mater* і приголомшливе

Miserere. У великих поліфонічних творах Жоскена концентрується весь досвід нідерландської школи від давньої техніки на *cantus firmus* до багатоголосної меси на основі *chanson*, по-новому творчо переосмислений. На відміну від музикантів XV Жоскен з 1502 мав можливість публікувати свої твори. Широкому розповсюдженню музики Жоскена сприяв винахід друкування нот способом О.Петруччі [6], і протягом XVI були опубліковані (багато яких неодноразово) майже всі твори Жоскена. Згодом його твори, що входили в збірки, примножуючи славу автора, друкував П.Аттен'ян в Парижі, Т.Сузато в Антверпені. Наукова публікація повного зібрання творів композитора, розпочата 1921 доктором А.Сміджерсом (Голландія), завершена 1969.

Таким чином, принцип поліфонічного письма лишається єдиним і спільним для усіх жанрів Жоскена: не наслідування традиції французьких балад і рондо, а побудова форми через повторювання заради музичної цільності окремих її частин, наближаючись до репризності, створюють тричастинні п'єси, нерідко вирізняючи коду. Ця закругленість цільної композиції при образній єдності і каденційній чіткості розділів характеризує у Жоскена невеликі жанри, на відміну від крупних форм мотету з його просуванням вперед і вперед при внутрішніх варіаційних зв'язках цілого.

Мистецтво Жоскена Дебре мало велетенський вплив на подальші покоління європейських музикантів, воно було безпосереднім зразком для композиторів нідерландської школи, надало нових імпульсів розвитку французьким поліфоністам, високо оцінено діячами німецької музичної культури. За життя композитора його музика отримала спочатку в Італії, а за нею і в інших країнах Європи високе визнання в художньому середовищі, в колах гуманістів, велику популярність в найширших верствах суспільства.

Важливим етапом у розвитку європейської музичної культури стала творчість Аркадельта, одного з видатних представників франко-фламандської поліфонічної школи. Якоб Аркадельт \ *Jachey Arcadelt*; також *Arcadelt*, *Archadet*, *Harcadelt*, *Arcadet*, *Arcadente* \ (?1500\05-1568), знаний музикант, композитор нідерландського походження, майстер світського мадригалу. Народився імовірно у Льежі між 1500-05. Деякий час працював співаком (тенористом) у Флоренції і Венеції, з 1540 – регент Сикстинської Папської капели в Римі. І збірку мадригалів видав 1539 [1, с.150]. З 1555 переїхав до Франції, служив у королівській капелі Парижу, де і помер 14.X.1568.

Автор 6 збірок мадригалів, магніфікату, 3 мес, мотетів, виланел, біля 120 *chansons*. Він написав музику до двох мадригалів Мікеланджело, популярністю користувались його ліричні мадригали (славетний «Білий лебідь»), написані як замкнута пісенна форма, що зазначає їхнє північне, а не італійське походження [6]. Побудовані за принципом імітації, 3-, 4-, 5-голосні мадригали відрізнялись ліричністю та пишністю звучання, були дуже поширені в усіх колах суспільства. Його перша з шести (1538-56) збірок мадригалів витримала за короткий строк 40 видань (!). В паризький період життя Аркадельт писав музику в жанрі французьких шансонів.

Один з найзначніших мадригалістів епохи Чіпріано де Роре \ *Cipriano de Rore* \ або Кіпріан ван Рор \ *Cyprian van Rore*; (1515\16-1565), видатний італійський композитор XVI венеціанської школи, одним з перших став вільно застосовувати хроматичні тони. Народився в Ронзе (Антверпен, Фландрія), учився у Вілларта в Венеції, співець капели собору Св.Марка і капельмейстер при дворі Ерколе II у Феррарі. 1557? повернувся в Антверпен; працював при дворі Маргарити Пармської в Брюсселі [1, с.147]. По смерті Вілларта став його наступником при соборі Св.Марка у Венеції, але вже 1565 переїхав у Парму капельмейстером при дворі Фарнезе, де помер того ж року.

Центральна частина спадщини Роре – мадригали для 4-5 голосів, переважно на італійські тексти (Петрарки, Аріосто). 1542-66 опублікував їх у 10 збірках бл.120. В ранніх мадригалах Роре відчутно вплив Вілларта, музична мова і техніка зрілих мадригалів

поєднує вишукану франко-фламандську поліфонію зі стилістикою італійських мадригалів (музична риторика, звукообразність, хроматика). Відомий 11-частинний мадригальний цикл Роре «Діва прекрасна» («Vergine bella» з «Книги пісень» Ф.Петрарки являє собою по суті один грандіозний гімн Богородиці [7]. Інші знані мадригали: «Anchor che col partire» (імовірно на вірші А.д'Авалоса), «Mia benigna fortuna» (на вірші Петрарки), «O sonno» (на вірші Дж. делла Каза) та ін.

Таким чином, головне місце в творчості нідерландців посідала церковна музика: меси, магніфікати, псалми; разом з тим стверджувались і світські жанри: пісні, балади; духовні і світські риси поєднані у мотеті, одному з провідних жанрів епохи. Жоскен винайшов новий різновид жанру – мотет наскрізної імітації, створивши самобутній поліфонічний стиль на базі високого професіоналізму, художніх досягнень і народних традицій музичної культури Нідерландів [5]. Багатоголосна поліфонія розвивалася через наскрізну імітацію і складний контрапункт, що зосновані на математичних розрахунках інтервалів та геометричних трансформаціях мотивів. Основний *cantus firmus*, повторений в інверсіях-оберненнях, надавав цільності, втілюючи ідею «єдності розмаїття» через філософське уявлення про всевіт, що згодом стане ренесансною ідеєю.

### *Література*

1. **Браудо Е.М.** Всеобщая история музыки. Эпоха возрождения в музыке. Главенство нидерландцев. - Т. 1., Гл XI. - Пг., 1922.
2. **Виннер Б. Р.** Итальянский Ренессанс, т. 2. - М., 1977.
3. **Евдокимова Ю., Симакова Н.** Музыка эпохи Возрождения. Cantus primus factus и работа с ним. - М., 1982.
4. **Ливанова Т.** История западноевропейской музыки до 1789 года. Жоскен Дебре и судьбы нидерландской школы. - Т. 1. - М.: Музыка, 1983.
5. **Протопопов Вл.** Проблемы формы в произведениях строгого стиля // Сов.музыка, 1977. - № 3.
6. **Harold Gleason and Warren Becker.** Music in the Middle Ages and Renaissance (Music Literature Outlines Series I). - Bloomington, Indiana. Frangipani Press, 1986.
7. **Wolff H. Chr.** Die Musik der alten Niederländer. - Lpz., 1956.