



На початок XVII сторіччя сфера вокальних жанрів у західноєвропейській музиці була представлена мадригалом, переважно світським, різними видами багатоголосної пісні (завжди з прикметами національних шкіл), багатоголоссям протестантського хоралу (і взагалі духовною позацерковною лірикою), великою вокально-інструментальною формою концерту, в тому числі багатохорного (кілька хорів, часом різнотембрових, кілька різних за складом інструментальних ансамблів). Продовжували існувати й суто акапельні композиції, які наслідували традиції Дж. Палестріни та римської школи взагалі. В сфері вокальних жанрів знайшла втілення та боротьба нового (*stile concitato*) із старим (*stile grave*), що була притаманна всім тогочасним мистецтвам. Старе — це естетика врівноваженості, пропорційності, узагальненості. Нове — це естетика антитез, контрастів, багатозначності вислову, це музичні риторика й емблематика. Другий напрям найповніше виявився в опері, перший — в хоровій поліфонії ренесансних традицій. І все ж найвизначніші митці <...>, утверджуючи нове, не відмовлялись і від надбань попередньої епохи.

Н. ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСЬКА  
«Специфіка національного варіанта бароко  
в українській музиці XVII ст.»

УДК 78.071.1(430):78.083.2+786.2

М. І. Тарасевич

## ВІД РЕНЕСАНСУ ДО БАРОКО: ПРО ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ПАЛЕСТРИНИ

**Анотація.** У середині XVI століття, на присмерку Відродження та на світанку бароко, в житті і культурі Європи починають відчуватися кардинальні зміни. Уявлення про людину як володаря природи, улаштовувача розумного суспільства, віра

в прийдешнє царство порядку і справедливості, вирощувані і виховувані упродовж багатьох десятиліть, виявилися фантомом. Симптоматично, що перелам у свідомості людей, який намітився напередодні бароко, збігся з відкриттям геліоцентричної концепції, яка поставила під сумнів ренесансну картину світу. Це знайшло відображення в мистецтві, яке завжди гнучко реагує на найменші зміни соціального клімату.

Творчість Дж. Палестрини припадає на найвищий етап зіткнення протилежних начал — духовного і світського, християнського і язичницького, середньовічного і ренесансного. Цією обставиною позначені особливості його доробку, серед яких — орієнтація на традиційний тип творчості, применшення авторських амбіцій, особливий статус культових жанрів, пріоритет григоріанського хоралу як інтонаційної основи стилю та використання техніки *cantus firmus*. Своїм мистецтвом майстер передав глибоку роздвоєність епохи, характерну для рубежу століть. Саме Палестрині вдалося досягнути найбільшу таємницю Ренесансу — епохи, породженої небувалим зіткненням різних начал людської природи, — її велич і одночасно трагізм.

*Ключові слова:* Відродження, бароко, Палестрина, стиль, жанр, творчість.

«Рідкісна здатність розпізнати, зрозуміти та описати те, що ще тільки підспудно зріє, становиться, визначила <...> головну особливість творчості вченого — увага до найскладніших, рубіжних, пограничних явищ, процесів якісної зміни і переходу» — так характеризує творче *credo* Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської І. Г. Тукова<sup>1</sup>. Коло наукових інтересів вченого різноманітне: якщо позначити межі часових полюсів, то вони охоплюють, з одного боку, медієвістику, а з іншого — реалії сьогодення. Це — теорія та історія партесного стилю, проблеми просторово-часового континууму музики, «некласичні» принципи в європейській музиці (від *Ars nova* до сучасності), риторика та її прояви в музиці, «ансамблевий» спосіб існування мистецтва та їхня взаємодія в міжкультурному контексті, тематичні процеси у «докласичних» стилях, феномен зміни парадигм мови і мовлення та інше.

І все ж, головний вектор творчості Ніни Олександрівни — бароко. Російсько-українське і, ширше, — європейське. І хоча наукові інтереси вченого, як було сказано, не вичерпуються лише цим часом, саме бароко,

на нашу думку, стало центром її наукової системи. Широта поглядів, що простягається від старовинних зразків до сучасних, дозволила досліднику уточнювати картину епохи, відчутти природу явища у всій глибині і логіці зв'язків — у минулому побачити паростки майбутнього, а в майбутньому — тінь того, що минуло. Подібний підхід до музики, можливо, дозволив Ніні Олександрівні сприйняти бароко як феномен складний і суперечливий, повний химерних змішань різнорідних тенденцій, течій, напрямів.

Стиль письма і манера викладу вченим матеріалу спонукають до діалогу. В уявній бесіді з автором утверджуються власні позиції читача, деякі, навпаки, переосмислюються або змінюються. Феномен хронотопу. Час і простір у мистецтві і, зокрема, в музиці. Уявлення, що тяжіють до абстрактного. Але у працях Ніни Олександрівни ця абстрактність набуває реальної, цілком відчутної форми, втілюється в інтуїтивно досягнутому картині світу.

Дана стаття — наслідок роздумів над ренесансною картиною світу в її русі до бароко і, в цьому контексті, про деякі особливості творчості Джованні П'єрлуїджі да Палестрини.

\* \* \*

У середині XVI століття, на присмерку Відродження та на світанку бароко, в житті та культурі Європи починають відчуватися кардинальні зміни. Уявлення про людину як володаря природи, улаштувача розумного суспільства, віра в прийдешнє царство порядку і справедливості, вирощувані і виховувані упродовж багатьох десятиліть, виявилися міфом, фантомом. Наприкінці епохи Відродження з'ясувалося, що світ є не настільки розумним, у ньому відсутня гармонія. Та і сама людина далека від досконалості, і через це слабка перед природою. Симптоматично, що перелам у свідомості людей, який намітився напередодні бароко, збігся з відкриттям геліоцентричної концепції, яка поставила під сумнів ренесансну картину світу. Це знайшло відображення в мистецтві, яке завжди гнучко реагує на найменші зміни соціального клімату.

Якщо прийняти за аксіому, що твір мистецтва завжди є моделлю світобачення його творця, і в будь-якому опусі, як у фокусі, відображаються погляди митця на Всесвіт, то слід визнати доробок Палестрини чудовою ілюстрацією мислення епохи, своєрідним дзеркалом, що дає можливість побачити світ очима сучасників великого майстра.

<sup>1</sup> Тукова И. От редактора. *Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство*. К., 2012. С. 6.

Епоха Ренесансу, ймовірно, як будь-яка інша, неоднозначна та суперечлива. Одним з основних для даного періоду став процес секуляризації, що призвів до величезних перетворень соціальної матерії, які, у свою чергу, наклали відбиток на характер всієї ренесансної культури. У найзагальнішому під секуляризацією (від лат. *saecularis* — мирський, світський, язичницький) розуміється компромісний варіант вирішення питання про взаємовідношення двох глибоко протилежних начал — духовного і світського. Особливої активності «змирщення» культури досягає в XVI столітті: мистецтво, яке починає вихвалитися власним марнославством, запрагнуло відвернутися від Божого обличчя, зажадавши скинути з себе покров батьківської опіки, що здавався йому непосильним тягарем. Проте результати цього «позбавлення» для самого мистецтва виявилися далеко неоднозначними.

Процес секуляризації в епоху Відродження супроводжувався глибокою метаморфозою художнього мислення, грандіозним ламанням усталеної системи зв'язків «Людина — Світ» і мав наслідком виникнення нових форм і технік мистецтва, до якого влилася життєдайна енергія мирського. Світське у всій повноті заявило про себе у творах Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Данте, Петрарки, Жоскена, Лассо. Не дивно, що точка зору на Ренесанс як на епоху, котра звільнилася від «кайданів багатовікової церковної залежності» і таким чином забезпечила собі подальшу свободу та процвітання, тривалий час домінувала у радянській та пострадянській науці.

Проте останнім часом у російському мистецтвознавстві піднімається ще одна вузлова проблема Ренесансу: епоха оцінюється як один з найдраматичніших етапів у долі людської цивілізації. Мається на увазі криза соборного творчого Духу Середньовіччя, що розв'язалася ствердженням антропоцентричного менталітету, народженням такої собі «релігії людинобожія». Новий світогляд, що виникнув при завершенні Середньовіччя, найяскравіше проявився в мистецтві Високого Ренесансу і знайшов відображення у правах митця на свободу від Канону, в ототожненні творчого акту з вільним самовираженням особистості. Результати цього світоглядного зламу відчутні у всій культурі Ренесансу.

Ренесансна картина світу, на перший погляд, не нова і ґрунтується на тих же догматах, що і середньовічна. Символом розумного і справедливого порядку, як і раніше, вважається Біблія. Як і раніше, життя Христа

є зразком, який варто наслідувати. Настільки ж ієрархічним є і світ — місце перебування Бога і людини. «Добро» і «зло», як і раніше, складають центральне питання етики Ренесансу. Тобто художня культура Відродження оперує тими самими поняттями, що й середньовічна: канон і логос, дуалізм та ієрархічність, етичне й естетичне становлять ядро світобачення епохи. І все ж їхнє наповнення змінюється.

Ренесансне світобачення є значно складнішим, ніж про нього прийнято думати. «У творчому підйомі Відродження, — пише М. О. Бердяєв, — відбулося небувале ще за силою зіткнення язичеських і християнських начал людської природи. У цьому — світове і вічне значення Відродження. Воно розкрило дію язичницької природи людини у творчості і дію християнської її природи»<sup>2</sup>. Основою духу нової епохи обирається інший тип світосприйняття, інша система зв'язків між світом долішнім та горішнім: на першому місці — ставлення людини до людини і лише потім — до Бога. Розум малий відрікається від божого Розуму. Саме антропоцентризм Ренесансу став матеріалізацією добровільного самозречення людини, відокремлення від своєї божественної сутності.

Зміни онтологічного порядку спричинили перегляд способу улаштування Всесвіту. У середньовічній естетиці стрижнем світобудови виступає Бог (теоцентризм), який є джерелом і причиною всього сущого. Як Логос та найвищий Розум, Бог є одночасно найвищою досконалістю. І якщо дійсність далека від ідеалу, то це тому, що абсолютно досконалим є лише Бог<sup>3</sup>. Земне (світ долішній) — відображення, слабкий відблиск Божого устрою (світу горішнього). Виною тому — сама людина, яка, скуштувавши плодів від дерева пізнання, послухалася божественної волі, порушила Богом визначений порядок. Наслідком гріхопадіння стало народження часу («дитя гріха»), а гріховності — реальний світ. У момент розладу між Творцем і творінням буття «захворіло на важку хворобу»: «Усе стало тимчасовим, тобто зникає і виникає, вмираючим і народжуваним; все стало просторовим <...> матеріальним...»<sup>4</sup>. Іншими словами, Час став складати опозицію до Вічності.

<sup>2</sup> Бердяєв Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 442.

<sup>3</sup> Ефимова И. Источниковедение древнерусского церковно-певческого искусства: Учеб. пособие. Красноярск, 1999. С. 9.

<sup>4</sup> Бердяєв Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 130.

Розрив людини з Богом, що намітився в епоху антропоцентризму (період Відродження), став найзухвалішим з боку людини, яка насмілилась змагатися з Богом у своїх правах на світ. Відчувши себе нічим не обмеженим, творіння зажагнуло зайняти центральне місце в ієрархії земних і небесних цінностей. Божественне, подібно до античного, язичницького, зливається з природою, матеріалізується в предметах. Земне, реальне, вторгаючись у безмежне, порушує строгу вертикаль християнської світобудови, утворюючи, за словами М. М. Бахтіна, «горизонтальні, наповнені часом відгалуження від позачасової вертикалі». Час у добу Ренесансу більше не відокремлений від Вічності, він стає таким же нескінченим, як сама позбавлена меж Вічність.

У претензіях на Вічність проявила себе слабкість людини, спокуса боговідступництва. Відпала необхідність слідувати заповіді «серце чистим содиждити» в момент перебування перед Богом, у предвічній миті настання царства Божого. Розчинення духовного і тілесного в християнській естетиці Середньовіччя несло в собі певну позитивну ідею. Як відомо, християнський культ вимагав, щоб творіння рук Господніх, пройшовши тернистий шлях очищення від світового зла, предстало перед Божим обличчям адекватним своїй Божій сутності, щоб вільне від гріха тіло злилося з праведною душею у вселенському екстазі містичної любові до Бога. Згідно з уявленнями нової релігії, духовне зливається з тілесним, тому що духовне із самого початку пронизує собою космос. Тим самим ренесансний світогляд позбавляється творчої сили очищення, свідомо замикаючись у тісному просторі примарного благополуччя. Змістивши Бога з обійнятого ним п'єдесталу, зайнявши центральне місце у системі світобудови, людина проголосила себе ланкою між тлінним і нетлінним. Відтепер її смертна і безсмертна сутність полягає в «проявленні власної чесноти» і «спогляданні Божого обличчя» (Данте). Моральність набуває нової форми, що має лише віддалену схожість зі справжнім християнством. Етика Відродження включає конкретно-соціальну спрямованість, а «добро» і «зло» — єдину форму соціальної справедливості (*iustitia*), де злито воедино моральний і правовий аспекти. Прагматизм ренесансної людини відкидає абстрактно-іраціональне пояснення картини світу, зміцнює ідею самостійності реального буття. Переглядаються і заново оцінюються переваги художньої форми опанування світу. Процес відділення художніх цінностей від релігійно-етичних

маркує собою відправну точку нового етапу: мистецтво тяжіє до самоспоглядання. Починає цінуватися власне *естетичний* фактор.

Спроекуємо онтологію ренесансної картини світу на сферу мистецтва. Якщо в середньовічну епоху художнє сприйняття зближувалося з метою і завданнями літургійної діяльності, то митці Ренесансу прагнуть відтворити світ за законами художньої творчості. Емансипація естетичного фактора призводить до того, що світ починає пізнаватися й інтерпретуватися через мистецтво. Визнаються художня неповторність, новизна й оригінальність створеного. Залишаючи за собою право на експеримент, митець таким чином відрікається від канону, що має трансцендентне походження. Петрарка, а слідом Альберті і Поджо, Глареан і Царліно обговорюють доцільність будь-яких тематичних запозичень, відстоюють самоцінність мистецтва, висуваючи на перший план проблему авторства. У середньовічній естетиці Бог — «регулятор картини світобудови» (А. Я. Гуревич). Бог Відродження насамперед розглядається як «творче начало, в уподібненні якому — головне завдання і призначення людини»<sup>5</sup>. Тому митець для Альберті — «ніби другий Бог»<sup>6</sup>. Художник за силою творення уподібнюється Богу, адже він, як і Бог, творить нову реальність — художню. Сам акт творіння має активний характер: у тяжкій боротьбі продуктивної і репродуктивної сторін, авторського і неавторського начал народжується творча енергія, втіленням якої і є мистецький твір. Митець стає свідком народження мистецтва як особливої форми художньої діяльності, а точніше переродження культу в свою повну протилежність — мистецтво, і не стільки свідком, скільки безпосереднім учасником самого акту.

Зазначимо, що відмінності між культом і мистецтвом засновані на двох принципово важливих моментах: неподібності їхніх функцій та розбіжності векторної спрямованості. Так, у християнській естетиці культ тлумачиться багатозначно<sup>7</sup>. Богослужіння — це одночасно і символічне зображення ду-

<sup>5</sup> Горфункель А. Философия Возрождения. М., 1980. С. 40.

<sup>6</sup> Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве: в 2 т. М., 1937. Т. 2: Материалы и комментарии. С. 39.

<sup>7</sup> Проблема співвідношення культу і мистецтва піднімається в роботі І. В. Єфімової, на основні положення якої ми спираємося у даній статті. Див.: Єфімова И. Источниковедение древнерусского церковно-певческого искусства: Учеб. пособие. Красноярск, 1999. 142 с.

ховного світу, і особливий спосіб його пізнання через божественне відкриття. Богослужбовий обряд — не лише символ, але й алегорія, що оповідає про земне життя Христа. У цілому ж культ виступає формою матеріалізації спасіння у Христі — історією спасіння і, разом з тим, формою його реалізації. Універсального вселенського значення культ набуває завдяки синкретизму трьох сторін творчої діяльності — прикладної, художньої та літургійної.

Як вид творчої діяльності культ збігається з життєвою практикою. Богослужіння є цілеспрямованим у своєму впливі на людину. Мета культового мистецтва — проникнення Духу в матерію, кінцеве обожнення світу і людини. Через подолання тварності світ має відчутти себе причетним до Царства Божого, адже у Христі — «Шлях, Істина і Життя». Як вид художньої практики богослужіння має свою модель світу, що розгортається у повній відповідності до законів божественної логіки. Її особливість полягає у розумінні реального світу як недосконалого, що в майбутньому має бути витіснений світом ідеальним, досконалим. Як атрибут літургійної діяльності у богослужінні надзвичайно сильний виховний момент, спрямований на приготування людини до її подальшого передстояння перед Богом, на формування в ній уявлень, адекватних його божественній сутності. Тому об'єктом культу є ставлення людини до двох своїх іпостасей — людини реальної та людини сакральної. Посередником між ними і є обряд.

Мистецтво, прикладні функції якого занижені, виявляє себе переважно як естетична, «незацікавлена» діяльність. Його «безцільність», принципово «непрактичний» характер і роблять мистецтво мистецтвом. Виховний момент якщо і присутній у творчій діяльності, то зазвичай не має нічого спільного з божественним відкриттям.

Богослужбове дійство як «об'єктивування релігійної містики» (М. О. Бердяєв) є вектором «від світу до Бога», точно дотримуючись характерної для середньовічної естетики драбини сходжень від нижніх поверхів світобудови до вищих, від світу земного до Граду Божого. Мистецтво ж має протилежну, спадну спрямованість — «від Бога до світу». Відповідно до Священного Писання, культовий спів народився від надлишку Божої благодаті, що переповнювала ангельські істоти, від гармонії космосу, загального порядку і благоденства<sup>8</sup>. Причиною виникнення мистецтва стала, навпаки, втрата

<sup>8</sup> «Текстологічний аналіз» Священного Писання з цієї точки зору виконано

божественної благодаті, дисгармонія, хаос, куди була кинута людина в момент гріхопадіння. Вчинивши гріх, вона позбулася милості Божої, Його підтримки. Пошуки втраченого ідеалу і стали причиною народження мистецтва. Таким чином, християнський культ і мистецтво приховують у собі докорінно різні явища: любов до Бога і любов до світу, досвід Богопізнання і досвід світоустрою, небесне і земне, духовне і матеріальне. Як бачимо, спрямованості векторів богослужіння і мистецтва мають на собі відбиток глибоко протилежних релігій — християнської релігії Боголюдини і ренесансної релігії Людинобога.

Творчість Дж. Палестрини припадає на найвищий етап зіткнення протилежних начал — духовного і світського, християнського і язичницького, середньовічного і ренесансного. Печатка роздвоєності, так чи інакше, лежить на всій культурі Відродження, яка передуює бароко. До свого кінця епоха намагається подолати хворобу рефлексії і меланхолії, визначитися нарешті у виборі свого шляху. У митця XVI століття є два шляхи — шлях «прийняття світу» і шлях активного «улаштування світу». Якою дорогою піти — кожен вирішує сам, на те й дано людині право вибору. Палестрина схиляється до першого. Саме ця обставина надає його творчості своєрідності, обумовлює ті характерні особливості, про які йтиметься нижче.

### Орієнтація на традиційний тип творчості

Орієнтація в творчості на освячені традицією коло образів, тематизм, техніку письма характеризують Палестрину насамперед як художника-традиціоналіста. Залишаючись відсторонь від властивих його епосі засобів музичної виразності (лад, гармонія, виконавські засоби), Палестрина, на наш погляд, сконцентрував увагу на образному ряді й художніх засобах, що склалися в музиці попередників<sup>9</sup>. Великому італійцеві вдалося узагальнити до-

В. І. Мартиновим у статті «О различении богослужебного пения и музыки в Священном Писании». Див.: Мартынов В. О различении богослужебного пения и музыки в Священном Писании. *Методы изучения старинной музыки: сб. науч. трудов.* М., 1992. С. 3–13.

<sup>9</sup> Поняття «традиційного» не слід сприймати як щось застигле, позбавлене якихось змін, навічно укорінене в практиці. Важливо підкреслити, що Палестрина не прагнув новацій за будь-яких умов, винаходу заради винаходу, вважаючи за краще триматися звичного, перевіреного, а не незвичного і неперевіреного. Це, однак, не оз-

сягнення у сфері музичного мистецтва і підняти контрапункт строгого стилю до найвищого рівня художньої досконалості.

Тяжіння Палестрини до традиційного є відображенням такого важливого для мистецтва принципу, як канонічність. Художній канон, що уособлює сукупність стійких правил, є поширеним методом у середньовічній мистецькій практиці. Однак він не втрачає своєї значущості і в добу Відродження. У новому мистецтві проблема канонічності набуває великої гостроти завдяки перехідному характеру самої епохи, де стикаються різні, часом протилежні, системи цінностей.

На рубежі століть (Відродження та бароко) змінюється розуміння свободи творчості. Свобода, яка раніше розумілася в рамках канону, замінюється свободою від канону. Ступінь абсолютного вираження волі мистецтвом знайде пізніше, але і в XVI столітті творчість «поза законом» встигла принести плоди у вигляді новацій, що виразно проступають на тілі законослухняної середньовічної культури. Нове заявляє про себе в барвистості, яскравості і концертності, розширенні жанрово-виражальної сфери (за допомогою інструментів), у введенні хроматики та ускладненої гармонії, у появі техніки багатохорних композицій і, нарешті, в нових жанрах — риси, що проявляються як у музиці світській, так і духовній. На тлі новацій А. і Дж. Габріелі, Беневолі, Джезуальдо, Вічентіно прихильність Палестрини до старих традицій мистецтва є особливо показовою. «Канонічність» творчості Палестрини проступає в авторській манері стилю (особливому характері співвідношення індивідуального і типового), у жанровій системі (орієнтації на духовні жанри і, перш за все, на месу), в інтонаційній основі музики (опорі на хорал), у техніці письма (традиціях *cantus firmus*), у трактуванні гармонії (діатонічна модальність) тощо.

### **Применшення авторських амбіцій**

Однією з характерних особливостей мистецтва Ренесансу є рух до індивідуального, тобто до емансипації особистісного, авторського. Вирвавшись з-під пут послууху і канону, мистецтво починає сповідувати культ

начає, що, при загальній орієнтації на традиційний тип, Палестрині не притаманні нововведення, наприклад, у композиційній сфері. Див. про це: Дубравская Т. Музыка эпохи Возрождения. XVI век. М., 1996. С. 264–321.

«несхожого». Митець Відродження прагне до того, щоб закарбувати в створеній речі власну індивідуальність, втамовуючи таким чином власні амбіції<sup>10</sup>. Щодо художньої творчості, проблема авторських амбіцій наочно проступає в роботі з запозиченим матеріалом. Чи стане музична матерія першоджерела основою буття матерії авторської, «розчиниться» автор у продиктованому від Бога наспіві, або ж, навпаки, богонатхненний наспів свідомо відчужується від авторського ідеалу? В музиці Палестрини відчувається більша, ніж у будь-кого, спаяність запозиченого матеріалу з власним, що свідчить про їхнє глибоке духовне споріднення. Претензії на лідерство, авторство у Палестрини відверто занижені.

В умовах християнської етикетної культури<sup>11</sup> митець відчував себе посередником між небесним і земним, своєрідним «медіумом», провідником Божої ідеї. Саме це зумовлював вектор на тип репродуктивної творчості, спрямованої на усвідомлення раніше створеного. Середньовічний майстер перекладав кубики музичної світобудови, вдосконалюючись у божественній грі, чії правила задані художнім каноном, умовами середньовічної етикетної культури. Поза тим ренесансний художник, вирішуючи змагатися у своїх можливостях з Богом, обриває божественну нитку, що поєднує його зі Всесвітом, і таким чином обмежує себе вузьким простором власного світу. Проголосивши як девіз пріоритет індивідуального, доба Відродження одночасно віддалила себе від Всесвіту, адже людина за своєю природою космічна, а в замкнутому просторі зв'язок зі світом відсутній. Справжнє

<sup>10</sup> А. Б. Альберті вказує: «Належить, мабуть, до рідкісного роду людей той, хто висловить речі нові, нечувані. А також той, хто відомі й звичні речі описав би у новій і незвичайній якості» (цит. за: Баткин Л. Категория «разнообразия» у Леона Баттисты Альберти. Проблема ренессансного индивидуализма. *Советское искусствознание*–81. М., 1982. С. 221). Не випадково в трактатах саме цього часу трапляється опис індивідуальної манери письма тих чи інших авторів. Див., наприклад: Клейнер Б. «Додекахорд» Г. Глареана. К исследованию двенадцатиладовой теории по первоисточнику: дис... канд. иск. Приложение: Генрих Глареан «Додекахорд» (Базель, 1547). М., 1994. 247 с.; Коклико А. П. *Compendium musices* (1552) / публ., пер., исслед. и коммент. Н. Тарасевича. М., 2007. 484 с.

<sup>11</sup> Термін «етикет» щодо художньої культури середньовіччя введений Д. С. Ліхачовим.

набуття індивідуальності пов'язується, на думку М. О. Бердяєва, зі звільненням від уз суб'єктивності, з виходом до сфери вселенських об'єктивних універсалій<sup>12</sup>.

Прагнення підпорядкувати особистісне об'єктивному і таким чином підкорити гординю авторства виявлено у всіх творах Палестрини, написаних на задане першоджерело. Авторський матеріал вступає в контакт із цитованим, не пручається «чужий» логіці, але улагоджується з нею. Навіть у месах-пародіях, письмо яких, здавалося б, провокує на протиставлення особистісного, авторського і неавторського, запозиченого, ступінь прояву амбіцій у Палестрини завжди нижчий, ніж, наприклад, у творах О. Лассо. Останній воліє відштовхнутися від цитати і далі розвивати власний матеріал, цитата для нього — лише зовнішній стимул. У Палестрини зв'язок із першоджерелом набагато глибший: він розвиває музичну матерію з постійною увагою до цитованого наспіву, прагнучи зберегти властивий йому високий дух соборності.

### Жанр у контексті творчості

У структурі художньої культури жанр, як відомо, виконує роль провідника в її змістовну сферу. У цьому сенсі жанр постає як «особливий спосіб осмислення буття», що накопичує, на думку М. М. Бахтіна, «форми бачення і осмислення певних сторін світу»<sup>13</sup>. Зазначена особливість надає жанру ще одну важливу деталь — він матеріалізує відносини між світом і суспільством, митцем і Творцем. Отже, вже сам по собі вибір провідного жанру як стильової детермінанти тісно пов'язаний з обраною світоглядною позицією майстра, що дає можливість розмірковувати про його орієнтацію як орієнтацію усвідомлену.

Головними для Палестрини є культові жанри: меса і мотет, причому домінантною слід назвати месу. Композитором створено понад сто творів у цьому жанрі. Нагадаємо, що у великого сучасника Палестрини О. Лассо — 58 мес, а у Жоскена повних мес тільки 20. У тому, що творчі симпатії автора на стороні меси — головного культового жанру, можна вбачати вплив ко-

<sup>12</sup> Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 27.

<sup>13</sup> Бахтин М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира». Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 332.

лись сильної традиції поділу на жанри священні (культові) і світські. У системі середньовічних жанрів таке протиставлення «sacrae — vulgaris» пояснювалося властивостями самої культури, яка тяжіла до впорядкованості та співвідпорядкованості частин цілого, що відбилося в такому понятті, як ієрархічність.

Культові жанри Середньовіччя, обмежені у своїх зв'язках простором церкви, перебувають у стані сакральної даності. Саме роль посередника в культурі між віруючим і Богом, а також між різними рівнями сакральної реальності наділяє культові жанри властивістю ієрархічності. На цю особливість середньовічної культури вказував Д. С. Ліхачев<sup>14</sup>. У середньовічних жанрах ієрархічність проявлялася на двох рівнях — в опозиції жанрів церковних і світських, а всередині самих церковних жанрів відображалася в поняттях «первинний жанр» (гімн, респонсорій, антифон та інші) і «жанр об'єднувальний» (меса).

Орієнтація на змирення мистецтва поступово розмикає замкнуту систему сакральних жанрів, послаблюючи відмінності мистецтва церковного і світського. Світське більше не відділяється від церковного, матеріал світських джерел все частіше стає тематичною основою найвищого культового жанру — меси. Нарівні з месами і мотетами стає почесним писати світські композиції: в добу Відродження їм приділяється настільки велика увага, що їх можна знайти в будь-якого композитора. Дюфаї, Окегем, Обрехт, Жоскен, Лассо цю прикмету часу відобразили повною мірою. Особливо активно проявив себе у світській музиці Лассо. Можливо, саме в ній він досяг найвищої художньої досконалості та повноти самовираження.

Для Палестрини головною сферою творчості була меса. Навіть зразки світського мотету тоном висловлювання майже не відрізняються від неї. Якщо, приміром, Гомбер або Лассо як першооснову твору частіше використовують світські джерела, то Палестрина, навпаки, віддає перевагу хоралу. Тільки дев'ять мес базуються на світських першоджерелах. Симптоматично і те, що Палестрина не писав ні chansons, ні Lieder. Серед «новітніх» жанрів, мабуть, тільки мадригал — найвищий зі світських жанрів — привернув творчі симпатії автора.

<sup>14</sup> Лихачев Д. Система литературных жанров Древней Руси. Лихачев Д. Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986. С. 60.

### Григоріанський хорал як інтонаційна основа стилю

На порозі бароко помітно розширюється інтонаційний тезаурус музики. У цілому його можна представити як сплав різнорідних джерел. Основою такого сплаву, як вважає Т. Н. Дубравська, є взаємодія трьох гілок культури — церковної, народної та гуманістичної, що надає інтонаційній системі Ренесансу неповторного обличчя<sup>15</sup>. Вказані елементи можна знайти у будь-якого ренесансного автора, однак конкретна форма втілення, акцент на одній з ліній — особливість, що характеризує індивідуальний авторський стиль. У творах Палестрини визначальна роль у формуванні інтонаційного тезауруса відводиться церковній гілці, тобто хоралу.

Як основа духовних творів хорал може мати подвійне застосування. У тих випадках, коли твір пишеться безпосередньо на григоріанське джерело, хорал відображується на первинному рівні. Мотет або меса, написані на ґрунті такого *santus prius factus*, як похідний тематичний матеріал містять хоральні фрази. Саме вони і розглядаються як інтонаційні моделі авторського твору. Ця особливість так чи інакше проявляється у будь-якому творі Палестрини, тематизм якого побудовано на хоралі. У тому випадку, коли хорал, перш ніж стати матеріалом «великого жанру», вже отримав апробацію в «жанрі малого», тобто, якщо меса пишеться на мотет, а той, у свою чергу, спирається на хорал, тоді останній має опосередковане відображення на вторинному рівні (через проміжний жанр). Однак і в цьому варіанті мелодія хоралу представлена у всій повноті.

Нарешті, хорал як інтонаційне підґрунтя асоціюється не лише з духовними жанрами. У мадригалі — світському жанрі, що у добу Ренесансу символізує абсолютну свободу творчості, ми стикаємося з незаперечним доказом опори на церковний хорал.

Однією з найхарактерніших особливостей григоріанського хоралу, як відомо, є ладові формули. Вони базуються на системі мелодичних поспівок, диференційованих у залежності від розташування у формі — початкових, серединних і завершальних. Саме вони (псалмові формули) є в мадригалі

і не пов'язані з будь-яким тематичним запозиченням. Свідчення такого роду наведені у статті М. І. Катунян, присвяченій проблемам вивчення гармонії в музиці епохи Палестрини<sup>16</sup>. Аналітичні дослідження дозволили виявити зв'язок музичного матеріалу деяких мадригалів Палестрини з псалмодійними формулам. Матеріал ладо-мелодичних формул не тільки покладено в основу тематизму мадригалу, він стає своєрідною моделлю форми: розташування інтонаційного матеріалу в мадригалі цілком відповідає розташуванню поспівок у модусі. Таким чином, функції ладових поспівок у мадригалі певною мірою можна порівняти з тенором у духовних творах, який є тематичним джерелом і основою форми. Це ще раз підтверджує величезне значення хоралу як інтонаційної основи і духовних, і світських творів Палестрини.

### Техніка письма і традиції *cantus firmus*

В умовах відносної регламентованості композиторської техніки в епоху, що нас цікавить, розмірковувати про особливості її застосування досить складно. Зазначимо, що до другої половини XVI століття в музичній практиці встановлюється пріоритет імітаційної техніки. Письмо на *cantus firmus* на цей час відходить зі своїх позицій. Наприклад, жодну зі своїх 58 мес Лассо не пише в техніці *cantus firmus*. Майже всі вони демонструють інтерес до нової техніки XVI століття — пародії. На відміну від Лассо, Палестрина не тільки не пориває з традиціями *cantus firmus*, а й відкриває нові резерви її використання.

Те, що Палестрина продовжує лінію техніки *cantus firmus*, вже гідно уваги, враховуючи послаблення інтересу до неї в епоху Високого Ренесансу. І хоча у своєму «чистому» вигляді ця техніка представлена лише у восьми месам композитора, сам факт звернення до неї є вельми симптоматичним. *Cantus firmus* здавна був символом оплоту і непорушності багатоголосної композиції. У творах, написаних цією технікою, тони хоралу розтягнуті у часі, немов занурені у вічність — наскільки малорухомий і уповільнений їхній ритмічний пульс, настільки неспішно відбувається «прохід по анфі-

<sup>15</sup> Див.: Дубравская Т. К проблеме определения ренессансного стиля в музыке (на материале искусства XVI века). *Музыка: Творчество, исполнение, восприятие: сб. науч. трудов.* М., 1992. С. 54; Дубравская Т. Музыка эпохи Возрождения. XVI век. М., 1996. С. 26.

<sup>16</sup> Катунян М. Тенор правит кантиленой: К изучению модальной гармонии в музыке эпохи Возрождения. *Методы изучения старинной музыки: сб. науч. трудов.* М., 1992. С. 188–208.



ладі» твору, щоразу зі зміною звука відкриваючи нову перспективу. У *cantus firmus* також втілено високий дух сакральності, яка ототожнюється з об'єктивним, позаособистісним началом. Тому наспів, як правило, проводиться повністю і без будь-яких змін. Важливо і те, що шість мес із восьми на *cantus firmus* написані на духовне першоджерело (крім цих шести, одна меса — так звана сольмізаційна — *ut re mi fa sol la*, і ще одна — на мелодію світської пісні).

Окрім «чистих» випадків застосування техніки *cantus firmus* у Палестрини можна побачити взаємодію її з імітаційною технікою, яка виявляється як на діахронному (*Missa Quarta*), так і синхронному (*Missa «De Beata Virgine»*, PW XI) рівнях. До традицій мес на *cantus firmus*, ймовірно, можна зарахувати і канонічні меси, де саме канон визначає властивості музичної форми. Звісно, ці меси відрізняються від мес тенорових, але базисна позиція канону як основи форми своїми традиціями, безумовно, апелює до техніки *cantus firmus*. Все це, поза сумнівом, демонструє інтерес автора до даної техніки.

У висновку, знову звертаючись до традиціоналізму Палестрини, вкажемо на його активний характер. У «байдужості» композитора до «революційного нового» не слід бачити слабкість авторської позиції. Навпаки, в цьому — ключ до розуміння творчості композитора, яка має аж ніяк не пасивний, а опозиційний характер. Своім мистецтвом майстер передав глибоку роздвоєність епохи, характерну для рубежу століть, що і стало для нього основною темою сповіді. І в цьому Палестрина постає справжнім художником свого часу. Саме Палестрині, як нікому іншому, вдалося досягнути найбільшу таємницю Ренесансу — епохи, породженої небувалим зіткненням різних начал людської природи, усвідомити та виразити її одночасну велич і трагізм.

### Література

1. Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве: в 2 т. М., 1937. Т. 2: Материалы и комментарии. 792 с.
2. Баткин Л. Категория «разнообразия» у Леона Баттисты Альберти. Проблема ренессансного индивидуализма. *Советское искусствознание–81*. М., 1982. С. 190–223.
3. Бахтин М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира». *Бахтин М. Эстетика словесного творчества*. М., 1979. С. 328–335.
4. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. 608 с.
5. Горфункель А. Философия Возрождения. М., 1980. 368 с.

6. Дубравская Т. К проблеме определения ренессансного стиля в музыке (на материале искусства XVI века). *Музыка: Творчество, исполнение, восприятие: сб. науч. трудов*. М., 1992. С. 54–78.

7. Дубравская Т. Музыка эпохи Возрождения. XVI век. М., 1996. 413 с. (История полифонии. Т. 26).

8. Ефимова И. Источниковедение древнерусского церковно-певческого искусства: Учеб. пособие. Красноярск, 1999. 142 с.

9. Катунян М. Тенор правит кантиленой: К изучению модальной гармонии в музыке эпохи Возрождения. *Методы изучения старинной музыки: сб. науч. трудов*. М., 1992. С. 188–208.

10. Клейнер Б. «Додекахорд» Г. Глаареана. К исследованию двенадцатиладовой теории по первоисточнику: дис... канд. иск. Приложение: Генрих Глаареан «Додекахорд» (Базель, 1547). М., 1994. 247 с.

11. Коклико А. П. *Compendium musices (1552)* / публ., пер., исслед. и коммент. Н. Тарасевича. М., 2007. 484 с.

12. Лихачев Д. Система литературных жанров Древней Руси. *Лихачев Д. Исследования по древнерусской литературе*. Л., 1986. С. 57–78.

13. Мартынов В. О различении богослужебного пения и музыки в Священном Писании. *Методы изучения старинной музыки: сб. науч. трудов*. М., 1992. С. 3–13.

14. Тукова И. От редактора. *Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Про странство*. К., 2012. С. 5–7.

### References

1. Alberti L. B. *Desyat knig o zodchestve* [Ten Books on Architecture]. V 2-h t. Moscow, 1937. T. 2. *Materi-alyi i kommentarii* [Vol. 2. Materials and Comments]. 792 s.
2. Batkin L. *Kategoriya «raznoobraziya» u Leona Battisty Alberti. Problema renesansnogo individualizma* [The Category of «Diversity» in Leon Battista Alberti. The Problem of Renaissance Individualism]. *Sovetskoe iskusstvoznanie–81 [Soviet Art History-81]*. Moscow, 1982. S. 190–223.
3. Bahtin M. *Otv et na vopros redaktsii «Novogo mira»* [The Answer to the Question of the Editorial Board of the «New World»]. *Bahtin M. Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]*. Moscow, 1979. S. 328–335.
4. Berdyaev N. *Filosofiya svobodyi. Smyisl tvorchestva* [Philosophy of Freedom. Sense of Creativity]. Moscow, 1989. 608 s.
5. Gorfunkel A. *Filosofiya Vozrozhdeniya* [Philosophy of the Renaissance]. Moscow, 1980. 368 s.

6. Dubravskaya T. K probleme opredeleniya renessansnogo stilya v muzyike (na materiale iskusstva XVI veka) [To the Problem of Defining the Renaissance Style in Music (on the Basis of Art of the 16<sup>th</sup> Century)]. *Muzyika: Tvorchestvo, ispolnenie, vospri-yatie : sb. nauch. trudov [Music: Creativity, Performance, Perception]*. Moscow, 1992. S. 54–78.

7. Dubravskaya T. Muzyika epohi Vozrozhdeniya. XVI vek [Music of the Renaissance. 16<sup>th</sup> Century.]. Moscow, 1996. 413 s. (Istoriya polifonii. T. 2b [History of polyphony. Vol. 2b]).

8. Efimova I. Istochnikovedenie drevnerusskogo tserkovno-pevcheskogo iskusstva: Ucheb. posobie [Source Study of Old Russian Church-Singing Art]. Krasnoyarsk, 1999. 142 s.

9. Katunyan M. Tenor pravit kantilenoy: K izucheniyu modalnoy garmonii v muzyike epohi Vozrozhdeniya [Tenor Rules Cantilena: To the Study Modal Harmony in Renaissance Music]. *Metody izucheniya starinnoy muzyiki : sb. nauch. trudov [Methods of Studying Ancient Music]*. Moscow, 1992. S. 188–208.

10. Kleyner B. «Dodekahord» G. Glareana. K issledovaniyu dvenadtsatila-dovoy teorii po pervoistochniku : dis... kand. isk. Prilozhenie: Genrih Glarean «Dodekahord» (Bazel, 1547) [«Dodecachord» by G. Glarean. To the Study of the Twelve-Mode Theory from the Original Source: dis... PhD. Appendix: Henry Glarean «Dodecachord» (Basel, 1547)]. M., 1994. 247 s.

11. Kokliko A. P. Compendium musices (1552) / publ., per., issled. i komment. N. Tarasevicha [Compendium Musices (1552) / pub., trans., research and comments by N. Tarasevich]. Moscow, 2007. 484 s.

12. Lihachov D. Sistema literaturnykh zhanrov Drevney Rusi [The System of Literary Genres of Ancient Rus]. *Lihachov D. Issledovaniya po drevnerusskoy literature [Studies on Old Rus Literature]*. Leningrad, 1986. S. 57–78.

13. Martynov V. O razlichenii bogoslužebnogo peniya i muzyiki v Svyaschen-nom Pisanii [On the Distinction Between Liturgical Singing and Music in the Holy Scripture]. *Metody izucheniya starinnoy muzyiki: sb. nauch. trudov [Methods of Studying Ancient Music]*. Moscow, 1992. S. 3–13.

14. Tukova I. Ot redaktora [From the editor]. *Gerasymova-Persydska N. Muzyika. Vremya. Prostranstvo [Music. Space. Time]*. Kyiv, 2012. S. 5–7.

#### **Тарасевич Николай Иванович**

#### **От Ренессанса к барокко: о некоторых особенностях творчества Палестрины**

К середине XVI века, на закате Ренессанса и на заре Барокко, в жизни и культуре Европы начинают ощущаться кардинальные перемены. Взращиваемые и в течение многих десятилетий лелеемые представления о человеке как венце и властелине природы оказались фантомом. Симптоматично, что наметившийся в преддверии Барокко

перелом в сознании людей совпал с открытием гелиоцентрической концепции мира, поставившей под сомнение ренессансную картину мира, что нашло отражение в искусстве, всегда гибко реагирующем на малейшие изменения социального климата.

Творчество Дж. Палестрины приходится на наивысший этап столкновения противоположных начал — духовного и светского, христианского и языческого, средневекового и ренессансного. Этим обстоятельством продиктованы особенности его творчества, в числе которых — ориентация на традиционный тип творчества, заниженность авторских амбиций, особый статус культовых жанров, приоритет григорианского хора в качестве интонационной основы стиля, использование техники *cantus firmus*. Своим искусством художник передал глубокую раздвоенность эпохи, столь характерную для рубежа веков. Именно Палестрине удалось постичь величайшую «тайну» Ренессанса — эпохи, порожденной небывалым столкновением различных начал человеческой природы, — ее величие и, одновременно, трагизм.

Ключевые слова: Ренессанс, барокко, Палестрина, стиль, жанр, творчество.

#### **Nikolay Tarasevich**

#### **From Renaissance to Baroque: On Some Features of Palestrina's Style**

By the middle of the 16th century, in the twilight of the Renaissance and at the dawn of the Baroque, in European life and culture radical changes showed up. Conception of man as the crown and Lord of nature cultivated for many decades turned out to be a phantom. It is symptomatic that this rift emerged in the turning-point to Baroque in people's consciousness and coincided with the discovery of the heliocentric world conception, that questioned the Renaissance picture of the world and was reflected in art, that is always responsive to the slightest change in social climate.

G. da Palestrina's creativity falls on the highest stage of the collision of opposite principles — spiritual and secular, Christian and pagan, medieval and Renaissance. This circumstance dictated the peculiarities of his work, including orientation to the traditional type of work, the undervaluation of the author's ambitions, the special status of the cult genres, the priority of Gregorian chant as a melodic basis of the style and using the *cantus firmus* technique. His art gave a deep duality era, so characteristic to the turn of the century. What Palestrina was able to comprehend was the greatest “secret” of the Renaissance — an era, that emerged out of unprecedented collision of various aspects of human nature — its grandeur and, simultaneously, the tragedy.

Keywords: Renaissance, Baroque, Palestrina, style, genre, creativity.