

## КАТЕГОРІЯ «БЛИСКУ» В ЕСТЕТИЦІ ТА ХУДОЖНІЙ ПРАКТИЦІ ДОБИ МУЗИЧНОГО БАРОКО

Омельченко-Агай Кухі Галина Сергіївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Агай Кухі Амін,

викладач

Житомирський державний університет імені Івана Франка

м. Житомир, Україна

**Вступ./Introduction.** Доба бароко представлена в історії європейської музики між 1600-ми та 1750-ми роками як певний стиль, проте термін «бароко» вперше використав німецький музикознавець Курт Закс лише 1919-го року. Провідне місце в бароковій музиці посідають музично-театральні жанри, насамперед опера, як найбільш розповсюджений, а тому і найбільш впливовий того часу вид мистецтва на розум і серце людини.

Віртуозність та імпровізаційність – провідні властивості музики доби бароко. Можна припустити, що вони є віддзеркаленням *естетичних ідей епохи*: усвідомлення *світла* як виокремленої естетичної та світоглядної категорії.

**Мета./Aim.** Дослідити естетику та художню практику доби музичного бароко крізь призму «блиску» в усвідомленні провідних властивостей музики.

**Матеріали і методи./Materials and methods.** Не зважаючи на дотичні наукові розвідки Л. Дьячкової, О. Захарової, І. Копоть, Т. Ліванової, М. Лобанової, присвячені питанням західноєвропейської музики XVII – початку XVIII ст. [1–5], комплексного дослідження щодо виокремлення категорії «блиску» за доби музичного бароко у вітчизняному музикознавстві досі не зустрічалося. Застосування як загальнонаукових, так і специфічних методів (соціокультурної динаміки, термінологічного, компаративного) спрямоване на забезпечення перспективи більш глибокого наукового осмислення порушеної проблематики.

**Результати і обговорення./Results and discussion.** Формування саме такого тлумачення категорії «світла» припадає на досить неспокійний період в історії Західної Європи. Це, зокрема, пов'язане з тим, що в різних країнах відбуваються спільні процеси посилення влади феодалізму та католицької церкви. Їх ствердження відбувається шляхом демонстрації сили та пишності. Чого варте лише внутрішнє оздоблення храму св. Петра, Версалю, де світло, відбите в значній кількості дзеркал та щедрій позолоті посилюють враження непереможності влади. Такий стиль прикрашання інтер'єрів храмів та палаців в епоху бароко відповідав новим збільшеним масштабам приміщення, які відповідно потребували значно більшого освітлення. Саме на початку XVII століття вперше з'явилась люстра (від фр. *lumiere* «світло»). На відміну від ренесансних канделябрів, це були вже значних розмірів металеві конструкції (мідні або бронзові), на яких розміщувалось до 100 свічок, з обов'язковими прикрасами у вигляді підвісок зі скла, природного каміння (наприклад, золотавого бурштину). Змінюється принцип освітлення приміщення: до XVII століття світильники розташовувалися по периметру, однак пізніше велика люстра в центрі зали дає можливість повного та однорідного освітлення, а її оформлення у вигляді декількох кілець нагадує нову систему розташування планет. Нагадаємо, що на відміну від ренесансних поглядів на розміщення планет Сонця й Землі, де Земля була в центрі, приходить ідея про централізованість і стабільність Сонця й рух планет навколо нього. Світло стає не тільки предметом побуту, своєрідною окрасою приміщення, а й предметом освоєння у точних науках (зокрема вираховується точна швидкість світла). А блиск і сяйво, які провокує світло можна віднести й до музики бароко. Наступний вислів Генріха Шютца, якнайкраще ілюструє вищесказане: «Если Солнце – центр семи планет, то подобно этому и Музыка светло блистает и далеко сияет среди семи свободных искусств. Она их светоч, центр, солнце!» [5, 46 с.].

В цей же історичний період Марко Скаккі, італійський композитор, в публікації «*Cribrum musicum*» («Музичне решето») замінює традиційний девіз

ренесансу «Ad majorem Dei Gloriam» на «Ad majoram Musicae artis Gloriam» («К вящей славе Господа» на «К вящей славе искусства музыки»).

Ці факти можна тлумачити по-різному. Однак беззаперечним є загальне прагнення до блиску, сяяння, захвату, намагання вразити, засліпити. Подібні процеси спостерігаємо й в музиному мистецтві.

З одного боку це виявляється в прагненні «розсунути» простір за рахунок збільшеного складу виконавців (наприклад, хорові концерти), а з іншого – в посиленні віртуозності та розквіті мистецтва імпрровізації, що стали свого роду «золотим, блискучим, сяючим» оздобленням музичних творів.

В епоху бароко, а точніше напочатку XVII століття, в Італії відбувається диференціація простору театрального приміщення на відокремлені частини: простір сцени та простір глядацької зали. З'являється спеціальне слово, «ambiente» (з італ. «оточуюче середовище»), яке означає виокремлений простір, що відділяє виконавців від публіки [5, 61с.]. Таким чином, з одного боку починає формуватись взаємодіюча ланка «виконавець – слухач»; з іншого – складові цієї ланки певною мірою протиставляються. Поряд із цим, збільшується кількість слухачів, що веде за собою розширення масштабів аудиторії. Аби краще відчутти їх зміну, згадаємо зображення концертів на ренесансних картинах, де можна виявити чітку закономірність композиції: звуженість простору, групування музикантів навколо столу (що є майже обов'язковим елементом зображення), а слухачів безпосередньо біля музикантів. Однак, вже на початку XVII століття один із італійських співаків і композиторів, що належав до групи музичних діячів камерати, Еніньо дель Кавальєрі вимагає, аби зал вмщував близько тисячі глядачів. За доби Ренесансу це було можливим хіба що під час ярмаркових вистави на площах.

Особливістю організації концертного залу стає також горизонтальний вектор напрямку звуку, який, до речі, певним чином освітлюється: «від темряви чи сутінок залу до світла і чіткості ясності фігур на сцені» (тут паралельно можна згадати, що існує й інша модель організації простору – вертикальна або храмова, яка теж направлена вверх до «світла Божого», де парафіянин

визначається як «співслухач», адже всі співають для Бога). Виконавці з'являються безпосередньо перед публікою, вони чітко відмежовані від неї й навіть протиставлені їй. Таке розташування вимагає яскравості виконання музичних творів та максимально окреслених рис зовнішності виконавця, що виявилось у використанні гриму.

**Висновки./Conclusions.** Отож, доба музичного бароко в Європі була зумовлена відповідними соціокультурними змінами, що відобразились на усіх рівнях суспільної свідомості. Потреба демонстрації сили та пишності передалась і музичній мові, і музично-виконавській інтерпретації. Провідними тенденціями епохи стають посилення віртуозності та розквіт мистецтва імпровізації, диференціація простору (особливість організації концертного залу та формування взаємодіючої ланки «виконавець – слухач»), розширення масштабів аудиторії. З огляду на усі трансформаційні процеси, потребі «блиску» усього і усюди на рівні підсвідомості, музичне мистецтво починає займати у тогочасному світогляді особливе «світлодавче» місце як засіб естетичної насолоди та вищої категорії суспільної розваги.

#### **ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА:**

1. Дьячкова Л. Общие принципы гармонической системы Монтеверди: стилевая и структурная дифференциация гармонического языка в «Коронации Поппеи» // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. Сб. трудов вып.92 / ГМПИ им. Гнесиных.: М., 1978. С. 73-102.
2. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в.: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
3. Копоть И. К вопросу об эволюции итальянской оперной арии XVII – начала XVIII века. // Проблемы истории музыки: від бароко до сьогодення. Житомир: «Волинь», 1998. 80 с.

4. Ливанова Т. Проблема стиля в музыке XVII века // Ренесанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV – XVII веков. М.: Наука, 1966. 347 с.

5. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка., 1994. 318 с.