

**ЕВОЛЮЦІЯ УЯВЛЕНЬ ПРО ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ  
В ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ (ВІД АНТИЧНОСТІ ДО ВІДРОДЖЕННЯ)**

Кожний із видів мистецтва в системі художньої культури обов'язково виступає і об'єктом естетичного сприйняття, і предметом теоретичного вивчення водночас. В якості предмету музичної теорії музика постає у трьох вимірах: як об'єктивно існуюча історична спадщина, як соціально значима художня діяльність і як цінність, що пов'язана з функціонуванням суб'єктивних суспільних чинників. На сьогодні теоретичне музикознавство є самостійною галуззю науки про музику, яка має давню історію. Вперше музичне мистецтво стало предметом дослідження саме тоді, коли відокремилось як самостійний вид діяльності із синкретичної системи життя античного суспільства і почало потребувати філософського-естетичного осмислення.

Головними питаннями, які вивчає теоретичне музикознавство, є проблеми дослідження норм і законів, що виникли в процесі історичного розвитку музики; композиційних засобів і прийомів, характерних як для музичного мистецтва взагалі, так і для певного історичного періоду; стилевих і жанрових норм тощо. Важливою галуззю теоретичного музикознавства є дослідження засобів відображення дійсності в музиці, що становлять систему засобів музичної виразності. Кожний з певних музично-виражальних засобів досліджувався в працях окремих музикознавців. Уявлення про їх функціонування в музиці відображають музично-теоретичні системи, що виникали в певний історичний період. Процес становлення самих теоретичних систем не знайшов широкого спектру вивчення в українському мистецтвознавстві. Як системне явище він розглядався лише у двох вітчизняних дослідженнях з історії теоретичного музикознавства, що належать І.Котляревському<sup>1</sup> та Г.Вірановському<sup>2</sup>. Інші автори звертались до окремих складових музично-теоретичних систем. Музикознавці ХХ століття, зокрема Б.Асаф'єв<sup>3</sup>, Л.Мазель<sup>4-6</sup>, Ю.Тюлін<sup>7-8</sup>, обґрунтували положення про об'єктивний характер музичних закономірностей та їх смислову обумовленість. Дослідники наголошують на єдності музичних засобів виразності, що утворюють єдину музичну систему.

Метою нашої статті є відтворення головних положень еволюції уявлень про засоби художньої виразності музики в музично-теоретичних системах античності, середньовіччя та Відродження, попередньо охарактеризувавши ці засоби.

Кожному виду мистецтва притаманні свої особливі засоби створення художнього образу, що слугують засобами відображення дійсності. Вони наділені специфічними для певного виду мистецтва закономірностями, що проявляють себе як у змістовному, так і художньо-естетичному плані.

Певні явища, які здаються не настільки суттєвими і важливими для одного виду мистецтва, для іншого набувають особливого значення. Наприклад, ритм має принципове значення для тих видів мистецтва, твори яких функціонують в часовому просторі: музика, танці, сценічне мистецтво. Окремі засоби виразності є специфічними тільки для одного виду мистецтва. Прикладом може бути мелодія як іманентно музичний засіб виразності.

Засоби виразності музики – досить різноманітні. До них слід віднести мелодику, гармонію, ритм, темп, динамічні відтінки, артикуляцію, штрихи, агогіку тощо. В сукупності вони створюють певну художню образність або надають їй різноманітних відтінків. Тому вважають, що засоби музичної виразності є засобами створення художнього образу в музиці. Значення цих засобів у створенні художнього образу є нерівнозначним. Наприклад, тембр виступає лише супутним фактором мелодії та гармонії, але не структурним засобом формотворення. Як основні засоби виразності, що виконують головні композиційні функції, прийнято виділяти мелодику, гармонію та ритм. Важливими і допоміжними супутниками їм слугують лад та тематизм. В процесі розвитку музичної форми мелодика, гармонія та ритм стають факторами формотворення, а в побудові звукової тканини виступають основними конструктивними компонентами музичної фактури, які тісно взаємопов'язані в художньому змісті музичного твору та є самостійними ланками для вивчення.

Система засобів музичної виразності, як і її аналоги в інших видах мистецтва, склалася внаслідок багатомірного історичного процесу. Компоненти, що її становлять, змінювались на різних етапах, постійно ускладнюючись та вдосконалюючись. Виникнення і закріплення нових засобів виразності, способів організації музичного матеріалу регулюється суворим естетичним відбором, що відповідає тим чи іншим конкретним художнім завданням, а також більш загальним нормам

музичного сприйняття. Всі конструктивні закономірності оцінюються як способи розкриття художнього змісту музики.

Музична система функціонує на декількох рівнях. Найвищий рівень – суспільна музична свідомість – утримує основні компоненти системи в узагальненому і значною мірою абстрагованому вигляді. Ці компоненти безпосередньо розкриваються на рівні конкретного музичного стилю, окремого музичного твору. Специфічною формою побутування музичної системи є теорія музики. Вона органічно входить до складу суспільної музичної свідомості та є однією з форм отримання професійного досвіду.

Структура і спрямованість теорії музики як певної галузі науки визначає музичне сприйняття, що обов'язково впливає на побудову конкретних форм музичної мови музичного твору. Адже саме теорія формує уявлення про музичну систему, що необхідні для практичного засвоєння музичної логіки в процесі навчання. Теоретичні концепції, які висвітлюють окремо гармонію, мелодію, метроритм, форму тощо, відтворюють в загальному вигляді картину музичної організації.

До характерних особливостей засобів музичної виразності, що об'єднані в єдину систему, належать взаємна обумовленість та багатоманітна варіантність їх співвідношення. Виділити окремий фактор в музично-виражальних засобах як найпростіший знак або провідний елемент досить важко. Навіть такі відносно автономні компоненти, як мелодія, гармонія, метроритм, при їх специфічності, є непрості взаємозумовлені явища. Тому методологічною нормою сучасних досліджень слугує комплексний характер вивчення окремих елементів в їх взаємозв'язках і взаємодіях.

Наприклад, в роботах Ю.Тюліна, насамперед в “Учении о гармонии”<sup>9</sup>, гармонія досліджується як найважливіший чинник закономірностей ладу. В книзі Л.Мазеля “О мелодии”<sup>10</sup>, поряд з утвердженням думки про комплексний характер мелодики та дослідженням складових її природи, розглядаються питання про взаємодію ладу і метру. Подальший розвиток вони отримали в роботі Є.Назайкінського “О психологии музыкального восприятия”<sup>11</sup>. Монографія Л.Мазеля “Проблемы классической гармонии”<sup>12</sup> має за основу системно-структурний підхід. В ній висвітлюються не тільки різноманітні форми внутрішніх зв'язків в системі, але й теоретичні аспекти цього явища, попередньо обгрунтовані в статті “О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки”<sup>13</sup>.

Зрозуміти природу цілого неможливо без вивчення її окремих сторін. Тому принципового значення набуває питання про основу, на якій базується те чи інше уявлення про структуру музичної системи, її членування на окремі елементи. Поділ музичної мелодії на елементи, зокрема мелодіку, гармонію, метроритм, фактуру, динаміку, темп тощо в своїй основі відображає традицію нотного запису, в якому всі названі компоненти отримують графічне відображення.

Усвідомлення єдності системи засобів музичної виразності спостерігаємо вже в епоху античності, коли закладалось підґрунтя сучасної музичної теорії і музичної естетики, що самі мали глибинні зв'язки з філософією і наукою своєї історичної доби. Музично-теоретичні погляди давніх греків зосереджені в ученнях про етос, про акустику і про лади. Уявлення про засоби художньої виразності музики невіддільні від наївного матеріалізму давніх греків. Перші наукові розміркування про музику знаходимо в працях давньогрецьких філософів Піфагора, Платона, Аристотеля та їх учнів Дамона, Філолая, Аристоксена. Їх глибокі і часто правильні судження стали основою європейських музично-естетичних вчень.

В працях Піфагора (VI ст. до н. е.) та його послідовників спостерігаємо математичний підхід до засобів музичної виразності як основи естетичних явищ. Піфагор вважається засновником учення про інтервали (консонанси і дисонанси), які можна отримати при поділі струни шляхом чисто математичних співвідношень. Послідовників Піфагора називали каноніками, тому що вони числові співвідношення доводили до рівня фетишу і свої музично-математичні досліди здійснювали на однострунному інструменті під назвою канон. Учення Піфагора походить з твердження про те, що всі естетичні явища мають об'єктивну основу, яку можна виразити у числах. Відштовхуючись від філософського уявлення про світ як гармонію, піфагорійці визначають останню єдністю багатомірного та узгодженість протилежного, в чому можна вбачати основи діалектичного мислення. Піфагорійська школа висуває „вчення про музику сфер”. Головні положення цього вчення виглядають наступним чином:

- музика є мистецтвом „гармонічних звуків”, що знаходяться в певних акустичних пропорціях;
- ці пропорції можна перевірити за допомогою числових співвідношень;
- звуки виникають від коливання пружних тіл, яке викликає рух, тертя, зіткнення;
- астрономічні тіла створюють гармонічні звуки надзвичайної сили, які можна було б почути

за умови їх чергування з тишею;

- ці звуки виникають тому, що орбіти руху астрономічних тіл знаходяться у пропорціях, підпорядкованих чітким числовим співвідношенням.

Таким чином, створюється „парадокс Піфагора”, який полягає у тому, що „музика й музичні звуки не для людини та її слухового сприйняття”<sup>14</sup>. Таким чином, античний вчений визначає музику водночас і надто вузько, і надто широко, не враховуючи її суб’єктивного фактору, тобто зв’язків з людиною, яка є творцем музики. Об’єктивні ж властивості музики, пов’язані з рухом, у цьому вченні абсолютизовані. Такий підхід можна охарактеризувати як акустично-математичний.

Розвиваючи ідеї про гармонію як узгодження протилежностей, Геракліт висуває визначення прекрасного як гармонію чи єдність протилежностей, що виникає внаслідок переходу кожного явища у свою протилежність через боротьбу цих протилежностей.

Досить цікавими і змістовними є міркування Аристотеля (V-IV ст. до н.е.), в яких він робить спробу визначити принципи співвідношення мелодії і ритму в музиці, відштовхуючись від ідеї руху: „Чому саме почуте з чуттєвих сприймань має етичну властивість?.. Чому ритм і мелодія, будучи звуками, подібні до етичних властивостей, а смак ні, і навіть барви і запахи? А тому, що вони – рухи, як і дії. Енергія ж – це вже етичне і створює етичні властивості, а смак та барви не створюють нічого, схожого на це”<sup>15</sup>. Такий підхід до засобів музичної виразності вказує на урахування процесу її суб’єктивного сприйняття. Водночас, міркування Аристотеля свідчать про те, що давні греки усвідомлювали причинні зв’язки між характером музики і душевними переживаннями та емоціями, які вона здатна викликати. Вчення про етос, сформульоване в працях античних філософів, наголошувало на важливій соціальній функції музичного мистецтва та його безпосередніх зв’язках з мораллю суспільства. Характер впливу музики на особистість, на думку Аристотеля, пов’язаний з тим, що, наслідуючи дійсність, вона здатна формувати душевний настрій і розвивати в людині здатність відчувати такі ж самі почуття від сприйняття самої дійсності.

Вершиною розвитку музично-теоретичної думки античної доби стали праці Аристоксена (IV ст. до н.е.), який був учнем Аристотеля. Велике значення цей філософ надавав музиці народній. У своїх теоретичних розвідках він поєднує піфагорійський підхід до дослідження музично-виражальних засобів із вченням про етичний вплив музики на формування особистості, розвинутий у вченні його наставника. Аристоксен залишив по собі декілька праць, в яких відображена система його музично-теоретичних поглядів. В його „Елементах ритміки” та „Елементах гармонії” вперше охоплюються різноманітні завдання теорії музики та стверджується її склад як науки. Так, предмет „гармоніки” античний вчений визначає як учення про елементи музики, яке виключає ритміку, метрику та органіку.

У підході до оцінки засобів музичної виразності Аристоксен займає позицію, протилежну піфагорійській школі, та очолює новий напрямок у теоретичній думці, що отримав назву школи гармоніків. В аналізі усіх музичних явищ гармоніки відштовхуються від людської чуттєвості сприйняття музики. Наприклад, суттєві розбіжності гармоніки та каноніки (представники піфагорійської школи) виявляють у визначенні поняття „консонанс”. Для гармоніків у визначенні дефініції головним критерієм є вимоги людського слуху, тому консонанс вони визначають приємним для слуху співзвуччям. Каноніки ж у цьому понятті вбачають, перш за все, найпростіше числове співвідношення. Таким чином, останні не надають естетичного характеру консонансу, в той час як гармоніки наголошують на чуттєво-слуховому сприйняттю музичного інтервалу.

В праці „Гармоніка” Аристоксен вперше в історії музично-теоретичної думки підходить до визначення музики як процесу інтонування. „Перш за все той, хто збирається займатися музикою, повинен визначити рух голосу і при цьому залежно від місця. Рух цей не буде однаковим: він є при розмові і при співі, бо, очевидно, що в обох випадках є високі й низькі тони... Безперервний рух ми можемо назвати розмовним, тому що при розмові голос рухається у просторі, справляючи таке враження, що він ніде не зупиняється. При іншому русі, який ми назвали перервним, відбувається зворотнє: здається, що голос зупиняється, і всі називають таке явище не розмовою, а співом. Тому при розмові ми уникаємо зупинок голосу і під час його звучання переходимо до [перервного] руху тільки під впливом хвилювання; при співі робимо навпаки: уникаємо безперервності і прагнемо до того, щоб голос стояв”<sup>16</sup>. Отже, Аристоксен висловлює думку про співвідношення музичної мови та мовної інтонації. Словосполучення „займатися музикою” можна сприймати і спонукуванням до початку системного теоретичного вивчення музичного мистецтва.

Цитований філософ також підходить до вивчення музики та засобів її виразності з позицій діяльності та практики, полемізуючи з каноніками, які займались проблемами музичної акустики з точки зору зв’язку звуків з „числами і швидкостями”. „Гармоніка” так визначає позицію

Аристоксена: „Ми говоримо, що голос є певний власний рух і не може робити довільних інтервалів. Спробуємо узгодити доведення цього з самими явищами, і не так, як це робили раніше, коли говорили про речі, що не стосувалися справи і відхиляли свідчення чуттєвого сприйняття як неточні; фабрикували причини, що їх можна осягнути сама лише розумом, і твердили, що є взаємовідношення між числами і швидкостями, у зв'язку з чим і виникають високі й низькі звуки. Усе це зовсім не стосується справи й абсолютно суперечить самим явищам. Інші вірікали, як вірікає оракул, не наводячи причин і доказів і не розглянувши, як слід, самих явищ... Для музиканта точність чуттєвого сприйняття має найперше значення: людина, яка погано сприймає, не може добре говорити про те, чого не сприймає”<sup>17</sup>.

Важливою складовою давньогрецької музичної теорії стало вчення про лади, яке розвивалося протягом багатьох століть і було узагальнено в трактатах Клавдія Птолемея (II ст.). За олександрійським ученим, античні звукоряди утворюють „досконалу систему”.

В трактатах Платона (V-IV ст. до н.е.) музика виступає важливим виховним фактором. У роботах „Держава” і „Закони” він розвиває думки про вплив музики на виховання гідного громадянина та гармонічної особистості. Вперше такі ідеї вчення про етос висунув друг Перикла та учитель Сократа Домон Афінський (V ст. до н.е.). Платон зауважує, що мелодія та ритм сильно впливають на душу та спонукають людину до наслідування прекрасного, зразки якого дає музичне мистецтво. Вчення про етос філософ пристосовує для потреб виховання воїнів. Слід зазначити, що музика в Давній Греції була обов'язковою складовою системи загального виховання юнацтва. Платон вважає її найбільш придатною для виховних цілей, тому що „ритм і гармонія найкраще проникають у глибину душі і найсильніше захоплюють її”<sup>18</sup>. Філософ пропонує певні лади, які найкраще сприяють виховному процесу. Саме тому Платон дає позитивну характеристику дорійському ладу як такому, що налаштовує на здолання перепон, виховує мужність та військовий дух. Міксолідійському і лідійському ладам він дає негативну характеристику, вважаючи, що вони присипляють, розм'якшують людей і перетворюють їх на слабких воїнів. Аристотель демонструє більшу широту поглядів, додаючи, що музику також можна використовувати з метою інтелектуальної розваги, „тобто заради заспокоєння і відпочинку від напруженої діяльності”<sup>19</sup>.

Дуже важливу думку для подальшого розвитку музично-теоретичних досліджень висловлює філософ-матеріаліст Демокріт (V-IV ст. до н.е.). У своїх міркуваннях він говорить про соціальні умови розвитку мистецтва. Саме він стверджує, що музика від самого свого народження є відображенням реального світу, бо на перших етапах свого розвитку, на думку Демокріта, вона наслідувала спів птахів та звуки живої природи. Відштовхуючись від цього, можна прийти до висновку, що засоби музичної виразності повинні бути і засобами відображення дійсності в музиці.

Музична теорія та погляди на засоби виразності музики в добу середньовіччя були тісно пов'язані з системою богословського знання. До найвідоміших трактатів цієї доби належать праця „Про музику” Августина (IV ст.), книги Боеція „Про встановлення музики” (V-VI ст.), трактати Касиодора (V-VI ст.), Ісидора Севільського тощо. Важливе місце в цих роботах приділялось питанням схоластики, вченню про космічну роль музики, про принципи її класифікації. Так, Боецій запропонував систематизувати усі поняття, що стосуються музики, наступним чином: музика всесвітня (гармонія сфер), музика людська (вокальна) та музика інструментальна. Цю ідею надалі розвивали середньовічні філософи.

Касиодор у трактаті „Про науки та мистецтва” поділяє музику і науки про неї на гармоніку, ритміку і метрику, тобто окреслює її головні засоби виразності.

В добу середньовіччя інтенсивно розвивається вчення про лади, започатковане ще давніми греками. Лад є одним із важливих засобів виразності в музиці, часто визначаючи загальний її характер. Ірландський вчений Алкуїн послідовно виклав принципи системи восьми церковних ладів, поділивши їх на автентичні та плагальні (похідні). Основою церковних ладів є музика народна, свою ж назву вони отримали тому, що своє системне викладення отримали в працях діячів професійного релігійного мистецтва. Окрім визначення їх інтервальної структури, музичні теоретики звертають увагу на ідейно-емоційну характеристику кожного ладу. Свої назви середньовічні лади отримали від давньогрецьких, але не зберегли їх інтервальну побудову. Визначаючи їх емоційну характеристику, теоретики наголошували на урочистості і величності дорійського ладу, запальності і пристрасності фригійського, бадьорості і веселості ладу міксолідійського.

Великим досягненням середньовічної музичної теорії є започаткування нотного запису, за допомогою якого можна чітко фіксувати висоту звуку, та мензуральної нотації, яка точно визначає тривалість кожного звуку. Реформатором нотного запису є Гвідо Аретинський (X-XI с.), який завершив усі спроби модернізації невменного письма і запропонував нотний стан із чотирьох ліній.

Цікаво, що до реформи музикант прийшов завдяки практичній педагогічній необхідності під час роботи з церковним хором хлопчиків: „Шлях філософів – не мій шлях, - мене турбує лише те, що може допомогти нашим учням”<sup>20</sup>.

Поява мензуральної нотації спричинена необхідністю записувати багатоголосну музику, яка почала інтенсивно розвиватись у міському побуті пізнього середньовіччя.

Підсумком розвитку середньовічної музично-теоретичної думки став трактат Філіпа де Вітрі „Ars nova” (XIV ст.), який дав назву усьому історичному періоду. Французький теоретик узагальнює досягнення мензуральної нотації, багатоголосної музики, появи альтерації тощо.

Чітке визначення засобів музичної виразності з'являється в добу Відродження, коли вершини досяг інтернаціональний стиль вокальної поліфонії строгого стилю. В роботах Йогана Тинкторіса (1446-1511) розвиваються погляди на використання дисонансів у музиці, на відповідність музики і поетичного тексту. Швейцарський дослідник Глареан (1488-1563) обґрунтовує важливість мелодії як засобу музичної виразності. Вона повинна бути, на думку вченого, простою і гарною. Таким чином, стверджується безпосереднє художнє сприйняття як критерій оцінювання музичних творів. Перевагу Глареан надає природній благородній мелодії, доступній для широкого сприйняття.

Найважливіші тенденції музичного мистецтва доби Відродження висвітлені в роботах музичного теоретика, композитора та виконавця Джозефо Царліно (1517-1590). В теоретичних трактатах „Встановлення гармонії” та „Обґрунтування гармонії” ренесансний учений специфічні питання музичної теорії про лади і гармонію співвідносить з певною системою естетичних поглядів, ідеалом якої є античні зразки. Головними засобами виразності в музиці, які надають єдності музиці і слова у вокальних творах, Царліно вважає мелодію, гармонію та ритм. Саме вони повинні відповідати змісту слів у музиці. Гармонія, на думку Царліно, виражає настрій поетичного тексту. „І нехай кожний прагне, по мірі можливості, супроводжувати так кожне слово, щоб там, де воно містить різкість, суворість, гіркоту і тому подібні речі, і гармонія повинна бути відповідною, тобто більш суворі і жорстка, проте не ображаючи при цьому слуху. Точно так, коли якесь слово виражає жалібність, біль, горе, зітхання, сльози тощо, хай і гармонія буде сповнена печалі”<sup>21</sup>. Радісні емоції, на думку Царліно, також повинні відображатись відповідними гармонічними засобами. В самій гармонії виразність походить від двох її емоційних полюсів – мажорного та мінорного тризвуків. Царліно зорієнтований на безпосереднє слухове сприйняття, що повинно бути єдиним арбітром у вирішенні музичних проблем.

Царліно порушує також і питання музичної практики, форм і характеру музикування та виконавства. Від музиканта-виконавця ренесансний теоретик вимагає відповідного узгодження теорії та практики його мистецтва. Думки про етичний вплив музики на людину Царліно поєднує з певними композиційними нормами. Так, музичний твір повинен задовольняти низку вимог у відношенні частин між собою, дотримання певних пропорцій, відповідності загальним закономірностям. Таким чином, постає питання відповідності частин у цілому, гармонічної впорядкованості.

Інший напрямок розвитку теоретичних поглядів доби Відродження на засоби музичної виразності представляє постать В.Галілея ( бл.1520-1591). Якщо Царліно був прибічником музики багатоголосної, то Галілей виступає за відродження монодії, в якій єдину провідну роль відіграє одноголосна мелодія. Відмова від багатоголосся, на думку Галілея, поверне мелодію до „мудрої простоти природного співу”, в якому композитор відбирає інтонації, ритми та інші засоби виразності, щоб відобразити різноманітні емоційні стани. Вінченцо Галілей наголошує на походженні мелодії від людської мови та декламації, тобто підводить до думки про музику як мистецтво інтонованого змісту. Таким чином, можна побачити безпосередні зв'язки поглядів Аристоксена та Галілея про співвідношення музичної мови та мовної інтонації. Надалі уявлення про рух як вихідний пункт вчення про інтонацію буде розвинуто в дослідженнях представника доби Просвітництва Ж.-Ж.Руссо та видатного музикознавця ХХ ст. Б.Асаф'єва.

Навіть короткий екскурс в історію європейської музично-теоретичної думки дозволяє зробити висновок про наявність міцних причинно-спадкових зв'язків між поглядами на засоби музичної виразності у дослідженнях античних філософів, діячів середньовіччя та представників музичного мистецтва доби Відродження. Мелодія, ритм і гармонія як головні засоби музичної виразності були в центрі уваги дослідників музики вказаних періодів, які створили міцну базу для теоретичних досліджень музичного мистецтва Нового і Новітнього часів. У музиці ХХ ст. система засобів виразності набула нових форм: лад і тональність в окремих напрямках замінила серія, ритм може підлягати тотальному принципу організації у серіалізмі, гармонія набуває поліфункціонального вигляду тощо. Дослідження еволюції уявлень про засоби музичної виразності у попередні історичні епохи дозволяє усвідомити процеси у сучасних музично-теоретичних системах та зробити

прогнозування на їх розвиток у майбутньому.

**ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА**

1.Котляревський І. Вступ до класифікації музично-теоретичних систем.-К.,1974; 2.Вірановський Г. Музично-теоретичні системи.-К.,1978; 3.Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. – М., 197 Мазель Л. О мелодии. – М., 1952; 4.Мазель Л. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки // Интонация и музыкальный образ. – М., 1965. - С.225 – 264.; 5.Мазель Л. Проблемы классической гармонии. – М., 1972.; 6. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М., 1979; 7. Тюлин Ю. Учение о гармонии. – М., 1963; 8. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. – М.: Музыка, 1976; 9. Тюлин Ю. Учение о гармонии. – М., 1963; 10. Мазель Л. О мелодии. – М., 1952; 11.Назайкинский С. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972.; 12.Мазель Л. Проблемы классической гармонии. – М., 1972; 13.Мазель Л.О. системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки // Интонация и музыкальный образ. – М., 1965. - с.225 – 264; 14.Вірановський Г. Музично-теоретичні системи.-К.,1978.- С.28; 15.Лосев О. Музыка эстетика античного світу.- К.,1974.- С.123; 16.цит. по: Вірановський Г. Музично-теоретичні системи.-К.,1978.- С.30; 17. Там само. - С.31; 18.цит. по:Груббер Р. Всеобщая история музыки.-М.,1956.- С.67; 19. цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика. - М., 1960. - С.204; 20. цит. по: Грубер Р. Всеобщая история музыки.-М.,1956.- С.162; 21.Царлино Дж. Установление гармонии.- Цит. по кн.:Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения.-М.,1982.-С.496.

*П.В. Довгань*

**ВТІЛЕННЯ СВІТОГЛЯДНИХ ІДЕЙ ВІДРОДЖЕННЯ І БАРОКО У ПРОЦЕСІ  
СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ СЮІТИ**

Усвідомлення світоглядних і культурних взаємозв'язків різних епох є однією із необхідних умов у вивченні процесів становлення та розвитку різноманітних жанрів мистецтва. Яскравим прикладом мистецького втілення основних принципів європейської ментальності може слугувати жанр інструментальної сюїти, процес становлення якого припадає на період XVI – XVII століть. Саме тому, щоб збагнути концепцію і семантику цього жанру, необхідно визначити специфічність світоглядних положень доби Відродження та бароко, які знайшли своє безпосереднє втілення в різноманітних мистецьких явищах.

Культура доби Відродження та бароко з різних позицій розглядається в працях культурологів, філософів, мистецтвознавців, філологів, психологів та вчених інших наукових галузей. Серед монументальних робіт можемо виділити дослідження О.Лосева<sup>1</sup>; проблем різних видів мистецтва вище зазначеного періоду торкаються Д.Наливайко<sup>2</sup>, Г.Гриненко<sup>3</sup>, М.Гуковський<sup>4</sup>, Ю.Колпинський і Є.Ротенберг<sup>5</sup>, К.Гілберт і Г.Кун<sup>6</sup>, Л.Баткин<sup>7</sup>, Дж.Манетті<sup>8</sup>, І.Прусс<sup>9</sup>, М.Овсянников<sup>10</sup>, Р.Груббер<sup>11</sup>, Т.Ліванова<sup>12</sup>, М.Лобанова<sup>13</sup>, В. Шестаков<sup>14</sup>, А.Макаров<sup>15</sup>, М.Конрад<sup>16</sup> та багато інших дослідників. Метою нашої статті є окреслення тих проявів світомоделі і моделі людини в культурах доби Відродження і бароко, які мали безпосередній вплив на зародження ідеї сюїти та становлення перших її форм.

Загальним проявом Відродження в усіх європейських країнах стало виникнення нового особливого світосприйняття і способу життя, яке отримало назву гуманізму. Його головні положення, в першу чергу, сформувались під впливом наукового знання. Саме в цю добу закладаються основи сучасної науки, які на чільне місце висунули прагнення до раціонального осмислення явищ дійсності та пошуку теоретичних основ у будь-якій формі діяльності.

Науковці Ренесансу кардинально переосмислюють загальну картину світу. Спочатку географічні відкриття змінюють уявлення про Землю. Результати досліджень в галузі астрономії М.Коперніка, Й.Кеплера, Дж.Бруно, Г.Галілея знищують аристотелівсько-птолемєєву картину світобудови і догматичний метод мислення. Експериментальні методи дослідження, започатковані науковцями цієї доби, призводять до віри в авторитет науки. Саме світоглядні ідеї, висунуті науковою революцією XVI-XVII ст., стали рушійним системоутворюючим чинником культури Нового часу.

Наукові відкриття, бурхливий соціально-економічний рух Європи уперед, подальший розвиток філософської думки призвели до формування нового типу особистості, яка характеризується титанізмом та універсалізмом. Кардинально змінюється саме уявлення про людину, яка стає „вінцем Божого творіння”, прекрасним і досконалим, гідним захоплення і любові. Ідеал людини цієї доби – самоусвідомлююча творча особа, здатна і покликана пізнати і перетворити світ та саму себе. В „Промові про гідність людини” Джованні Піко делла Мірандола (1463 -1494) наголошує