

**Шейко А. О.**

викладач кафедри хорового диригування

Національна музична академія  
України ім. П.І. Чайковського, м. Київ

## ВІДЛУННЯ РЕНЕСАНСУ

**Анотація.** У статті здійснено огляд неоренесансних тенденцій у творчості італійських композиторів першої половини ХХ століття. Визначаються жанрові і стилеві інтереси італійських композиторів: інтенсивний розвиток традицій мадригала, григоріанського хоралу і вокально-хорової поліфонії епохи Відродження.

**Ключові слова:** мадригал, григоріанський хорал, вокально-хорова поліфонія епохи Відродження.

**Аннотація. Шейко Алла. Отголосок Ренессанса.** В статье рассматриваются неоренесансные тенденции в творчестве итальянских композиторов первой половины ХХ столетия. Определяются жанровые и стилевые интересы итальянских композиторов: интенсивное развитие традиций мадригала, григорианского хорала и вокально-хоровой полифонии эпохи Возрождения.

**Ключевые слова:** мадригал, григорианский хорал, вокально-хоровая полифония эпохи Возрождения.

**Summary. Sheiko Alla. Renaissance echo.** Neo-Renaissance trends of Italian composer's works of the first half of 20th century are discussed in the article. Stylistic and genre interests of Italian composers are defined: intensive development of the madrigal's tradition, Gregorian chant and choral vocal polyphony of the Renaissance.

**Keywords:** madrigal, Gregorian chant, choral vocal polyphony of the Renaissance epoch.

---

Надійшла до редакції 10.02.2012

**Постановка проблеми.** Є епохи, потужна творча енергія яких виходить далеко за визначені істориками часові межі, впливаючи на розвиток культури наступних століть. Однією з таких є Ренесанс. «Це була епоха чіткого самовизначення щодо “культурних координат”, із яким осмисленням значення минулого для створення майбутнього, з усвідомленням самої ідеї “відродження давнини”, повернення класичних ідеалів» [3, с.66]. Розмірковуючи про явища циклічності в історії музики, Т. Дубравська пише про «наявність в історії вокальної музики в різні її хронологічні моменти (зокрема й віддалені століттями) <...> своєрідних паралельних явищ, паралельних як за своїми історичними функціями, так і стосовно творчої психології, тобто за “внутрішніми установками” і художніми завданнями, які вирішують композитори, явищами, неначе орієнтованими на певну єдину пра-модель» [3, с. 66]. У ХХ столітті спостерігається потужна хвиля захоплення епохою Ренесансу. Відродження її ідей помітне в італійській хоровій музиці.

**Мета статті** – здійснити огляд неоренесансних тенденцій у творчості італійських композиторів першої половини ХХ століття.

На початку ХХ століття італійська музична культура переживає період активних стилевих пошуків. Ватикан не стоїть осторонь цих процесів: Булла папи Пія Х «Motu proprio» (1903) про «необхідність невідкладного оновлення сакрального старовинного мистецтва» стала грандіозним внеском у справу відродження старовинних вокальних жанрів [7, с. 468]. Папа Пій Х проголошує григоріанський спів найвищим ідеалом літургійної музики і формулює в «Motu proprio» особливий критерій щодо церковної музики, згідно з яким церковна композиція повинна наблизитися до григоріанського хоралу і має відповідати внутрішньому змісту григоріанських мелодій. Надзвичайно важливою подією у справі відродження григоріанського хоралу стало знамените видання «Editio Vaticana» (1904), яке привернуло увагу італійських композиторів до пам'яток католицької духовної музики.

Відомо, що стилістична єдність канонізованих піснеспівів григоріанського хоралу<sup>1</sup> була пов'язана із процесами централізації церкви і уніфікацією різних регіональних традицій монодичних церковних піснеспівів (амброзіанської, мавританської, римської, франкської літургії). Відомо також, що термін «григоріанський спів» походить від імені Григорія Великого – папи Римського у 590 – 604 рр., якому середньовічна традиція приписує авторство більшості піснеспівів римської літургії. Григоріанський хорал – суто мелодичне мистецтво усної традиції, виконується одним співаком, або групою співаків в унісон без інструментального супроводу. Мовна основа григоріанського співу – латинь; (окремі піснеспіви виконувалися грецькою мовою, а в Хорватії і Чехії дозволялася навіть старослов'янська мова). Тексти бралися переважно з латинської Біблії (Вульгати), найчастіше використовувалися тексти псалмів (повністю, або ок-

<sup>1</sup> Григоріанський хорал: лат. – *Cantus gregorianus*; італ. – *Canto gregoriano*, англ. – *Gregorian chant*, фран. – *Chant grégorien*, нім. – *Gregorianischer Gesan*.

ремих віршів). Після Другого Ватиканського собору григоріанські піснеспіви виконуються різними мовами. Фундаментальною властивістю григоріанського хоралу є глибинний зв'язок мелодики з текстом (але цей зв'язок не абсолютний: у розгорнутих юбіляціях мелізматичного стилю наявні суто музичні утворення які, по суті, незалежні від тексту). Звуковисотність григоріанського хоралу базується на системі восьми церковних ладів, кожний із них являє собою октавний відрізок діатонічної гами, один із звуків якої є головною опорою. Основа григоріанської мелодики – хвиля (пряма і зворотна), яка утворюється головним чином поступовим рухом (її елементарний прототип міститься у формулі фрази псалмодичного речитативу). Ритміці хоралу властива нерегулярність, яка походить від прозаїчної структури богослужбних текстів, тому саме текстом зумовлюється ритміка хоралу. У мелодичці переважає поступовий рух; часто трапляються висхідні та низхідні ходи на терцію (велику і малу), ходи на кварту, квінту, особливо низхідну використовуються рідко, але висхідні квінти допускаються на початку всього хоралу, чи окремої фрази; більш широкі інтервали для григоріанського хоралу не характерні. Загалом піснеспівам григоріанського хоралу властива наскрізна будова, але зрідка трапляється і повторність.

Розвиток багатоголосся за шість віків від раннього двоголосся (IX ст.) до вершин поліфонії готичного стилю (епоха Перотина, XIII століття) й *Ars nova* (XIV століття) відбувався під безпосереднім впливом григоріанського хоралу, і в нових умовах знайшов своє продовження в епоху Високого Відродження.

Плідний вплив григоріанського хоралу спостерігаємо у творчості композиторів різних епох: Й. С. Баха, В. А. Моцарта (симфонія № 41 «Юпітер»), Ф. Мендельсона («Реформаційна симфонія»), Г. Берліоза («Фантастична симфонія»), К. Сен-Санса (Третя симфонія), Б. Бріттена, П. Хіндемита, А. Онеггера, К. Шимановського, К. Пендерещького, Р. Твардовського, М. Дюрюфле, А. Шнітке, також у хоровій творчості сучасних українських авторів, таких як М. Швед, Б. Сегіна та інших.

Починаючи з 1980-х років здійснюються спроби «історичних реконструкцій» локальних традицій григоріанського співу – амвросіанського, мозарабського. Так, наприклад, староримський хорал звучить у виконанні ансамблю «Органум» під керівництвом Марселя Переса). Інтонації григоріанського хоралу широко використовуються у композиціях популярної музики. Яскравим тому прикладом є творчість групи Енігма (Enigma, *Gregorian Lesiem*). Зовсім не випадково в кінці XX століття у Західній Європі відбувся вибух зацікавленості григоріанським співом: компакт-диск «*Santo gregoriano*», записаний у 1993 році іспанськими монахами з монастиря Санто-Домінго де Сіло, став бестселером (на початок XXI століття кількість проданих дисків сягала близько 7 мільйонів екземплярів, що подекуди перевершувало популярні хіти зірок світової естради).

Нагадаємо, що в знаменитому «*Motu proprio*» Папа Пій X рекомендував повернення в церковну музику не тільки григоріанського хоралу, а й «стильо-

вих ідеалів контрапунктичного письма Палестрини». Отже, ідеалом католицької церкви стає «строгий стиль Палестрини».

Загальновідомо, що творіння Дж. П. Палестрини та його сучасників, належать до великих пам'яток християнської культури. На початку XX століття у Європі писали про «палестринівський ренесанс»<sup>1</sup>. Розмірковуючи про «стиль Палестрини» та його сучасників, Г. Ларош пише, що він виник під впливом високого релігійного натхнення. «Це натхнення, яке досягало фанатичного містицизму, створило контрапунктичний стиль, так само, як воно створило готичну архітектуру, яка була створена ще до процвітання контрапунктичному стилю. У контрапунктичному стилі, як і в готичному стилі строга і послідовна витриманість загального типу поєднуються з розкішною фантазією у деталях. У тому і другому стилі колосальність розмірів цілого, грандіозність концепції поєднуються з тонким оздобленням. У тому і другому стилі багатства техніки віддаються на службу одухотвореній релігійній ідеї» [9, с.214].

Відтак, повернення культових жанрів, релігійної тематики та сакральної символіки в італійську музичну творчість і особливо актуалізація канонічних жанрів на початку XX століття органічно включено в русло процесів духовного оновлення італійської музики. Жанрові і стильові інтереси італійських композиторів визначаються інтенсивним розвитком традицій григоріанського хоралу і вокально-хорової поліфонії епохи Відродження.

Одним із перших, хто повернувся до григоріанського хоралу як інтонаційно-ладового фундаменту музики і до традицій італійського мистецтва XVI ст., був композитор, музикознавець та диригент І. Піццетті. У багатотомному виданні «Національне зібрання італійської музики» він редагував низку томів і показав себе знавцем італійської музики. У таких інструментальних творах як «Концерт в старовинному стилі» для скрипки з оркестром (1908), «Три прелюдії на григоріанські мелодії» (1921), «Григоріанський концерт» для скрипки та оркестру (1922) композитор витончено і поетично втілює образи в старовинному стилі, а в одному зі своїх сценічних творів «Священна вистава про Авраама та Ісаака» композитор відроджує жанр і художню форму середньовічного театру.

У творчості О. Респігі також знаходимо яскраві твори, написані у старовинному стилі. Ще навчаючись у Болонському ліцеї у класах видатних знавців старовинної музики Л. Торки та Дж. Мантуччі, О. Респігі зацікавився давньою музикою. Так, у сюїті «Птахи» (1927) композитор витончено переосмислює старовинні музичні теми авторів XVI – XVII століть. Як професіонал-виконавець О. Респігі з 1907 року є учасником Ансамблю старовинної музики. Деякий час композитор редагує твори стародавніх італійських композиторів.

Послідовне наслідування «палестринівського стилю» та втілення ренесансних принципів хорової поліфонії *a cappella* спостерігаємо в одного з найвідомі-

<sup>1</sup> Ursprung O. Palestrina und Palestrina-Renaissance // Zeitschrift für Musikwissenschaft. – 1925. – Bd. VII.

міших церковних композиторів Італії Лоренцо Перосі (1872 – 1956). Як керівник Сікстинської капели, капелмейстер Собору св. Марка (Basilica di San Marco) у Венеції композитор писав переважно ораторії, кантати, меси, мотети.

Велику роль у культивуванні старовинної італійської традиції належить Д. Маліп'єро. У духовних творах «Тайна вечеря» (1927), «Страсті» (1937), «Реквієм» (1938) він спирається на григоріанську псалмодію, старовинні лади, гнучко поєднує розвинену поліфонічну фактуру з гомофонією. У низці інших творів він звертається до старовинного складу інструментального ансамблю. Д. Маліп'єро не тільки збагатив камерний і симфонічний репертуар оркестровими транскрипціями творів К. Монтеверді, Д. Бассані, А. Страделлі, Дж. Фрескобальді, А. Вівальді. Найвищою його внеском у справу відродження старовинної музики є розшифровка, редакція і підготовка до публікації шістнадцятитомного видання творів К. Монтеверді, над якими він працював з 1926 по 1942 роки. Композитор підготував публікації творів Дж. Габріелі, Дж. Тартіні, зібрання творів А. Вівальді, над якими він працював практично все життя.

Альфредо Казелла теж чимало уваги приділяв редагуванню творів італійських майстрів доби Ренесансу та бароко – К. Монтеверді, А. Вівальді, Д. Тореллі, Д. Бассані. Звернення А. Казелла до великого минулого італійської музики мало характер апеляції до духовних цінностей італійського Відродження. Наприклад, неоренесансними рисами вирізняється витончений камерний твір «Три пісні треченто» («Tre canzoni trecento»).

Досліджуючи неobarокові тенденції в європейській музиці ХХ століття Л. Мельник пише: «Манери "генерації Стравінського": Джанфранческо Маліп'єро, Альфредо Казелла, Ідельбрандо Піцетті, що відроджує староіталійські інструменти, мадригальну традицію, повернення до інструментальної поліфонії XVI – XVII ст., до великої епохи італійської поліфонії можна розцінити як протиставлення гіпердраматизму і злободенності опери веризму <...> Вокальна музика знаходить нові перспективи, відкриваючи григоріанський хорал чи музику італійського ренесансу». Автор підкреслює, що «реставративна» стильова тенденція «виявилась настільки життєздатною, що вплинула на творчість композиторів наступної генерації» – Г. Петрассі, Л. Даллапиккола [8, с. 104].

У 1930 – 1940-ві роки в італійській хоровій музиці виникає напрям «неомадригалізму» («neomadrigalismo»), – «це, головне, рушій тих змін і пошуків, котрі відбулись у італійській хоровій музиці» [8, с. 104]. Г. Петрассі виступив фундатором «неоренесансної» течії, представники якої відроджували мадригальну традицію Ренесансу. У подальшому ця стильова течія виявилась настільки життєздатною, що вплинула не тільки на творчість покоління Г. Петрассі, а й на творчість італійських композиторів наступних генерацій

Захоплення мадригальними поліфонією та гармонією і ритмом зіграло важливу і суттєву роль у формуванні індивідуального компози-

торського стилю Гофредо Петрассі. Він був митцем чітко вираженого інтелектуального складу і, як і для композиторів «generazione dell'ottanta», для Г. Петрассі фундаментом творчості залишається італійська класика переважно доби Ренесансу. Неоренесансні риси найбільш виразно простежуються у масштабних оркестрово-хорових творах першої половини творчості митця. Йдеться про «Псалом IX» для мішаного хору й оркестру, «Магніфікат» для сопрано соло, хору і оркестру. Цим творам притаманна пишність, красномовність та образотворча пристрась, за якими вони подібні до яскравих композицій венеціанських майстрів-мадригалістів. Італійський музичний критик і публіцист Мауріціо Біллі зазначає: «Один із надзвичайно важливих аспектів у мистецтві Г. Петрассі полягає саме в повному відновленні матеріалу, що походить від традицій мадригалу» [14, с. 108].

У низці численних жанрів старовинної хорової вокальної музики, які відродилися у ХХ столітті, мадригал займає особливе місце. Етимологія слова мадригал (*mandria* грецьк. – пастух, *gal* – скарга, *mandrigale*, *mandra* – старовинна пісня пастуха) вказує на те, що витоки мадригалу в італійській народній поезії. У професійній поезії мадригал з'явився з XIV століття, що свідчить про зв'язки з цілим літературним жанровим пластом в історії ренесансної європейської культури. У XIV століття мадригалом вважали також вірші ліричної, жартівливо-побутової, міфологічної тематики, які писались для музики. Найбільш відомими авторами мадригалу були Франческо Ландіні та Джакопо Болонья. У XV столітті мадригал на деякий час витісняється іншими різновидами світської багатоголосної пісні і лише із 30-х років XVI століття він знову з'являється в Італії. Відродження його було пов'язане із зацікавленістю італійських поетів ліричними формами XIV століття, а саме творчістю видатних поетів раннього ренесансу – Петрарки і Боккаччо.

Слід зазначити, що як самостійний тип музичного твору мадригал проіснував близько 100 років (приблизно 30–ті роки XVI – друга третина XVII століть), і за цей час пройшов повний цикл розвитку: виникнення, розквіт і досягнення класичної фази. В історичному розрізі мадригал XVI – XVII ст. зарекомендував себе «як явище, майже невіддільне загальноприйнятими нормам класифікації жанрів та форм». За спостереженнями Б. Асаф'єва: «Скоріше жанр, ніж форма, і, скоріше, сфера світської ліричної поліфонії <...> ніж стиль» [4, с. 318].

Мадригал XVI століття зазвичай пишеться для п'яти-шести (рідше чотирьох) голосів і відрізняється від інших жанрів цього часу надзвичайною свободою, гнучкістю щодо композиційної структури і метроритму (у якому нерідко міняється тактовий розмір), а також і стосовно фактури, у якій побудови імітаційного характеру чергуються з акордовими епізодами.

Форма мадригалу повністю залежала від композиторського сприйняття поетичного твору. Як пише Є. Браудо у своїй праці «Всеобщая история музыки», «<...> у мадригалах початку XVI століття основна увага зверталась на точність і ретельність передачі тексту, який багато в чому визначав саму форму композиції.

Відповідно до цього, кожна поетична думка отримувала свою особливу мелодію, і звукове втілення змінювалось, згідно з вимогами тексту, то переходячи в риторику, то виливаючись вільним звуковим потоком» [10, с. 153].

Для форми мадригалу важливим, як здається, є його визначення, як «*cantus matricalis*», «*cantus materialis*» (прованс.), що характеризує жанр мадригалу як «неорганізовану форму» (у протиставленні до «*cantus formalis*» – «організованої форми», втіленої в жанрі *motetto*). Мадригал відноситься до музично-текстових поліфонічних форм XVI століття, специфіка яких полягає у своєрідній залежності музики від тексту. Синтаксичною одиницею являється рядок, на основі якого виникає музична фраза, яка отримує той чи інший виклад. Із послідовності таких фраз складається музична форма Як зазначає В. Холопова, «<...> основною тематичною одиницею стала “тема” у розумінні XVI століття (італійською “*sogetto*”, “соджетто”), яка відповідала одному рядку тексту» [12, с. 230] Отже, мадригальній формі найбільш притаманний тип «формотворення, у якому кожна фраза тексту отримує мотивно-тематичну характеристику» [12, с. 233].

В італійських мадригалістів XVI століття складається «своєрідна система музичних символів» [2, с. 96]. Саме у захопленні майстрів-мадригалістів символікою відображено «загальний розквіт музичної зображальності у італійській музиці XVI століття» [2, с. 96].

Серед найвідоміших італійських композиторів-мадригалістів Дж. Палестрина, А. Вілларт, Л. Маренціо, К. Дезуальдо, К. Монтеверді. Окремо варто зазначити роль К. Монтеверді, який створив експресивний «драматичний стиль мадригалу» (італ. *representativo*)» [3, с. 68].

За майже три століття мадригал був практично забутий, але у XX столітті простежується його відродження. Видатні композитори XX століття неодноразово підкресливали думку про сучасність ренесансного мадригалу. Зокрема, І. Стравінський наголошував: «Фактично до Баха ми не знайдемо такої передової в нашому розумінні музики, як у мотетах та мадригалах майстрів кінця XVI століття» [11, с. 34] У XX столітті до жанру мадригалу зверталися композитори різноманітних європейських шкіл. Зв'язок із мадригалом у творах цих авторів помітний як у техніці письма, так і в і назвах творів: Б. Мартіну (чеський композитор написав близько 12 мадригалів), П. Хіндеміт – 12 п'ятиголосних мадригалів на тексти Й. Вайнхебера, А. Шнітке – «Три мадригали на вірші Ф. Танцера» (для сопрано, скрипки, альту, контрабаса, вібрафона і клавесина), «Мадригал пам'яті Олега Кагана» (для скрипки соло і віолончелі соло). Мадригальну манеру наслідує Б. Бріттен у таких творах: середньовічні хорові варіації «Народилося немовля» (1933), «Обрядові різдвяні пісні» (1942), цикл пісень для хору хлопчиків з арфою. Такі ж «стилізовані» зразки мадригального жанру в інструментальній музиці знаходимо, наприклад, у творах: «Концерт-мадригал» для двох гітар з оркестром іспанського композитора та музикознавця Хоакіна Родріго (1901 – 1999); для теорби та гобоя

«Аулодія» (1965) Бруно Мадерни; «Біас» (1990) Івана Феделя; для гобоя та гітари Мартіна Верлі; для віолончелі соло «Curve with Plateux» (1982), «Ricerca una melodia» (1984), «Three Sketches» (1989), «Chant» (1993) Джонатана Харвея; у камерно-вокальному циклі «Три мадригали» для голосу та фортепіано («Весна», «Літо», «Осінь») сучасного фінського композитора Ю. Ліньяма та інших.

І сьогодні свої творчі зусилля сучасні італійські композитори зосереджують на відродженні національних основ італійського музичного мистецтва. Так, наприклад, справжнє зацікавлення жанром мадригалу спостерігаємо у хоровій творчості композиторів Andrea Basevi Gamberana (учень Gilberto Bosco і Luciano Berio, 1957), Л. Беріо (Luciano Berio), Е. Морріконе (di Ennio Morricone учень Г. Петрассі), Р. Дапело (Riccardo Dapelo), Ф. Ерміріо (Federico Ermirio). Отже, практично через кілька віків після епохи Ренесансу відбувається відродження піднесеного стилю старовинного мистецтва.

#### Література:

1. История полифонии. – Вып. 2-Б : Дубравская Т. Музыка эпохи Возрождения. XVI век. – М., 1996.
2. Дубравская Т. Мадригал (жанр и форма) // Теоретические наблюдения над историей музыки : сб. статей. – М., 1978.
3. Дубравская Т. Эпоха Возрождения и феномен цикличности в истории вокальной музыки : материалы научно-практической конференции. – Ростов-на-Дону, 2004.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.
5. Конен В. Клаудио Монтеверди. – М. : Сов. композитор, 1971.
6. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : в 2 т. – М. ; Л., 1940.
7. Музыка XX века : очерки : в 2 ч. – Ч. 2, кн. 4. – М. : Музыка, 1984. – С. 467–506.
8. Мельник Л. Необароккові тенденції в європейській музиці 20 століття : дис. ... кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «музичне мистецтво / Мельник Лідія Олександрівна ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2006.
9. Г. Ларош Собрание музыкально-критических статей. М., 1913. Т. I
10. Е. Браудо Всеобщая история музыки
11. Стравинский И. Диалоги. – Л., 1971.
12. Холопова Н. Формы музыкальных произведений : учебное пособие. – СПб., 1999.
13. Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. – М., 1985.
14. Billi M. Goffredo Petrassi. La produzione simfonico-chorale. – Palermo : Sellerio, 2002.