

Юзеф Хомінський,
Кристина Вільковська-Хомінська

І С Т О Р І Я М У З И К И *

Частина 1 (продовження)

СВІТЬСЬКА МУЗИКА. ТРУБАДУРИ І ТРУВЕРИ

До XI століття збереглася мінімальна кількість пам'яток світської музики. То були пісні з латинськими текстами різного характеру – сатиричні, любовні, які творили і виконували мандрівні музиканти, танцюристи, акробати, званих гістріонами, жонглерами, голіардами, міфічним патроном яких мав бути біскуп Golias. Їх пісні, як правило, були простої куплетної форми. Деякі з збережених творів мали мажорний характер, хоч не належить його ідентифікувати з пізнішим гармонічним укладом. Усвідомлювалася їх інакшість. Оскільки часто поєднувалися з фривольним текстом, ці тональності отримали назву *modus lascivus* (розбещений). Знайдемо його в одній з латинських любовних пісень X ст., що походить правдоподібно з Верони. З досить багатого і різноманітного репертуару до IX ст. залишилися лише сліди його існування. Не відомо нічого про музику, що побутувала у північних скальдів, котрі виконували рецитацією епічні пісні під супровід кельтської *rommi* або *arphi*. Карл Великий наказував записувати ті твори, які були вже у його часи свідченнями стародавньої традиції. Незалежно від них у Франції почав творитися новий лицарський епос – *chanson de geste*. Найкращою пам'яткою того гатунку є відома до сьогодні *Пісня про Роланда*. Музика не збереглася, однак були спроби віднайти її в пізніших піснях. Це була форма, яка репрезентувала тип літанійний, що полягав у повторенні з певними варіантами однієї короткої мелодії за кожним віршем поеми. Епічна лицарська пісня стала початком численної придворної творчості, що проявилася у Провансі у трубадурів і в північній Франції у труверів.

Їх назва вказує на внесок співака у створення пісні (*trobar* = винаходити). Розквіт тої творчості пов'язаний насамперед з розвитком лицарського стану, проте не була лише його привілеєм. Серед трубадурів діяли поети-музиканти міщанського походження, купецького, і навіть з придворної прислуги, однак практикували виключно при дворі. Першим поетом-музикантом був *Вільгельм з Аквітанії* (1071–1127). Він ще не репрезентує власне придворної поезії, головною метою якої було віддати шану дамі. Така творчість почала розвиватися від тої хвилини, коли донька Вільгельма Х Елеонора закликала на службу до дам відповідних артистів. Таку ж діяльність провадили її доньки: Марія при дворі Генріха IV

* Продовження публікації праці Хомінського та Вільковської-Хомінської *Історія музики* в українському перекладі; початок див.: *Українська музика* (2014/1), с. 143–148; (2014/2), с. 149–157; (2014/3), с. 96–109; (2014/4), с. 104–115; (2015/1–2), с. 216–221; ; (2015/3), с. 126–132; (2015/4), с. 127–132.

в Шампані та Елі/Aëlis, дружина графа Тібо V. На їх дворах діяло кілька видатних трубадурів: Річард Берберіл/*Richard Berberille*, Крет'єн де Труа/*Chrétien de Troyes*, Конон де Бетюн/*Conon de Béthune* і Гас Брюлє/*Gace Brulé*. Одним з перших трубадурів був також Маркабрюн/*Marcabru, Marcabrun*. Він ще не творив прославних пісень, бо цей жанр започаткував Жофре Рюдель/*Jaufré Rudel*.

Імпульсом для придворної творчості стали хрестові походи, під час яких лицарі пізнавали інші країни, звичаї та традиції. Віддаленість від рідного краю посилювало тугу, котра разом з військовими пригодами сприяла поетичній творчості. Розвиваючись в рамках однієї суспільної верстви, вона підлягала певним нормам, що мало небажаний вплив на мистецьку форму творів. Поза тим деякі трубадури, як напр. Бернард де Вентадорн творили індивідуальні пісні, що мали поетичні форми і мелодії високої якості. Великою популярністю в середньовіччі користувалася його пісня про жайворонка. В творчості трубадурів брали участь також духовні особи, і навіть вчені, що сприяло їх розповсюдженню. Пейре Відаль/*Peire Vidal* з Оверні намагався запровадити у латинських школах поезію на народній мові.

В творчості трубадурів утворилося два напрямки: простий і більш поглиблений, філософсько-рефлексійний. Представником першого був Гіраут де Борнейль/*Giraut de Bornelh*, творець майстерних ранкових пісень (*альба*). Вплив прованської народної поезії відчутним є у Пейре Відаля. Високо цінувалися танцювальні пісні, естампіда (*estampes*) Раймбаута де Вакейраса/*Raimbaut de Vaqueiras*. Серед представників другого напрямку на першому місці треба відзначити вихідця з купецької родини Фольке де Марселья/*Folquet de Marselha*, пізніше єпископа Тулузи, засновника університету і домініканського монастиря, організатора хрестового походу проти альбігойців. Його слава трубадура сягала далеко поза межі південної Франції. Данте створив у *Раю* прекрасний образ його постаті. Пісні Фольке відзначалися глибокими афористичними висловами, музика – розвинутою мелодією. Він підготував ґрунт для Арно (Арнаута) Данієля/*Arnaut Danièl*, якого Данте вважав найвидатнішим поетом свого часу, який майстерно оволодів формою секстини. Біля 1200 року мистецтво трубадурів досягло вершини розвитку, особливо у творчості Госельма Феді/*Gaucelm Faidit*, Раймона де Міраваля/*Raymon de Miraval*, Емеріка де Пегюїяна/*Aimeric de Peguilhan*. Цей період тривав не довго. Руйнації, які принесла війна з альбігойцями (1209–29) загальмували творчість трубадурів. Не вдалося її навіть оживити такому плідному поетові як Гіраут Рік'є/*Guiraut Riquier*.

Зовсім інші умови для розвитку творчості існували на півночі Франції, де розгорнулася діяльність труверів. З раннього періоду не збереглося жодного твору. Це цілком зрозуміло, оскільки їхня творчість виросла з іншої традиції, насамперед із *chanson de geste*. Своєрідний розділ епіки представляли також *chansons de toile*, серед яких повторювався сюжет про нещасливе заміжжя дівчини з жорстоким старцем і про чудове її визволення мужнім лицарем. Зв'язок з народними традиціями зберегли деякі пісні обрядового характеру (*maiaroles*), зокрема весняні/*reverdi* і травневі/*calenda maia*. З цього джерела походили також дуже популярні пастуші пісні.

Репертуар трубадурів і труверів відзначався великою різноманітністю. Взірцем для трубадурів була гимнічна форма, а для труверів літанійний тип. Він більш відповідав епічному характерові їх творчості. Ці пісні завершувалися розділом рефрену, так званим *lais*, з простою будовою (AA) чи більш складною, *rotrouang* (AABB). Діяльність труверів припадає на період розквіту міст. Саме тому багато з них походило з міського середовища, хоча служили при дворі і лицарі як професійні музиканти, так звані менестрелі. У XII і XIII ст. з'являлося щораз більше імен. До 1200 року діяли Блондель де Нель/*Blondel de Nesle*, Конон де Бетюн/*Conon de Béthune*, Гіон де Уазі/*Hion de Oisy*, Готьє д'Еспіналь/*Gautier d'Espinal*. Найвидатнішим з них був Готьє де Куансі/*Gautier de Coinci* (помер 1236), автор знаменитої збірки *Miracles Notre Dame*. З першої половини XIII ст. слід згадати: П'єра де Краона/*Pierre de Craon*, Гуго де ля Ферте/*Hues de la Ferte*, Гуго де Лусіньяна/*Hugue de Lusignan*, Жана ле Ру/*Jean le Roux*, Рішара де Фурніваля/*Richard de Fournival*, Перрона Муано д'Араса/*Perron Moinot d'Arras*. У другій половині XIII ст. діяли: Генрик IV з Брабантії, Рауль де Суассон/*Raoul de Soissons*, Тібо IV з Шампані, Шарль д'Анжу/*Charles d'Anjou*, Жан Бретель/*Jean Bretel*, Адам де ля Галь/*Adam de la Halle*, автор співогри «Про Робіна та Маріон»/*Jeu de Robin et de Marion*.

Трубадури і трувери створили ряд поетичних форм, які стали підґрунтям для пізнішого розвитку французької поезії та пісні. Найпопулярнішою формою була канціона, що складалася з двох куплетів та приспіву. Окрім епічної пісні, *chansons de geste*, що утримувалась у формі літанійній та рефреновій, використовувався також тип секвенційний. У подальшому розвитку найбільше значення мав тип *ронделюс*, який охоплював три основні види рефрену: *rondeau*, *virelais*, *ballade*. Характерною ознакою середньовічної пісні є те, що форму визначала будова тексту, а музика була лише звуковим оформленням, пристосованим до поетичної форми. Такий стан утримувався протягом цілої епохи середньовіччя аж до початків ренесансу.

Лірика провансальських трубадурів мала вплив на півночі та півдні. Вона стала взірцем не тільки для труверів, але також для піснярів німецьких. Завдяки цьому виникла німецька форма любовної пісні, *міннезанг*. У зв'язку з цим її творців названо *міннезінгерами*. Однак процес присвоювання і наслідування провансальської творчості був досить складний. Твори трубадурів були насамперед перекладені труверами на французьку мову. Та нова їх версія стала підґрунтям перекладів німецьких. Таким чином виникали численні переробки, контрафактури пісень трубадурів, коли за зразком культу марійного, що культивувався у монастирі St. Victor у Парижі, на землях Німеччини з'явилося багато пісень. Проникали вони на південь Франції, а звідти до Іспанії. З цього приводу виникає підозра, що існували там також впливи арабські, хоча не всі історики поділяють цю думку. Натомість тісні зв'язки між музикою трубадурів і труверів із міннезінгерами отримали підтвердження на основі контрафактур провансальсько-французьких пісень, що виконувалися німецькими міннезінгерами. Цієї практики не цурався навіть найвидатніший міннезінгер Вальтер фон дер Вогельвайде/*Walter von der Vogelweide*, який використав мелодію Жофре Ріделя *Lancan li iorne* у так званій палестинській

пісні, яка, вірогідно, з'явилася у 1228 році під час хрестового походу Фридерика II. Це не єдиний приклад контрафактур. Дітмар фон Айст/*Dietmar von Aist* переробив провансальську пісню Бернара де Вентадура/*Bernard de Ventadour Can veila lauzeta mover*. Так само Рудольф фон Феніс-Нойєнбург/*Rudolf von Fenis-Neuenburg* перекладав пісні П'єра Відаля. Але незалежно від тих переробок зверталися також до місцевих традицій. Цей напрям утримувався дуже довго, аж до XVI ст., коли виник рух майстезінгерів.

РОЗВИТОК ХОРАЛУ, СЕКВЕНЦІЙ І РЕЛІГІЙНОЇ ПІСНІ У ПОЛЬЩІ

Першою історичною датою у розвитку польської музики є рік прийняття християнства за римським обрядом (966). Ця подія засвідчує її тривалий зв'язок із західною культурою. Результатом цього стало культивування у Польщі ідентичних чи аналогічних видів і форм. Водночас, змінюючись протягом століть, художні стилі знайшли відображення у польській музиці. Незалежно від цих процесів існувало більш глибоке слов'янське культурне підґрунтя, пов'язане з народними традиціями. Поступово польські елементи все більше проникали у запозичені жанри, збагачуючи їх зміст, мелодику і ритміку. З дохристиянського періоду не маємо безпосередніх джерел. Про стан тогочасної польської музичної культури висовуємо лише гіпотези на основі більш пізніх, в основному з XIX ст., народних переказів чи нечисленних архівних даних і археологічних знахідок. Натомість вже з перелому XI і XII ст. походять перші зразки літургійної музики. Їх поява чи запозичення випередили фундації перших єпископатів у Познані, Гнєзні, Кракові, Вроцлаві, Плоцьку, а також абатств, насамперед бенедиктинів (напр. в Тиньцу), пізніше також інших орденів, як цистеріанці, орден Гробу Господнього, регулярні каноніки, норбертанці, домініканці. Єпископати та абатства стали головними осередками культивування хоралу. Завдяки їм налагоджувалися мистецькі контакти із Заходом. В організації літургійних співів активно діяв Аарон з Брунвілару/*Aaron z Brunwilare* (1038 р.), спочатку абат у Тиньцу, пізніше (1046 р.) краківський єпископ.

Найдавнішими пам'ятками літургійної музики у Польщі є: *Liber officiorum*, подарований Мешкові II Матильдою, дружиною князя Лотарінгського (1025 р.), а також *Sacramentarium tynieckie* (1060). З Кракова походить, між іншим, *Liber ordinalis*, т. зв. *Pontificale* краківських єпископів, виразно пов'язаний з римськими осередками, а також німецькими, французькими, і навіть з британсько-ірландськими. Та книга, найвірогідніше була складена для Польщі, тому що знаходимо там імена польських святих Войцеха і Вацлава. Згідно Авраама походить з дієцезії леодійської, хоча в нотації проявляються впливи St. Gallen. З капітули у Гнежно походить інша найдавніша пам'ятка хоралу з невменною нотацією – *Missale plenarium*. Виник він у південній Баварії, на кордоні з Австрією у монастирі *Niederalteich* на переломі XI-XII ст. Містить елементи нотації з Metz та St. Gallen. Складається з декількох частин: *Ordo Romanus Antiquus*, *Calendarium*, *Antiphonale Missarum*, *Prosarium*, *Lectioarium*. У власності капітули Гнежна він знаходиться від 1287 р., вміщує, між іншим, меси до св. Войцеха, Вацлава, Катерини. Впроваджено

його пізніше, коли *Missale* знаходилися вже на теренах Польщі. Протягом довгого часу існував погляд, що у ранній період виник перший антифон до св. Войцеха *Magna vox laude Sonora*. Очевидно, походить він з *officium* про св. Ламберта, мученика та єпископа Маастріхту (помер близько 705 р.).

Зростання польських елементів позначилось на позалітургійній творчості. Були то римовані історії чи *officia*, секвенції, тропи, гимни, тобто відповідники жанрів, що культивувались на Заході. У Польщі третина їх була пристосована до місцевих звичаїв. Тому на перший план виходять історії та секвенції про св. Войцеха і св. Станіслава. Використовувались вони протягом декількох століть, щонайменше від XII до XVI ст., хоча і пізніше їх популярність не згасла, не зважаючи на обмеження Тридентського собору. Значення тієї творчості є важливе з тієї причини, що вперше зустрічаємось з іменами польських композиторів і авторів текстів. Творцем історії про св. Станіслава *Dies adest celebris* є Вінцентій з Кельць (XIII ст.). Містить вона популярний, пізніше багаторазово опрацьований антифон *Ortus de Polonia Stanislaus*, а також гимн *Gaude Mater Polonia*. Автором тексту секвенції про св. Войцеха *In laudem sancti sacro praesulis* є познанський єпископ (1335–46) Ян Лодзя/*Jan Łodzia*. У сумі збереглося 15 секвенцій про св. Войцеха і 12 про св. Станіслава. Література секвенційна та гимнічна, зокрема про св. Ядвігу, благословенну Кіндзе, св. Гертруду і св. Флоріана вказує на зв'язок з німецьким, французьким та італійським репертуаром. Існують докази, що вже від XII ст. впроваджувались у Познанському кафедральному соборі драматизовані пальмові та пасхальні процесії, тобто містерії. На зламі XIII і XIV ст. отримали розвиток більш розбудовані їх форми, т. зв. *Visitationes sepulchri*. Протягом довгого часу вони виконувались виключно латинською мовою. Лише у XVI ст. увійшли до них польські великодні пісні.

Оригінальна польська релігійна пісня виникла у XVI ст. Найпрекраснішою її пам'яткою є *Богородиця/Bogurodzica*. Найдавніший її зразок походить лише з 1407 року. Налічує вона два початкові рядки. Пізніше збільшено їх кількість до 27. Певні першоджерела на цю тематику були видані Ворончаком/*Woronczak* і Файхтом/*Feicht*. Вони були предметом докладних історичних, філологічних і музикологічних досліджень, які мали різні точки зору щодо виникнення пам'яток. Ворончак вважає *Богородицю* різновидом тропу до *Kyrie* з *Літанії до всіх святих*. Файхт вказав на мелодичні зв'язки з репертуаром трубадурів, її інципіт збігається з піснею Єгана де Брена/*Yehan de Braine Par dessor l'ombre d'un bois*. Він звернув також увагу на певні мелодичні збіги з піснею *Simul omnes gratulemur* з літургійної драми *Daniel*. Та відмінність у поглядах не має великого значення перед фактом, що *Богородиця* як лицарська пісня була протягом довгого часу польським національним гимном – *Carmen Patriae* – який виконувався у вирішальні моменти історії, зокрема перед битвою під Грюнвальдом (1410) Результати останніх досліджень *Богородиці* є тільки на перший погляд суперечливі. У Польщі перехрещувались у середньовіччі найрізноманітніші впливи і зразки. Автор *Богородиці* здійснив їх своєрідну адаптацію чи синтез на потреби власної польської творчості. Це було можливим тому, що кожна епоха розпоряджалася спільним мелодичним матеріалом. Доказом цього є мелодичні формули, що повторюються незалежно від виду музичних творів. Завдяки цьому *Богородиця* досконало входить у репертуар західно-

європейської вокальної музики і одночасно репрезентує оригінальний польський різновид творчості, аналогічний французьким *lais* чи іспанським *cantigas*.

Богородиця є поворотною точкою у розвитку польської середньовічної пісні. У XIV ст. підвищився інтерес до цього виду творчості. На основі площького *Ordinale* з середини XIV ст. знаємо, яким процесам воно підлягало. Одна з пасхальних пісень, *Встав із мертвих король наш Син Божий*, вказує на безпосередній зв'язок з *Богородицею*, доєднавшись до двох її перших рядків. Інша пісня є перекладом секвенції *Victime paschali laudes*. Має це важливе значення, оскільки переклад секвенцій, гимнів і загалом латинських пісень став джерелом багатого репертуару польських пісень. Пізніше довго утримувалися у репертуарі обидва їх варіанти, латинський та польський. З XIV ст. походить пісня *Через твоє святе воскресіння*, перекладена також для органу у XVI ст.

ПОЧАТКИ БАГАТОГОЛОССЯ

Сам факт існування у давніші часи слідів багатоголосся не свідчить про його переломне значення для розвитку європейської музичної культури. З певними його формами зустрічаємось вже у стародавні часи (Єгипет, Греція), на що могла вказувати гетерофонія чи гра на подвійному авлосі. Етнографічні дослідження довели, що навіть люди, які стоять на дуже низькому рівні цивілізації, послуговуються бурдонами, паралелізмами, остинато та навіть імітаціями. Водночас ні у добу античності, ні на різних позаєвропейських територіях багатоголосся не виявило тенденцій до еволюції, постійно залишаючись на тому ж самому рівні. Натомість у європейській музиці, головним чином у межах західної цивілізації, повинні були діяти у певний момент імпульси, які скерували його на шлях постійного інтенсивного розвитку. Цей момент дає можливість для встановлення хронологічних меж. Вони припадають на IX ст., про що свідчать історичні джерела, а саме відомості про заняття музикою багатоголосою, переказані англійським філософом Скотом Еріугеною/*Scot Eriugen*, 830–890 pp.) та французьким теоретиком Гукбальдом з Сан Аманд/*Hucbald z St. Amand* (близько 840–930 р.). Справді, погляди різнилися стосовно пріоритету багатоголосся на півночі та півдні (Lederer, Ludwig), але та дискусія не дала вирішального розв'язання окрім підтвердження, що у той самий час існували два осередки заняття багатоголосою музикою, англійський та французько-італійський (M. Schneider). У двох згаданих вище середньовічних теоретиків зустрічаємо терміни, які відносяться до багатоголосся, і це свідчить, що багатоголосся набуває окреслених форм. Це є *organicum melos* і *organum*. Згідно Еріугени, *organicum melos* виникає зі співдії голосів, якісно та кількісно диференційованих з погляду ритміки та інтервалів, опертих на правила, які забезпечують природній вираз окремих тропів, або *toni ecclesiastici*. Більш детальний опис *organum* представив Гукбальд у трактатах *Musica enchiriadis* і *De organo*. Основним співзвуччям у нього є кварта, яка використовується переважно у паралельному русі. Це не був суто технічний засіб, тому що Гукбальд допускав також співзвуччя октави, квінти, терції, секунди, пріми, підтвердженням чого є музичні приклади у трактатах. Передбачив також октавне подвоєння голосів,

у результаті чого збільшувалась їх кількість до чотирьох та виникали квінтові паралелізми. У більш пізньому трактаті, який походив зі школи Гукбальда, *Scholia enchiriadis*, класифікація співзвуч відповідає акустичним засадам піфагорійської системи: октава (1/2), квінта (2/3), кварта (3/4). Це твердження є важливе не тільки для *organum*, але і для усієї середньовічної музики. Воно визначало пріоритети у доборі гармонічних засобів, що є основою технічних засад середньовічної поліфонії. Трактати Гукбальда дають інформацію щодо двох основних елементів структури багатоголосся. Це *vox principalis* або головний голос та *vox organalis* – голос дописаний. У недалекому майбутньому *vox principalis* отримає назву тенор (від *teneo* = тримаю), оскільки на нього спирається уся багатоголоса композиція.

У зв'язку з диференціацією композиторських засад у XI ст. з'являється назва діафонія. Гвідо з Ареццо у трактаті *Micrologus* виділив два види діафонії: *modus diaphoniae durus* і *modus diaphoniae mollis*. Перший означав простий паралельний квартовий *organum*, другий – більш розвинуті форми, передусім з диференційованою інтервальною структурою.

Сам технічний опис багатоголосся не вияснює, для чого власне у IX ст. розпочався його інтенсивний розвиток. Відповідь на це питання слід шукати в активності тих творчих сил, які намагалися переламувати жорсткі межі кодифікованого хоралу. Тією новою ініціативою були тропи в різних формах. Однією з них було також багатоголосся, яке безпосередньо пов'язувалася з тропуванням, коли фрагменти з новим текстом опрацьовувались багатоголосно. Першу, велику за обсягом, збірку багатоголосся репрезентує *Вінчестерський тропар*. Безлінійна нотація тієї пам'ятки унеможливила її докладне прочитання, однак органальна техніка мала тоді у своєму розпорядженні такі прості засоби, що для їх запису вистачало хейрономії. Часто запис взагалі не був потрібний, оскільки первісні органальні форми могли бути імпровізовані, про що відповідно свідчить відсутність нотації у секвенційних текстах. Більше того, фрагменти багатоголосся не були самостійними композиціями, а лише частинами більших одноголосних композицій. Партії багатоголосні мали набагато менші розміри, ніж партії одноголосні. Лише з часом ці пропорції почали змінюватися. Представлені Гвідо Аретинським види діафонії вказують на те, що між IX та XI ст. відбувався процес мелодичного відокремлення голосів, який пов'язувався зі способом голосоведення. На початку XII ст. ту залежність усвідомлювали у повній мірі, свідченням чого є позиція Йоганеса Аффлігемсиса/Johannes Affligemensis, який протягом довшого часу виступав в історії музики під невласливим іменем Cotto (Gerber, Riemann). Цей теоретик вказував на обов'язковість протилежного голосоведення, що означало початок нової доби у розвитку багатоголосся. Це є важливий момент, бо саме у цей час завершується початковий період розвитку європейського багатоголосся і розпочинається нова епоха.

ШКОЛА САН МАРЦІАЛ

РАДІУС ВПЛИВУ. Новий період розвитку музики безпосередньо пов'язаний з попереднім, виростає з каролінгських традицій, з культивованих форм тропових і зосереджується на території південної Франції. Водночас з однострою творчістю трубадурів розвивається музика багатоголосна. Головним музичним осередком стає провансальське абатство Сан Марціал у Ліможі, і свій вплив поширює на південь аж до Іспанії та на північ до Парижа і навіть до Англії. Цей вплив утримувався навіть тоді, коли у Франції центр мистецького життя перемістився до Парижа і далі на північ, де розгорнулася діяльність труверів. Про переломне значення абатства Сан Марціал засвідчила діастематика, яка, на відміну від безлінійного запису з Вінчестерського Тропаря, зробила можливим подальше утвердження форми нової багатоголосної творчості. В осередку Сан Марціал можна простежити за розвитком органальних форм від їх генетичних основ, пов'язаних з технікою тропоутворення і аж до перетворень, що призвели до появи нового виду багатоголосся – *motetu*. З часом з'являються різні типи *organum*. У творах, що репрезентують більш ранні форми, зустрічаємо додаткові визначення, які вказують на безпосередній зв'язок із секвенцією, напр. *Organa laetitiae*, *Cantica organica*. Можна спостерегти також проникнення деяких секвенцій у релігійні пісні, зокрема у коляди, напр. *Lilium floruit*, *Congaudet hodie*, *Fulget dies celebris*.

ORGANUM PURUM I DIAPHONIA BASILICA. Новим явищем стала подальша диференціація технічних та формальних засад багатоголосся. Значно збільшилася кількість різних органальних форм стосовно Гвідо з Ареццо, який вказав тільки на два види діафонії. В абатстві Сан Марціал з'явилися вже чотири типи багатоголосся: *organum purum*, *organum* мелізматичний, *discantus* і *discantus* імітаційний. *Organum purum*, або чистий, слід відрізнити від *modus diaphoniae durus*, який співпадав з початковим паралельним квартовим *organum* Гукбальда. Новий *organum* далі був композицією силабічною, у якій в обидвох голосах на один звук припадала тільки одна силаба. Але важливу роль відігравав протилежний рух голосів, що виразно ілюструється розміщенням нот у рукописах Сан Марціала. Протилежний рух не виключав інших відносин між голосами, навіть руху паралельного, але збагачував запас технічних засобів. В мелізматичному *organum* панував перш за все рух бічний, оскільки *vox organalis* створював щодо *vox principalis* розлогі мелізми. Відтак головний голос втрачав мелодичну самостійність, стаючи низкою *bordunow*. Вони формували гармонічну основу композиції чи її фрагментів і у вирішальний спосіб впливали на тональні властивості твору, оскільки *finalis* і *geregussio* тональності втрачали своє початкове значення, яке мали в однострої музиці. Цей тип органальної техніки був названий у XIV ст. Якубом з Леодіуму *diaphonia basilica* (від *basis* = основа).

В обох типах *organum* музична ритміка і метрика не мали окремого значення. В *organum purum* ритмічний рух підпорядковувався версифікації тексту в наслідок силабічного його трактування в обидвох голосах. У творах мелізматичних бурдони дозволяли більш вільно трактувати голос органальний, у якому на одну силабу *vocis principalis* припадало від кількох до кільканадцяти звуків.

DISCANTUS. З метою врегулювання ритміки впроваджено новий вид техніки багатоголосся. Був це *discantus*, суть якого полягала у чіткій ритмізації голосів стосовно модальних основ метричних, які інтерпретовано тридольно:

- I. модус трохеїчний 
- II. модус ямбічний 
- III. модус дактилічний 
- IV. модус анапестичний 
- V. модус спондеїчний/molossus 
- VI. модус tribrachis 

Вид модусу визначався розміщенням лігатур і окремих нот. Згідно анонімного трактату з рукопису Егертона/Egerton у Британському Музеї в Лондоні, що відповідав багатоголосцю Сан Марціала, ознакою *discantus* була *aequalitas punctorum*, тобто рівноцінність нот в обох голосах, регульована на основі окреслених метричних засад. Власне, тим *discantus* відрізнявся від початкового силабічного *organum* з довільною ритмікою. Цю думку пізніше підтвердив теоретик з початку XIII ст. Йоганес де Гарляндія/Johannes de Garlandia, який протиставив довільній мелізматичній органальній техніці докладно ритмізовані дискантові партії. Ще одним здобутком школи Сан Марціал були імітації, що полягали на повторенні мелодії одного голосу через деякий час другим голосом. З'явилися вони дуже рідко у зародковому виді, хоча добре окреслені, так що не виникало сумнівів щодо їх використання. Розвиток секвенційних форм у Сан Марціал засвідчив, що там слід шукати початки мотету. Виник він аналогічним, як секвенція, шляхом тропування мелізмів, цього разу в багатоголосому творі, напр. *Benedicamus Domino*. У результаті співставлено один над одним два різні тексти: *Benedicamus* і *Stirps Jesse florigeram*.

SANTIAGO DE COMPOSTELLA. Багатоголоса музика і не тільки вона розвивалася у Сан Марціалі у різних напрямках. Радіус її впливу поширювався далеко за межі Франції. Свідченням цього є *Codex Calixtinus* з Сантьяго де Компостелла в Іспанії. Наявні там органа вказують на мелізматичну структуру, подібну до композицій з Сан Марціала. У тій пам'ятці зустрічаємо також триголосий твір, що не інтегрується у подальший розвиток органальної техніки. Щодо його виняткового характеру, то складно розмірковувати, яке місце він посідає у розвитку багатоголосся. Видається, що має більш спільного з пізнішим *conductus*, ніж *organum*.

Переклад Мирослава Новакович, редактор Уляна Граб

