

УДК 111.852

Тормахова А. М.

МУЗИЧНА ЕСТЕТИКА ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА

Проанализированы философско-эстетические взгляды на музыкальное искусство Возрождения. Исследованы особенности этой эпохи в контексте общей культурной ситуации, а также взаимосвязи художественной практики, теоретического музыковедения и философской мысли. Проанализировано развитие теории музыкального этоса, математической теории музыкального искусства, следование античности и использование в музыке языковых интонаций. Показано осознание тогдашним обществом чувственной природы музыкального искусства и появление в пору Ренессанса светской музыки.

Ключевые слова: музыка, этос, эстетика, Возрождение, философия.

The analysis of the philosophical and aesthetic sights on musical art in epoch of Revival is executed. The features of this epoch in context of a common cultural situation and correlation of art practice, theoretical musical science and thought are investigated. The development of musical ethos theory, mathematical theory of musical art, following of antiquity and use in music of language intonations is analysed. The comprehension by that society of a sensual nature of musical art and appearance of secular music in epoch of Revival is shown.

Key words: music, ethos, aesthetic, Revival, philosophy.

У сучасному суспільстві однією з найважливіших є проблема самореалізації людини. Музика від початку існування людства відігравала важливе значення у формуванні людської особистості. Одним із найцікавіших і найяскравіших періодів розвитку західноєвропейської музичної культури була епоха Відродження, коли якнайбільше поцінювали творчу діяльність. Ця епоха стала часом піднесення людського духу, часом, коли людина усвідомила себе творцем своєї долі. Ілюстрацією цього можуть слугувати такі рядки з трактату Піко делла Мірандола «Про гідність людини»: «Я створив тебе істотою не небесною, але і не земною, не смертною, але і не безсмертною, для того, щоб ти, не маючи притиснення, сам зробив себе творцем і сам викарбував остаточно свій образ. Тобі надана можливість занепасти до ступеня тварини, але також є можливість підвестись до ступеня істоти богоподібної – виключно завдяки твоїй внутрішній волі».

Предметом нашого аналізу є філософсько-естетичні погляди на музичне мистецтво доби Відродження (Ренесансу). Це був період значних досягнень у сфері музичного мистецтва, в образному плані музики, в урізноманітненні форм та жанрів і його дослідження. Дослідження доби Відродження дає змогу краще осягнути стан сучасної музичної культури.

Музичну культуру та естетику доби Відродження вивчали Золтан Денеш, О. Ф. Лосев, В. П. Шестаков та ін. У роботах цих авторів дано розгорнуту характеристика всієї доби Відродження, її періодизацію, визначено характерні принципи доби, розглянуто основні філософські течії, проаналізовано естетику та творчість головних її представників.

У добу Відродження об'єктом мистецтва вперше виступає окрема людська особистість з її власними потребами як внутрішнього, так і зовнішнього характеру. Коли людина доби Ренесансу розглядає світ у світлі власного самоствердження, то їй вже не потрібні боги, демони або герої в природі й у житті. У своїх творах вона прагне відкрити ту красу, що міститься в таємних місцях природи. Тому митець тут не натураліст, він вважає, що мистецтво вище, ніж природа, і є засобом пізнання істини. Художник на основі власного естетичного смаку обирає якусь частину природи, а потім художньо оброблює її.

Однією з важливих характеристик цієї доби був бурхливий розвиток майже всіх різновидів мистецтва, у той час як теоретичне осмислення цих досягнень відбулось у більш пізній період. Так само і музична естетика доби Відродження мала набагато менше якісних змін у теоретичній галузі порівняно зі змінами в добу середньовіччя. В теоретичних дослідженнях цієї доби мало уваги було звернуто на музичне мистецтво, у той час як практика цього періоду демонструє значний прорив у музичних стилях, музичній мові, у розвитку світських жанрів.

Новим явищем у добу Відродження став рух гуманізму. Гуманісти виступали за звільнення людської особистості від церковно-середньовічного світосприйняття, за захист прав та гідності особистості. Цей рух мав велике значення для розвитку музики доби Відродження, а саме в XIV–XVI століттях відбувається розвиток світського мистецтва. Музика починає звільнятися від обов'язково-практичного призначення. На перший план виступають її естетичні й пізнавальні функції, здатність відображати внутрішній світ людини і навколишню дійсність. Становлення ренесансної стадії в розвитку мистецтв було пов'язане з появою вільного міського населення: торговців, міняйл, банкірів, ремісників та інших, які стали носіями й творцями цієї культури. У зв'язку з виникненням бюргерської культури в суспільстві у музиці виділяється індивідуальне, вона урізноманітнюється.

Дуже важливим явищем цього часу стало поступове відокремлення сприйняття від творчості й виконавства та формування публіки як самостійного компоненту музичної культури. Якщо порівняти з періодом середньовіччя, то до епохи Відродження професійну музичну культуру можна було спостерігати лише в церковних осередках, що було пов'язане з відсутністю визнаного авторства як такого та з великим впливом традиційних канонічних настанов. Від ренесансного періоду закладається сучасна модель існування музичного твору, що проходить три необхідні етапи: творення (композитор) – виконання (виконавець) – сприймання (публіка).

Яскравим прикладом підкреслення особливого значення авторства в музичній культурі є творчість нідерландського композитора Жоскена Дебре, який творив ефектну музику, що підкорювалася творчому задуму автора. Мартін Лютер стосовно творчості композитора зазначав: «Жоскен – господар нот, які необхідно роблять те, чого він хотів – інші ж майстри співу чинять так, як того потребують ноти» [1, с. 165].

Світська музика в добу Відродження отримує визнання в житті суспільства (хоча в Німеччині й деяких інших країнах важливе значення зберігає ще церковна музика). Зміст світської музики охоплює широке коло тем й образів, зокрема філософських, історичних. Інтенсивно розгортається публічне музичне життя, центрами якого

стають постійні музичні заклади відкритого характеру – оперні театри. Сучасної форми набувають струнні смичкові інструменти (скрипка, віолончель й ін.). Розвивається друкування нотних текстів, розповсюджується музична освіта (з'являються консерваторії в Італії).

Розвивається інструментальне аматорство (люднева музика) та побутове вокальне виконавство. Більшість шанованих осіб мали володіти якимось музичним інструментом, переважно струнним. Причому традиційно від доби античності через середньовіччя до Відродження існувала тенденція, що кіфару та ліру вважали більш гідними, а авлетичні – флейти – через велику роль чуттєвості – низькими інструментами, що притаманні нижчим верствам суспільства. Для домашнього вокального виконавства створюють прості багатоголосні пісні – віланели і фротолі (Італія), шансони (Франція), а також більш складні для виконання і більш вишукані за стилем (з рисами хроматики) чотирьох- або п'ятиголосні мадригали (Лука Маренціо, Карло Джезуальдо ді Веноза).

У професійній музиці сягає вершини хорове багатоголосся а капела (поліфонія «строного стилю»), діатонічного складу, у жанрах меси, мотету або світської багатоголосної пісні, з використанням складних імітаційних форм (канон). Основними композиторськими школами доби Відродження були такі школи: франко-фламандська, або нідерландська (Гійом Дюфаї, Іоханнес Окегем, Якоб Обрехт, Жоскен Дебре, Орlando Ласо), римська (Палестріна), венеціанська (Андреа і Джованні Габріелі). З'являються майстри хорової творчості в Польщі, Чехії. Інструментальна музика, у якій також розвивається імітаційне багатоголосся, стає самостійним видом музичного мистецтва.

Серед нових музичних форм, що з'являються в цей час, можна назвати оперу (К. Монтеверді), камерний ансамбль (Дж. Віталі), музику для органа (Дж. Фрескобальді), клавесину (У. Берд). Таким чином, у добу Ренесансу в музиці, як і в образотворчому мистецтві, відбулись революційні зміни.

У добу Відродження традиційно від доби середньовіччя була розвинена концепція етосу в музиці. Еразм Роттердамський та Пилип Меланхтон часто повторювали середньовічні судження про музику як про засіб виховання благочестя й любові до Бога. Мартін Лютер відродив стародавню ідею батьків церкви про магічну дію музики, відповідно до якої вона нібито лякає диявола й відгороджує людину від дії злого духу. Він неодноразово зазначав, що якби не був вченим, то обов'язково став би музикантом. Визначний представник північного Відродження фламандський теоретик Іоанн Тінкторіс, традиційно запозичуючи від середньовіччя ідею тлумачення музики як найвищого з мистецтв, казав, що вона веде до Бога, сприяє очищенню душі від темних бажань, звільненню від злих духів і збільшенню моральних чеснот. Для реформації і протестантської теології музика мала ключове значення, бо підкреслювала значення особистої віри в Бога і робила непотрібними схоластичні докази його буття. Торкаючись засобів музичного вираження, Тінкторіс робив висновок, що зміст музичного етосу залежить не тільки від ритму й розміру твору, але й від стилю, манери виконання, особливостей інструментування твору. Тінкторіс вважав пісенний жанр більш низьким порівняно з творами, що побудовані

на різноманітних складних контрапунктичних принципах (мотет, меса). На його думку, метою музичного твору є вдосконалення індивідуальної внутрішньої сутності незалежної самостійної людини.

У добу Ренесансу концепція етосу в музиці зазнала змін. У суспільстві з'являються думки про обмеженість впливу музики на особистість. Німецький композитор та філософ Кунау хоча і вважав, що музика завдяки афективному змісту може позитивно або негативно впливати на внутрішнє пробудження душі й на людську особистість, але в той же час у сатиричному романі «Der Musikalische Quacksalber» висміяв уявлення про необмеженість впливу музики на пробудження конкретних почуттів. Кунау надає важливого значення наявності програм музичних творів, які б мали зробити його сонати зрозумілішими, вважаючи, що тільки таким чином музична дія може бути сконцентрована у конкретно визначеному напрямку.

Крім неоплатонізму та теорії етосу, наступним напрямом античної філософії, до якого звернулись в епоху Відродження, став піфагореїзм. І. Кеплер у музично-теоретичних працях зробив спробу модернізувати релігійний антропоморфізм, відродивши уявлення про *musica mundana* та доповнивши його ідеєю, що рух планет з необхідністю породжує поліфонічне звучання. Прихильником піфагореїзму був також Міхаель Преторіус, який, захищаючи старий стиль мотету, повторював: «Співати без закону та міри – означає шкодити самому Богу, який упорядкував все згідно з числом, вагою та мірою, як казав Платон» [1, с. 205]. Для Пилипа Меланхтона музика була рівноцінна фізиці, яка також вивчає математичні пропорції в природі. У творі «Про користь музики» він розвиває ідею про те, що сутністю музики є пропорція, але ця пропорція є не арифметичною, а гармонічною. Г. Лейбніц визначав, що музика по суті є несвідомим рахуванням; Кунау в передмові до «Біблійних сонат», шанобливо згадуючи про математику, зазначав, що у сфері мистецтв їй має належати підпорядкована роль.

Важливим і цікавим був розгляд емоційного впливу музики на людину. Від початку доби Відродження був поширений принцип автономії музичного мистецтва та демонстрації всієї гамми почуттів, що їх передає музика. Музичну естетику цієї доби неоднотайно зараховували до нової художньої практики прояву афектів. Бенедетто Марчелло вбачав у розповсюдженні емоційності в операх ознаку деградації та занепаду. Швейцарський музичний теоретик Глареан (справжнє ім'я Глареанус, Лоріс Генріх), який був у дружніх стосунках з Еразмом Роттердамським, пропонував протилежну позицію, зокрема вимагав від музики втілення почуттєвого багатоманіття барв світу й природних афектів. Глареан виступав передвісником Камерати й засуджував складність нідерландської поліфонії, схвалюючи нововведення Жоскена Депре – спрощення засобів виразності, зримість композиції. Музичним ідеалом Г. Лоріса Глареана був природний одноголосний наспів, що може бути представлений як григоріанським хоралом, давньогрецькою мелодією або навіть народною піснею. Головною умовою має бути вираз почуттів і протиставлення математизованій музиці.

В епоху Ренесансу музика починає виступати джерелом естетичної насолоди, яка надає людині чисту й безкорисливу радість. Лоренцо Валла у трактаті «Про насолоду» пише, що «музика не дає нічого, крім насолоди, і цілком належить до

насолод слуху» [5, с. 75]. Сам принцип насолоди трактують у цей час дуже широко, пов'язуючи його з користю, честю, розвитком відчуття краси. Глареан проголошує музику «матір'ю насолоди», вбачаючи в насолоді естетичний критерій. Філософ зазначає, що корисним є те, що слугує для насолоди багатьох, ніж те, що придатне для насолоди декількох.

У добу Відродження було розроблено декілька різноманітних класифікацій музичних творів. Микола Кузанський розрізняє в музиці три типи: «...мистецтво розумне, найпрозоріше, найясніше і найабстрактніше, потім більш низька, більш затемнена, і середня». «Якщо ти побажаєш більше дізнатись про музику, уяви, що коло універсуму відображає музичні предмети, і побачиш в ньому одну музику ніби розумну (*intellectualis*) і більш абстрактну, другу ніби чуттєву і третю (що перебуває поміж ними) ніби розумову (*rationalis*)» [4, с. 362].

Іспанський теоретик Франсіско Салінас запропонував класифікацію музики, згідно з якою останню можна поділити на три види: музику, що звертається до почуттів (природні звуки – спів птахів, шум води), музику, що апелює до розуму (має справу зі сполученнями чисел, а не звуків), музику, що звертається і до почуттів і до розуму одночасно, де за допомогою почуттів людина отримує насолоду, а за допомогою розуму вона робить оцінки й виносить судження. На його думку, музика одночасно виконує функцію естетичної насолоди і пізнавальну функцію.

Задля кращого розуміння та сприйняття публікою нових музичних форм та жанрів виникає потреба систематизувати музичні поняття. Її було задоволено після створення тлумачного музичного словника – «Тлумачення музичних термінів» («*Terminorum musicae diffinitionum*», 1475) Іоанна Тінкторіса. Учений систематизував музичну теорію, узагальнив і переробив традиції минулого. Вивчаючи математичні основи музики, він підкреслював почуттєве значення музики, поєднуючи «раціо» Піфагора із «*sensus*» Аристотеля. Особливістю поглядів Тінкторіса є те, що він вже визначав музику не як чисту науку, а як художню практику. В еволюції поглядів філософа можна спостерігати зростання прихильності до емоційного боку музики. Автор прагнув відкинути ту частину середньовічних поглядів на музику, що включала алегоризм та символіку чисел, ідею гармонії сфер.

У культурі Відродження можна виділити таку тенденцію, як наслідування природі та античності; згодом вони об'єднались таким чином, що класичне (античне) мистецтво стали вважати справжнім наслідуванням природі. Теорія наслідування в добу Відродження відрізняється тим, що на першому місці виступає вже не природа, а сам митець.

Епоха Відродження висунула ідеал всебічно гармонійно розвиненої людини. Базисом культури була калокагативність як принцип світорозуміння. Основу гармонії естетика Відродження бачила в ідеальній пластичній організації людського тіла, у взаємопроникненні зовнішнього і внутрішнього, у погодженості частин і цілого, світла і тіні, у математичній точності законів перспективи. Гармонію вважали важливою ознакою і навіть джерелом прекрасного. На думку Леонардо да Вінчі, гармонія є універсальним законом природи, але музика не володіє достатньою кількістю засобів виразності для того, щоб повністю виражати та відображати

гармонію [3, с. 76]. Композитор та теоретик музики Джозефо Царліно вбачає пантеїстичну сутність у гармонії. В його теорії розвинуто ідею про домірність об'єктивної гармонії світу і гармонії суб'єктивної, властивої людській душі. На думку Царліно, людські пристрасті також подібні до гармонії музичних творів. Він зазначав, що світова гармонія стає внутрішньою гармонією людини, урівноважує її пристрасті і викликає в ній почуття радості та естетичного задоволення. Ученому належить ідея подвійності природи гармонійного ладу, згідно з якою терцію він називає органічною частиною тризвуку, що стало основою для музично-теоретичних досягнень XVI століття [1, с. 176]. Царліно засвідчує початок нового етапу музичного мислення, а саме його обґрунтування, теоретичний доробок. Починається формування нового ладового мислення на основі урізноманітнення гармонічно-акордової основи. Відбувається розрізнення мажорної та мінорної терції і відповідно мажорного та мінорного акордів, а це означає початок гомофонно-гармонічної музики та відхід від поліфонічної.

Отже, естетичні погляди на музичне мистецтво Відродження мають багато спільного з попередніми та наступними епохами, причому в країнах півночі Європи спостерігалось більше рис, які пов'язані із середньовіччям, ніж в Італії – країні, де риси культури Ренесансу проявилися найбільш рельєфно. Значна неоднорідність і розшарування музичних поглядів у цю епоху була обумовлена нерівномірністю історичного й культурного розвитку країн, що переживали добу Ренесансу.

Наслідування античності в музичній естетиці проявилось не тільки у відтворенні зразків античної музики, але й у наслідуванні інтонацій людської мови. Перенесення античного поняття гармонії на музичне мистецтво стало початком виникнення розділу теорії, що викладає побудову, класифікацію і споріднення акордів, правила сполучення їх між собою.

Література:

1. Денеш Золтаи. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. – М., 1977.
2. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. – М., 2004.
3. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. – Т. 2. – М., 1995.
4. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1982.
5. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. текстов В. П. Шестаков. – М., 1966.