

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВІДОКРЕМЛЕНИЙ ПІДРОЗДІЛ «МИКОЛАЇВСЬКА ФІЛІЯ
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ»**

**Факультет мистецтв
Кафедра музичного мистецтва**

Чернишов Микита Зурабович

**ТРАДИЦІЇ ВИКОНАННЯ ЛЮТНЕВОЇ МУЗИКИ ЕПОХИ
РЕНЕСАНСУ НА ГІТАРІ**

**Кваліфікаційна робота
на здобуття ОС «Бакалавр»
зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво»**

Науковий керівник-
доктор філософських наук, професор
Гарбар Г.А.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 Історико-теоретичні засади розвитку інструментальної музики епохи Ренесансу	8
1.1 Історія розвитку інструментальної музики епохи Ренесансу.....	8
1.2 Лютня-лідер музичних інструментів XVI ст.....	16
РОЗДІЛ 2 Специфіка виконавського прочитання лютневої музики Ренесансу в гітарній інтерпретації (на прикладі Д. Доуленда)	20
2.1 Музично теоретичний аналіз твору Д. Доуленда «The Earl of Essex's galliard»	20
2.2 Особливості технології гітарного виконання лютневих творів (скордатура, штрихи, динаміка, мелізми...) сучасними виконавцями.....	24
ВИСНОВКИ	30
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖРЕЛ	32
ДОДАТКИ	36

ВСТУП

Інтерес до старовинної музики активізувався наприкінці ХХст. і спричинив появу нового напрямку культури музичного виконання – «автентизму». Проблема вивчення «історичного виконавства», як художнього опанування музичної творчості давніх епох, реконструкції старовинної музики набирає актуальності у сьогоденні.

Історичне виконавство цікавить багатьох музикантів різних країн світу, які присвячують свою діяльність відтворенню старовинного інструментарію, вивченню теоретичних трактатів і манускриптів, розшифровки нотного запису, аналізу співвідношення виконавця з музичним текстом, переосмисленню традицій музикування та ін. Розвиток цієї тенденції обумовлений низкою причин: сучасні типи комунікації, нові інформаційні технології, що посилюють увагу публіки до творчості окремих музикантів.

Комплекс виконавських засобів відтворення інструментальних творів доби епохи Ренесансу є одним з головних чинників стилеутворення та, одночасно, – інструментом пізнавання стильових закономірностей відповідної епохи.

Музика доби Відродження лише починає виконуватися в Україні і розробка відповідних виконавських засобів знаходиться теж на початковому етапі.

На відміну від «осучаснення» у другій половині ХХ–початку ХХІ ст. музичних творів пізнього ренесансу та через його перенесення у великі концертні зали та виконання на нових акустично потужних інструментах, «автентичне» або «історично орієнтоване» виконавство має протилежну ідейну настанову. Воно «переміщує» виконавця в минуле, пропонує йому відчувати дух рідної творів епохи, проникнутись цим духом і відтворити у виконанні властивий твору стиль. Звернення саме до музики Відродження призвело до вкрай переконливого художнього репертуару: на засадах реконструкції відповідних епоху музичних інструментів та узлагодження з їх звучанням вокальної манери співаків дивовижно змінився звуковий образ музичної культури Ренесансу.

Так, історично орієнтоване виконавство виконує важливу інформаційно-пізнавальну функцію – відтворення історично достовірного звукового образу музики відповідної епохи, що, у свою чергу, впливає на науково-теоретичні уявлення про естетико-стильові її характеристики. Адже у понятті музичного твору визначальним є його звуковиявлення: лише у звучанні і лише в умовах художнього виконання музичний твір розкривається в усій повноті своїх властивостей, зокрема, стильових. Тому комплекс виконавських засобів відтворення звукового образу музичного твору є одним з головних чинників стилеутворення та, одночасно, – інструментом пізнання стильових закономірностей відповідної епохи.

Наприкінці ХХ-століття виник сплеск інтересу до старовинної музики, історично достовірному виконанні. Інструментальні тембри (особливо лютні та віоли) надавали музиці різноманітність колориту та сприяли досягненню тих поетично-зображальних ефектів, які становлять одну з характерних рис музики епохи Ренесансу.

Спосіб взаємодії сучасних та старовинних музичних напрямків є знаходження шляхів переносу звучання старовинних інструментів за допомогою сучасних аналогів. Одним із таких шляхів є використання можливостей шестиструнної гітари, найрозповсюдженішого інструменту у світі, який представляє виконавців академічної музики, і музикантів-аматорів.

Можна підкреслити ще одну особливість, яка характерна гітарі – це конструктивна схожість з найпопулярнішим музичним інструментом ХVІ століття - лютні. Лютня в той час виконувала функції, які зараз відносять до популярної музики. Колосальна кількість творів для лютні відзеркалює культурний, музичний і емоційний настрій тих часів. Аналіз музики, аспект творчості композиторів дає можливість потрапити у світ того часу, та зрозуміти, як добитись звучання творів лютневої епохи на гітарі. Одним з першочередних завдань гітариста виконавця, це процес пошуку мистецьких першооснов в спадщини історії музичних інструментів які вже існували до створення гітари.

Актуальність даного дослідження полягає у донесенні ідей, принципів та духу епохи Відродження, в спробах перенести перш за все трактування лютневих творів, відтворенню правильного тембру, збереженню мелодійної лінії, штрихів та характеру. Тобто, транскрипція музичного образу епохи Відродження стала одним з яскравих прикладів еволюції історично направленою виконавства. Але сукупність виконавських засобів гри лютневого твору доби Відродження є достатньо складною і переплетається з вирішенням проблем, таких як: розуміння тексту музичного твору, питання «перекладення» з однієї стильової мови на іншу, проблема музичної закономірності, техніки, взаємодії «слова та музики», композиції, звуковисотності (модальної та тональної) та метро-ритміки, жанрові особливості конкретного твору. У Західних країнах є окремі навчальні заклади музичної освіти, де йде підготовка професіоналів виконання старовинної музики епохи Середньовіччя, Ренесансу, Бароко. В Україні такі заклади не існують, але все ж є професійна підготовка музикантів вона традиційно проводиться на ґрунті музики класичного та романтичного періоду.

Музика доби Відродження лише починає виконуватися в Україні і розробка відповідних виконавських засобів знаходиться теж на початковому етапі.

Зважаючи на актуальність проблематики було обрано тему дослідження: «Традиції виконання лютневої музики епохи ренесансу на гітарі»

Об'єктом дослідження є традиції виконання лютневої музики.

Предмет - гітарна інтерпретація лютневої музики епохи Ренесансу на прикладі творів Джона Доуленда.

Мета дослідження – виявити традиції та особливості гітарного виконання лютневої музики епохи Ренесансу в контексті сучасної музичної культури.

Відповідно до мети дослідження були сформульовані наступні **завдання**:

- розглянути історичні етапи розвитку інструментальної музики епохи Відродження;
- опрацювати літературу дослідження та зробити висновки;

- виявити особливості інструменту лютні і гітари;
- проаналізувати твори англійських майстрів-лютністів;
- визначити особливості технології гітарного виконання лютневих творів;

Методологічну основу дослідження становлять:

- теоретичний (огляд культурологічної, мистецтвознавчої та педагогічної літератури для визначення сутності наукової праці);
- емпіричний (аналіз рукописів, практичне вивчення твору, узагальнення художньо-творчого та концертно-виконавського досвіду для створення вичерпного розуміння музичного розвитку епохи пізнього Ренесансу).
- Історичний (вивчення еволюції принципів історичного виконавства в сучасній музичній культурі)
- Історико-теоретичний аналіз (поглиблене розуміння музикознавчих позицій дослідників та досягнення засобів музичної виразності в інтерпретаціях творів старовинної музики)

Теоретична значущість бакалаврської роботи полягає в тому, що у процесі дослідження було здійснено аналіз англійської музики епохи пізнього Ренесансу на прикладі творчості Д. Доуленда в історичному та теоретичному контексті, встановлено сутність та особливості понять: «історичне виконавство», «автентичне виконавство». Визначені особливості та складності перекладання та виконання лютневих творів для гітари в музиці ХХ-ХХІст..

Практична цінність роботи визначена її спрямованістю на розвиток:

- теорії інтерпретаторського мистецтва та культури гітарного виконавства;
- художньо-творчого потенціалу музиканта-гітариста;
- педагогічного процесу вихованню творчої особистості музиканта-виконавця;
- теоретичні положення бакалаврської роботи та представлений у ній практичний матеріал, можуть слугувати підґрунтям у подальшій науково-дослідній роботі студентів;

Результати бакалаврського дослідження можуть бути використані у викладанні дисциплін: «Фах», «Історія музики», на факультеті мистецтв у ВНЗ, в закладах що спеціалізуються на виконанні старовинної музики та для створення теоретичної бази під час написання наукових праць, статей тощо.

Матеріал дослідження складають авторські концепції, виконавські записи, нотні тексти, анотації, рецензії на виступи, творча діяльність виконавців: лютнистів (Д. Доуленд, Паул Оденте, Хопкін Сміт, Нігель Норт, Едін Карамазов), гітаристів (Едвін Мартін, Джуліан Брім, Володимир Вавілов), музикознавців (Коденко І.І., Цюряк І.О., Дроздова О.О., Девід Тейлер, Купер Геральд, Девід Грін).

Матеріали роботи пройшли апробацію у доповіді на VII міжнародній студентській науково-практичній конференції «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки», тема доповіді «Лютнева музика епохи Відродження» яка відбулась 17 листопада 2021 року .

Дипломна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків. Список використаних джерел включає 36 найменувань. 7 додатків займають 7 сторінок. Робота викладена на 30 сторінках друкованого тексту.

РОЗДІЛ 1 Історико-теоретичні засади розвитку інструментальної музики епохи Ренесансу

1.1 Історія розвитку інструментальної музики епохи Ренесансу

Зростання середньовічної інструментальної музики, було пов'язане з міською культурою. Торгова буржуазія епохи Відродження, вела напружену боротьбу проти феодалів, що ускладнювали будь-яку торгівлю, витратила багато грошей на видовища і всякі залицяння за народом. Купець XIV, XV, а частково і XVI століть відрізняється незвичайним блиском, влаштовує ходи і бали, котрим необхідні організовані оркестри. У попередню епоху, у XIII столітті, у музиці трубадурів зароджується вид інструментального танцю, одноголосна естампіда. Така естампіда складалася з трьох або чотирьох частин (rimsta), кожна у вигляді окремого маленького танцю. У XIV та XV століттях кількість танцювальних типів значно розширюється. У італійських поетів XV століття (відмінне джерело для музичної історіографії) ми знаходимо перерахування великої кількості назв, з яких до кінця XVI століття збереглися лише три основні типи: «пива» (позначення волинки), танець тридольного розміру спокійного пасторального характеру, сальтарелло», також тридольного розміру, але дуже швидкого руху, і «басаданця». Цю танцювальну музику виконували не на аристократичних струнних інструментах, а на різкозвучних сопілках, флейтах, під акомпанемент трикутників та ручних барабанів. Зрідка знаходимо вказівки, що танцювали під звуки маленьких переносних органів. Якщо художня пісня сприяла вокальній техніці, то танці розвинули інструментальний ритм та форму. У XVI столітті починають з'являтися друковані збірки танців. Від танцювальних типів XV століття вони відрізняються більшою ритмічною рухливістю, виразним акордовим стилем, що підтримує головний інструментальний голос, та різноманітністю емоційного вираження. У них відчувається віяння побуту, його радості та прикрас. Ці танці становлять той фон, на якому розвивається надалі мистецтво інструментальної композиції. Ще з кінця XV століття в Італії та Німеччині практикувалося парне поєднання хороводного танцю повільного руху зі швидким — «підстрибуючим».

У Німеччині така пара називалася «танцем» та «ув'язненням», в Італії — «пасамеццо» (павана) та «сальтарелло» (гальярда), причому «заклучний» користується матеріалом першого. Зважаючи на наявність різних типів вже на початку XV століття, судячи з одного з рукописів Британського музею, виникла думка поєднати низку таких танцювальних номерів в одне ціле. Послідовність танців отримала назву сюїти, що виникла, як бачимо, в Англії.

До кінця XVI століття в літературі для лютні знаходимо класичну послідовність двох пар, що сталася в подальшому: «павана», «гальярда» — «аллеманда» (німецький танець повільного руху), «курунта» (старофранцузький танець, аналогічний італійській «сальтарелло») з невеликими вступними прелюдіями. Зі зміною побутового укладу в цей період розвитку грошового господарства серед верхів буржуазії, що прагне естетично привабливого способу життя, починає створюватися потяг до «домашньої» музики, не тієї, яку можна почути тільки під склепіннями церкви, а світського мистецтва, призначеного для повсякденного побуту, для виконання у колі друзів чи сім'ї. У епоху Відродження музиканти, хоча б і що з нижчих станів, були оточені пошаною і могли досягти великих успіхів. Попит на музику як вокальну, так і інструментальну був дуже великий, і тому така країна, як Італія, дала за порівняно короткий термін — одне століття — велику кількість імен. Цінувалась головним чином музика жива, бадьора, хоча й не звільнена остаточно від впливу культового мистецтва, але все ж таки підвищує радість життя. Величезне поширення набуває лютня, дуже зручний для домашнього музикування інструмент. Для запису лютневих п'єс (у XVI столітті панував шестиструнний тип — при п'яти подвоєних нижніх струнах) існувала низка систем — табулатур, що користувалися комбінацією арабських цифр і букв алфавіту. Спільним всім цих «табулатур» було позначення ритмічної тривалості у вигляді знаків над буквами. Табулатури були і для інших інструментів.

Надзвичайне поширення у побуті набувають хорові «віланелі» («вуличні пісні»). XVI століття в Італії можна назвати "століттям вілланелі" - п'єс танцювального характеру з тяжінням до акордного супроводу. Ці хори зазвичай

перекладаються для домашніх, зручних техніки музичного виконання ними, інструментів.

Нетанцювальна музика, призначена для інструментального виконання, у XVI столітті має ще сліди свого вокального походження. Зі спробами самостійних оркестрових композицій ми зустрічаємося на італійському ґрунті в особі Флоренціо Маскера, що випустив у 1584 р. збірку «Інструментальних канцон», і особливо Джованні Габріелі (1557—1612), одного зі значних майстрів свого часу. З Габріелі починається та урочиста італійська оркестрова музика, пафос якої близький до монументального живопису Відродження. Чудова інструментальна композиція Джованні Габріелі – його «священні симфонії». Габріелі вперше переніс на оркестрову практику принцип подвоєння голосів, запозичений у органу, і навчив наступних композиторів вільного користування окремими інструментальними групами оркестру. Ці симфонії треба розглядати як свого роду урочисті прелюдії до співу хору. Збірник «симфоній» Габріелі містить 14 канцон та дві «сонати». Останній термін, який зіграв потім таку велику роль історії інструментальної музики, наприкінці XVI століття позначав, що це твір, на противагу «кантате» (композиція для співу), призначалося виконання на інструментах.

Про різноманітність інструментального апарату XVI століття дають докладні відомості різні автори трактатів, як Себастьян Фірдунг - *Musica getutscht*, М. Агрікола - *Musica instrumental* і М. Преторіус - *Syntagma musicum*. Багато інструментів цього часу пояснюється тим, що майже щороку розбивався на окремі величини, що відповідали різним регістрам людського голосу. Розрізнялися дискантові, альтові, тенорові та басові типи всіх струнних та духових інструментів. Зі струнних у XV і XVI столітті особливо поширені були віоли з ладами у двох своїх різновидах: «плечовий» (віола-да-брачіа) та «колінний» (віола-да-гамба) різних величин. З цих віол на порозі XVI століття утворився маленький різновид - скрипка, спочатку як дискантовий інструмент. Від віоли, що мала дуже плоску підставку під струнами, що уможлиблювало гру акордами, скрипка відрізнялася своєю більш опуклою підставкою, що полегшувала самостійне користування

середніми струнами і, отже, мелодичну гру. Першими майстрами-будівельниками скрипки були італійці Гаспар Бертолоти, прозваний і Сало (1542-1609), Андреа Амати (1530-1611), глава знаменитої кременської сім'ї. До початку XVII століття мистецтво будови скрипок досягло високої досконалості, а до кінця цього століття настає «золоте століття» скрипки, пов'язане з іменами Антоніо Страдіварі (1644—1737), Джузеппе Гварнері (1687—1742).

Найширше застосування інструментальна музика знайшла у домашньому побуті. Тут, панівне становище зайняла, починаючи з XV століття, лютня. Усі форми як світської, і культової багатоголосної музики пристосовувалися цього інструменту у спеціальних аранжуваннях. Знамениті лютністи цінувалися "на вагу золота". Відомо, наприклад, що великий італійський художник Леонардо да Вінчі, через який тодішні володарі князі готові були вступити в чвари, особливо цінувався як лютніст. Улюблений в епоху Відродження кодекс правил про придворний побут

Кастільйон визнавав необхідною приналежністю універсальної людини гру на лютні. У 1529 році виходить перша французька збірка для лютні; а до кінця століття вже є значна скарбниця лютневих композицій. В Іспанії лютні відіграють не меншу роль, і лише у другій половині XVI століття їх починає витісняти гітара, що набула на той час свою остаточну форму. У Німеччині лютня відіграє роль демократичного інструменту, що замінює небагатому городянину і реміснику клавійні інструменти, про які мова буде нижче. Ми знаємо багато імен найбільших німецьких лютністів, з яких назвемо тільки Ганса Юденкунінг (пом. 1526) і Себастьяна Оксенкуна (1521 - 1574).

Справжнього розквіту лютнева література досягла в XVI столітті в Англії, де гра на лютні настільки вкоренилася в побуті, що навіть у перукарнях на стінах розвішувалися зазвичай лютні, щоб гості могли бавити грою час очікування в черзі. Найбільшим англійським лютністом і композитором для цього інструмента вважався Джон Доуленд (1562-1626), який провів другу половину свого життя в Данії. Легкому тендітному звуку лютні, добре чутному лише у невеликих приміщеннях, відповідав звук примітивного клавійного інструменту клавіра у його

різновидах, котрій у аналізованій нами період стала вироблятися своя література. Тихі ніжні звуки клавихорду (найстаріший інструмент, що дійшов до нас позначений 1543 роком) поступалися за звучністю навіть лютні. Одночасно з клавихордом виник і інший різновид клавіру, відомий під різними назвами: «клавіцимбал» (німецька), «кланічембало» або скорочено «чембало» і «спінет» (італійська), «клавесин» та «епінет» (французька). Від клавихорду вона відрізнялася складнішим ударним механізмом і йшла тон значно сильніший, навіть різкіший. В Англії та Нідерландах цей інструмент отримав назву "верджинеля" від латинського *virgo* (діва - "улюблений інструмент дівчат"). Найстаріший інструмент, що дійшов до нас, відноситься до 1493 року.

Місцем створення своєї літератури для цього інструменту була Англія епохи Шекспіра, коли країна перебувала у розквіті свого музичного мистецтва. Блискучі сторінки англійської верджинельної музики відносяться до другої половини XVI та першої чверті XVII століття. Композиції цього часу мають риси суто клавірного стилю, заснованого на широкому використанні варіаційного мистецтва. Англійці охоче вдаються до різноманітних програмних назв. Найбільшими представниками верджинельної музики є Вільям Берд (1543-1623), Орландо Гіббонс (1583-1625) і Джон Буль (1563-1628), особливо останній, блискучий віртуоз, Лист свого часу, збагативши техніку гри новими повтореннями одних і тих же тонів, великими стрибками і т. д. Мистецтво англійських верджиналістів знайшло своє відображення і на матеріалі, перш за все в Нідерландах, де цей стиль сприйняв і блискуче розвинув геній варіаційного мистецтва Іоан Пітерс Свеєлінк (1562—16) Цікаво відзначити, що наприкінці XVI століття верджинель із відповідними музикантами завезений був до Московії англійським послом. Найстаріший з музичних інструментів, орган також займає чільне місце в історії музики XV і XVI століть. Орган зовсім не був виключно церковним інструментом і у своєму багатовіковому розвитку створив багату художню літературу, яку не можна пов'язувати з вузьким культовим колом. У XV столітті ми зустрічаємо вже низку чудових органістів італійців, нідерландців,

англійців та німців. Найбільшим італійським органістом XV століття є Антоніо Скварчіалуппі (помер у 1475 р. у Флоренції), який зібрав велике зібрання світських («мадригальних») органних та інструментальних композицій зі співами XIV і XV століть (так званий «кодекс Скварчіалуппі»). Орган застосовується тут як чисто світський інструмент для виконання перекладів пісень та танців. Особливо цікава музика для різних першотравневих ходів, які правителі Флоренції, багатий рід Медічі, що спирався на міських ремісників і підлещувався перед ними, влаштовував для останніх. Тут ми зустрічаємо пісеньки кравців, виноградарів та пекарів, що належали німецькому музикантові Генріху Ісааку, який зайняв місце Скварчіалуппі після його смерті. Не менш уславлений був німецький сучасник Скварчіалуппі, Конрад Пауман (1410 - 1473), автор трактату про мистецтво гри на органі з численними тонко розробленими нотними прикладами. Двоголосні обробки пісенних мелодій у збірці Паумана зроблено так, що мелодія проводиться в басу, а верхній голос (права рука) виконує вільні пасажі. Про школу Паумана дає уявлення так звана Буксгеймська органна книга, що містить 258 світських і церковних органних п'єс. Цей найбільший збірник XV століття складено близько 1460 року.

З-поміж учнів Паумана найбільшим був Павло Гофгеймер (1459-1537), що відкриває собою вже нову школу органістів. Наприкінці XVI століття відбувається розділ між клавірною та органною літературою, причому перша все більше вбирає в себе елементи акордового лютневого стилю та художні форми танцювальної музики, що виконувалася на цьому інструменті. Як щодо форми, там і в суто художньому значенні органне мистецтво особливо сильно розвивалося в Італії. Тут особливо плідною виявилася творчість венеціанської школи, що створила найважливіші форми вільної органної композиції, «фантазію» та «ричеркар», з характерним чергуванням широкого акордового листа та легких летючих пасажів.

Відмінність «ричеркара» від «фантазії» полягає у фугоподібній розробці кількох тем, у той час як у «фантазії» панує лише один мотив. Великий вплив на розвиток італійської органної музики наприкінці XVI століття мав Андреа Габріелі

(1510-1586) і Клавдіо Меруло (1533-1604). Значення останнього — у його «токкатах», які також зустрічаються й у Андреа Габріелі. "Токкатами" спочатку іменувалися вільні прелюдії. В обох названих нами композиторів тип «токкати» підходить до «фантазії» і має тричастинну будову: акорди та пасажі у вступі, фуговану середню частину – заключний пасаж. Учень Меруло Джироламо Дірута написав дуже цікаву книгу «Il Transilvano» (розмова про музику приїжджого любителя з венеціанським органістом; Венеція, 1597), що містить ґрунтовний огляд композиційної техніки та органної гри цієї епохи. З цього матеріалу можна відновити картину органної практики на той час. Кінець XV століття висунув ще одного великого італійського органіста Луцаско Луцаски, одна з токкатів якого збереглася в збірці Дірута. Поряд з Італією та Німеччиною декількома видатними органістами, які привернули останнім часом увагу істориків, має й Іспанія. Найбільшим іспанським органістом XVI століття був Антоніо Кабесон (1510-1566) - збірка "Obras de musica" для органу, клавіра або арфи. Музика Кабесона відрізняється чистотою стилю та ретельною розробкою поліфонії. Про французьких органістів на той час дають поняття сім збірників паризького видавця Атеньяна, призначені «як органу, так епінету»: очевидно, тоді ще точно розрізняли окремі клавішні інструменти. У Франції ж близько 1550 вийшло «10 книг для танців», що призначалися для виконання інструментальними хорами. Тут ще з часів трубадурів було у великому ході, як акомпануючі інструменти, сімейство віол. Ще більшого поширення віольна музика, занесена сюди з Італії разом із музичними композиціями, мала в Англії. У кожному заможному англійському домі вважалося ознакою культурності мати набір віол і мати достатню техніку, щоб грати на них. Улюбленими формами були так звані «фансі» (фантазії для декількох інструментів) і «граунд» — п'єси варіаційного характеру на мелодії, що незмінно повторюється в басу. Разом з англійськими комедіантами, що наповнили у XVI столітті Німеччину, і сюди проникає у великій кількості віольна музика. Актори епохи Шекспіра, що були водночас і музикантами, відіграли таким чином велику роль у поширенні інструментальної музики. Їхньою «спеціальністю»

було виконання різних танців італійського, французького, англійського походження. Ось чому інструментальна сюїта на порозі XVII століття відрізняється такою різноманітністю національних типів. Вже наприкінці XVI століття у віоли в Італії з'явився небезпечний суперник, скрипка, представлена вперше як самостійний інструмент у венеціанця Джованні Габріелі. Але на англійських і німецьких поглядах скрипка ще довго залишалася інструментом музичних «низів», не визнаним у справі художнього виконання.

Найбільшими теоретиками XV і XVI століття було поставлено і вирішено проблеми мензуральної теорії; був проведений повний перегляд математичної акустики і, нарешті, закладено основи вчення про гармонію. Починаючи з XV століття, у Болонському університеті існувала постійна кафедра музичної науки, яку обіймав ряд нідерландських учителів. Головним теоретиком цього часу був Іоанн Тінкторіс (1446-1511), автор найстарішого з існуючих словників і трактатів «Про музичний винахід і практику», а також дев'яти (залишилися не надрукованих за його життя) теоретичних праць, що охоплюють усі сторони тогочасного вчення про музику та забезпечених великою кількістю нотних прикладів. Одночасно з ним жив і інший знаменитий теоретик, італієць Франкіл Гафорі (1451-1522), дослідник давньогрецької теорії в її математичній частині та автор трьох книг про теорію церковних ладів, нотації та контрапункту. В останні роки свого життя він вів старанну полеміку з іспанцем Бартоломео Рамос де Пареха (1440, пом. після 1491), який встановив нові шляхи математичного вчення про інтервали. У першій половині XVI століття найвизначніше місце в галузі музичної теорії належить флорентійському ченцю Піетро Аарону (1490-1562), яким написаний був чудовий підручник контрапункту, що визнавав застарілими колишні вимоги про поступовий вступ голосів, і швейцарцю Генріху. людині (він був увінчаний також, як поет), який встановив готівку в практиці багатоголосності 12 церковних ладів. Однак чільне місце серед теоретиків XVI століття належить знаменитому теоретику Джузеппе Царліно (1517-1590), який створив передумови для сучасного вчення про

гармонію визнанням існування мажорної терції у співвідношенні 4 і 5 і закріпив практично співвідношення тонів діатонічної гами.

1.2 Лютня лідер музичних інструментів XVI ст.

Європейська лютня — щипковий струнний музичний інструмент з ладами на грифі й овальним корпусом. Слово «лютня» ймовірно походить від араб. al'ud, «дерево», хоча нещодавні дослідження Екхарда Нойбауера доводять що 'ud просто є арабізованим варіантом перського слова rud, що має значення струни, струнного інструменту, або лютні. Водночас Джанфранко Лотті вважає, що «дерево» було зневажливим терміном в ранньому ісламі, у зв'язку із заборонаю ним будь-якої інструментальної музики. Виконавець на лютні називається лютністом, а виробник лютнярем. Лютні виготовляються майже цілком з дерева. Дека, зроблена з тонкого листа деревини (як правило ялини) має овальну форму. У всіх типах лютні дека містить одинарну або іноді потрійну розетку замість звукового отвору. Розетки як правило багато декоровані.

Корпус лютні збирають з окремих ребер твердого дерева (клен, вишня, ебоніт, червоне дерево і ін.). На відміну від більшості сучасних струнних інструментів гриф лютні вмонтовується на одному рівні з декою і не нависає над нею. Шийка лютні як правило виготовляється з легкого дерева з покриттям з ебоніту.

Походження лютні достеменно невідомо. Різні варіанти інструменту використовувалися з давніх-давен в культурах Стародавнього Єгипту, Хеттського царства, Стародавньої Греції, Стародавнього Риму, Болгарії, Османської імперії, Китаю, Кілікії. На початку VII століття схожі за формою варіанти лютні з'явилися в Персії, Вірменії, Візантії та Арабському халіфаті. У VI столітті, завдяки болгарам, лютня з короткою шийкою поширилася по всьому Балканському півострові, а в VIII столітті була принесена маврами в культури Іспанії та Каталонії, таким чином витіснивши до цього в Середземномор'ї лютні з довгою шийкою,

пандуру і цитру. Історія останніх на цьому, однак, не закінчилася: на їх основі виникли італійська гітара, колашоне і китарроне.

На стику XV, XVI і століть багато іспанських, каталонських та португальських лютнярів поряд з лютнею стали використовувати віуелу де мано («ручну віуелу»), інструмент, який за формою близький до віоле да гамба і чий лад відповідає строю лютні. Віуела під назвою «віола да мано» в подальшому поширилася на територіях Італії, що перебували на той час під владою Іспанії, особливо в Сицилії, Неаполітанському королівстві і папській державі часів Папи Олександра VI. Можливо, найважливішим «перевалочним пунктом» між мусульманською та європейською християнською культурами в даному випадку слід вважати саме Сицилію, куди лютня була принесена візантійськими або, пізніше, сарацинськими музикантами. У зв'язку з тим, що ці співаки-лютнярі служили придворними музикантами в період, що склався після відродження на острові християнства, лютня частіше, ніж будь-які інші музичні інструменти, зображена на розписі стель побудованої в 1140 році у церкві Каппелла Палатіна (Палермо, Італія), заснованої норманським королем Рожером II. До XIV століття лютня вже поширилася по всій території Італії і змогла з Палермо проникнути в німецькомовні країни, ймовірно, завдяки впливу, який чиниться на культури сусідніх держав династією Гогенштауфенів. Середньовічні лютні мали чотири або п'ять парних струн. Звукодобування здійснювалося за допомогою плектра. Розмір лютень варіювався: існує документальне підтвердження того, що до кінця епохи Ренесансу, налічувалося до семи розмірів (виключаючи басову лютню). Очевидно, в Середньовіччі лютня в основному використовувалася для акомпанементу. Кількість музичних партитур, написаних до початку XVI століття, що збереглися до наших днів, яку з великою впевненістю можна віднести до творів спеціально для лютні — надзвичайно мало. Швидше за все, це пояснюється тим, що в Середньовіччі і на початку епохи Ренесансу лютневий акомпанемент носив імпровізаційний характер, що не вимагає нотного запису. В останні десятиліття XV століття, лютнярі поступово відмовилися від використання плектра на користь

пальцевого способу гри придатнішого для виконання поліфонічної музики. Кількість парних струн збільшилася до шести і більше. У XVI столітті лютня стала головним сольним інструментом свого часу, однак продовжувала використовуватися і для акомпанементу співакам. До кінця Відродження кількість парних струн зросла до десяти, а в епоху бароко досягла чотирнадцяти (іноді доходячи до дев'ятнадцяти). Інструменти, що налічують до 26-35 струн, зажадали зміни самої структури лютні. На момент завершення історії розвитку інструменту архілютня, теорба і торбан мали подовжувачі, вбудовані в основну колкову головку, що створювало додаткову резонуючу довжину басових струн. Людська долоня нездатна охопити чотирнадцять струн для грифа, і тому басові струни були навішані поза грифом і ніколи не затискалися лівою рукою. В епоху бароко функції лютні були в значній мірі обмежені акомпанементом бассо контінуо, і поступово вона була витіснена в цій іпостастії клавішними інструментами.

Починаючи з XIX століття, лютня практично вийшла з ужитку, але кілька її різновидів продовжували існувати в Німеччині, Швеції та Україні.

Стрій лютні епохи Відродження. Ренесансова тенерова лютня була налаштована по інтервалам кварта між усіма струнами, крім третьої та четвертої, що були налаштовані між собою у мажорну терцію. Тенерова 6-струнна лютня, зазвичай була налаштована номінально в Соль (до 20 століття не було стандарту висоти тону) по найнижчій струні. Стрій мав такий вигляд — (G'G) (Cc) (FF) (AA) (dd) (g) від найнижчої струни до найвищої. На гітарі твори для ренесансної лютні можна грати, налаштував третю струну на пів тону вниз, маючи такий стрій E, A, d, f#, h, e'.

Для лютні з більш, ніж шістьма струнами додавали струни нижче за звучанням і використовували їх у якості додаткових басових нот. Тому для 8-хорової лютні справедливий стрій (D'D) (F'F) (G'G) (Cc) (FF) (AA) (dd) (g) від найнижчої до найвищої.

Для 10-хорової — (C'C) (D'D) (E b 'E b) (F'F) (G'G) (Cc) (FF) (AA) (dd) (g).

Якщо твір вимагав інший стрій лютні, то рукописи містили інструкції для гравця, наприклад, *7e chœur en fa* = "Сьомий хор (пара струн) у fa" (= F в стандартній гаммі C).

Розділ 2 Специфіка виконавського прочитання лютневої музики Ренесансу в гітарній інтерпретації (на прикладі Д. Доуленда).

2.1 Музично теоретичний аналіз твору Д. Доуленда «The Earl of Essex's galliard»

Джон Доуленд, англійський лютніст, композитор, перекладач, підприємець і поет, залишається однією з найбільш інтригуючих постатей раннього Нового часу. Найвідоміший на міжнародному рівні англійський музикант свого покоління, він грав при датських та німецьких дворах і подорожував по Італії та Франції. Музикант також проводив час вдома, де створив найпопулярнішу лондонську музичну друк того часу, «Першу книгу пісень» або «Ayres of fowre partes» із *Tableture for the lute* (1597), яку перевидавали щонайменше чотири рази. Ця новаторська антологія пісень, яку міг виконувати вокальний соліст у супроводі лютні, чотири співаки чи будь-яка комбінація вищезгаданого, стояла на передньому краї англійської лютні початку XVII століття, пов'язаної з пісню-повітрям, яке було нетривалим, але з ентузіазмом прийнято тими в класах, які цінували придворну поезію та домашню музику. Формат книги, що дозволяє виконавцям сидіти за столом і ділитися однією книгою, став стандартом для пісень на лютні. Сам Доуленд випустив ще три друкованих збірника пісень, збірник музики та переклад більш раннього теоретичного трактату. Вибір композитора створити деякі тексти, які зачіпали тенденцію до меланхолії початку сімнадцятого століття, допоміг сформувати його власну публічну персону, яка заохочувала бачення ізоляції та відчаю. І все ж згадки тогочасні про композитора свідчать про когось, який сприймається як талановитий, життєвий і кмітливий. Така цифра вимагає подальшого вивчення. Доуленд залишив по собі обмежену біографічну інформацію в текстах кількох надісланих і отриманих листів. Попередній матеріал його друкованих томів дозволяє додатково зазирнути в його життя. І все ж у наших знаннях про біографію Доуленда залишаються великі прогалини, лакуни, які стали очевидними з сімнадцятого століття, коли з'явилися перші короткі нариси життя композитора. Незважаючи на відкриття нових архівних матеріалів, пов'язаних із

записами поховань та певними бухгалтерськими книгами та квитанціями, в яких він згадується, ми знаємо про Доуланда не набагато більше, ніж було відомо чотириста років тому. Можливо, ми знаємо менше. Можливо, через те, чого ми не знаємо, він залишається такою загадкою, що ставить його як об'єкт інтересу науковців, студентів, виконавців. Крім того, не безпідставно думати, що це саме те, як Доуланд хотів би цього, адже він був людиною, яка, здається, заохочувала повітря таємниці, яке оточує його навіть сьогодні. Де народився композитор? Яким чином він отримав свою ранню підготовку, щоб стати одним із найвідоміших виконавців, композиторів, науковців і видавців свого часу? Він був шпигуном? Для кого? Чи справді він навернувся до католицизму, перебуваючи на континенті? Якщо так, то чи він коли-небудь щиро прийняв віру Англійської церкви? І як його погляд на релігійний розрив в Англії вплинув на його життєвий вибір, кар'єру та музику? Або вони зробили? Ось такі проблеми мучили вчених Доуланда протягом століть. Інші дослідники зосереджували увагу на безлічі аспектів творів Доуланда: його лірика піднімає питання авторства, риторичного вибору та текстово-музичних асоціацій; текстове застосування первинного джерела інформує про історичне виконання, допомагаючи в інтерпретації композицій композитора, незалежно від інструментів; а сама музика Доуланда, яку багато хто вважає найвидатнішою у своєму роді, отримує оцінку завдяки аналітичному огляду.

Інтерес до Д. Доуланда та його творів розквітнув у двадцятому та двадцять першому столітті, протягом цього часу кількість статей, видань та дисертацій, що досліджують музиканта та його музику, збільшувалася з кожним десятиліттям.

Дослідницькі посібники щодо творчості композитора є мізерними. Ті, що існують, або навмисно обмежені в розмірі, або застарілі. Цей поточний том має на меті допомогти майбутнім дослідникам, надавши повний посібник із раніше створених матеріалів, як первинних, так і вторинних, з яких можуть виникнути нові наукові дослідження.

Праці. Розділи музичного каталогу та списку джерел мають кілька цілей: Перші — це спроби представити повний список усіх відомих композицій Д.

Доуленда незалежно від інструментів чи жанру; Другий — це опис що порівнює у яких порівнює та уточнює багато джерел шістнадцятого та сімнадцятого століть, у яких знайдено композиції, написані композитором або натхненні його музикою. Складання цих каталогів виявилось грандіозним завданням, оскільки, хоча попередні вчені створювали такі списки, вони часто обмежені жанром чи інструментом, а деякі джерела, які намагаються охопити всебічне висвітлення, зараз досить старі. Створення повного списку творів для Джона Доуленда пов'язане з проблемами, які випливають з різних джерел. Д. Доуленд писав твори для складу різних інструментів: соло на лютні, пісні на лютні та діалоги для голосу з акомпанементом лютні, версії тих самих пісень для кількох голосових партій з або без супроводу, налаштування супругів для різних комбінацій інструментів і традиційні чотириголосні метричні гармонізації псалма. Іноді композитор встановлював один і той же твір для більш ніж однієї з цих комбінацій, використовуючи ідентичний музичний вихідний матеріал для створення творів, раніше створених для різних музичних комбінацій.

У ряді випадків він давав різні назви творам, які мають той самий музичний вихідний матеріал, з однією етикеткою для інструментальних творів, а іншою для вокальних творів (зазвичай на основі слів першого рядка тексту, які іноді додавали пізніше до п'єси, спочатку задумані як інструментальна музика). Крім того, більше творів Доуленда, як приписуваних, так і неатрибутивних, збереглося в рукописних копіях, ніж у гравюрах, авторизованих композитором. Деякі з них з'являються на руках Доуленда або мають його підпис. Таким чином, вони можуть відображати або не відображати оригінальну композиційну думку музиканта, а назви з'являються у багатьох варіантах, якщо взагалі з'являються. Деякі частини є близькими наближеннями до версій, знайдених у друкованих книгах Доуленда або в рукописах, написаних його власноруч, деякі дещо відрізняються, а деякі є абсолютно новими аранжуваннями, заснованими на оригінальному матеріалі Доуленда. Конкорданси допомогли ідентифікувати деякі твори Доуленда, а інші були запропоновані експертами як композиторські на основі стилістичних

особливостей, а потім піддані сумніву іншими. Можливо, ці ускладнення перешкодили створенню повного, пронумерованого каталогу Доуланда. Найближчу схожість з одним можна знайти в нумерації творів у томі Поултона-Лема 1974 року зібраних лютневих творів (221), але ця колекція, як би корисна вона не була, становить менше половини композицій Доуланда.

Список творів, включений до статті Grove Music Online «Dowland», є більш повним, але без номерів, і він не відразу представляє матеріал, представлений у різних формах. Каталог у розділі 2 присвоює кожній роботі Доуланда унікальний номер «D». Організація виявилася складною. Упорядкування розділів за видами робіт не є цілком зрозумілим методом через багатоманітність багатьох композицій Доуланда. Хронологічне впорядкування неможливо, оскільки багато робіт не можуть бути точно датовані. Намагаючись зберегти узгодженість з попередніми науковими дослідженнями, які спираються на числа Поултона-Лема, я зберіг цю систему нумерації, повторно використовуючи вже встановлений список. Варіанти поєднуються з твором, на якому вони засновані.

Збережено п'ять номерів Поултона-Лема, наданих для варіантів раніше пронумерованих творів лютні (D88–D92), але, як і в усіх інших аранжуваннях, джерела композицій, які враховувалися в цій групі раніше, включені з номером, призначеним оригінальній версії кожного. відповідну роботу. Для зручності читача в кінці списку творів надано алфавітний покажчик. Цей список робіт жодним чином не призначений для аутентифікації або скасувати автентифікацію будь-якої окремої частини, але прагне бути якомога інклюзивніше. І роботи, і списки джерел, звичайно, були б неможливими без ретельної ідентифікації та каталогізації, зробленої попередніми вченими. Описи складаються з багатьох первинних і вторинних джерел, у тому числі з тих, що перераховані в розділі «Видання» та бібліографії вторинних джерел, що наведені далі. Як згадувалося раніше, цей новий каталог робіт об'єднує якомога більше варіантів. Заголовки мають відповідні перехресні посилання. Орфографію було модернізовано, щоб зменшити непрактичну кількість ранніх варіантів англійської мови. Пісні (для голосу або

голосів у будь-якій комбінації) позначаються в лапках; назви інструментальної музики не мають лапок. Кожен музичний запис містить посилання на узгодження зі списками джерел, які наведені в наступному розділі. Для цього посібника узгодження не вказує на точну копію, оскільки це буває дуже рідко, у багатьох випадках (наприклад, усі клавішні твори та твори для інструментів, з якими Доуленд особисто не ідентифікується), ймовірно, це аранжування, засновані на творчості Доуленда, які належать їх аранжувальнику так само, як і Доуленду. Список заголовків вмісту друкованих томів Доуленда включено до списку первинних джерел для зручного використання. Описи інших джерел містять вміст лише за номером D. Бібліографія видань складається лише з критичних зібраних видань музики Доуленда. Виняток було зроблено у випадку супроводжуючої музики, оскільки повного критичного видання немає. У зв'язку з цим перелічено два найкорисніших видання продуктивності. Величезна кількість сучасних виконавських видань музики Доуленда, для всіх комбінацій інструментів та/або голосів, виключає вичерпну бібліографію інших партитур, пов'язаних з Доулендом.

2.2 Особливості технології гітарного виконання лютневих творів (скордатура, штрихи, динаміка, мелізми...) сучасними виконавцями.

Поряд з «Piper's galliard» і «The King of Denmark's galliard», твір «The Earl of Essex's galliard» («Essex») набув свого роду універсальної привабливості та поширеності. Також він має багато різних версій для всіляких інструментів і ансамблів. Сам Доуленд заклав мелодію як пісню «Can she excuse my wrongs», і сьогодні ця пісня досить популярна. У типово романтичній манері часто говорять, що пісня написана про королеву Єлизавету, і хоча тон пісні може підтвердити цю гіпотезу в загальному вигляді, немає жодних реальних доказів на підтримку цього висновку, крім зв'язку між Єлизаветою та Графа Есекського. Як і багато з цих текстів, слова можна легко інтерпретувати різними способами. «Essex» — одне з небагатьох соло на лютні, яке включає популярну пісню в тенорову партію. Хоча

ця практика зустрічається в мензуральній танцювальній музиці середини 16 століття, а також у пізнішій супутній музиці, вона рідко зустрічається в сольній лютні - не тільки тому, що мелодію легко втрачається в цьому регістрі, але також через наявність октавних струн (які Дауленд не використовує). Октавна струна створює дивний ефект, коли мелодія переходить від унісону до октави, ніби з'являється і виходить голос. Йдеться про мелодію «The woods so wild», і використання мелодії обговорюється багатьма письменниками. Поултон зазначає, що трактування мелодії Доулендом схожа з Бердом. Є три версії, транскрибовані у «The Collected Lute Music of John Dowland»(CLM). Велика плутанина оточує джерела для цього твору, і значна частина цього посилюється нотним матеріалом в цій збірці. Однак існує багато незвичайних або незвичайних змінених версій або інших частин, які не включені або навіть не згадуються в CLM. Версія від FD містить звичайні проблеми, пов'язані з джерелом. Є версії без переробок і не враховує редакційне рішення включити три основні тексти. Опис джерел також не обговорює неорнаментовані версії та важливе співвідношення джерел із піснею на лютні та партіями консорта Кембриджа.

Подальша плутанина виникає через ті джерела, які не мають назви або містять суперечливі атрибуції. Крім того, кілька іноземних джерел дають назву «Piper's galliard», а варіанти в іноземних джерелах не включені в критичний коментар CLM. Вичерпне вивчення всіх джерел виходить за межі моїх теперішніх можливостей; теперішнє обговорення буде зосереджено на тексті.

Як зазначалося раніше, існує кілька версій без переробок, і вони в основному ранні, зокрема дві версії в книжках Холмса і друкована версія в «A New Booke of Tabliture» NB. Вказівка на цілісність версії без поділу є результатом її збереження як Барлі, так і Холмса, хоча обидва чоловіки забезпечили поділки для багатьох інших частин.

Джерела поділяються на кілька груп за різними факторами, включаючи довжину фрази, поділ (або відсутність поділок) і передовий голос. Поултон правильно зазначає, що версії у «Varietie of Lute-Lessons» (Var) і NB є єдиними з

дев'ятьма тактами в середньому розділі, крім того, дві версії тісно пов'язані іншими способами (що вона не відзначає). Однак це не означає, що всі інші версії утворюють набір. Це також не пояснює, чому дві авторитетні версії, тобто пісня на лютні та версія на «*Lacrimae or Seaven Tears*» (LST), містять вісім тактів у середній частині. Оскільки ціла низка цих факторів (довжина фраз, орнаментация тощо) взаємопов'язані, об'єднання в групу лише за одним принципом не може виявити головних рис взаємозв'язку джерел один з одним. Наприклад, якщо групування засноване на наявності поділів, є дві групи, одна з яких має середній розділ із дев'ятьма смужками, а в іншій – ні. Версії пісні для лютні, LST і Барли згруповані разом, з двома версіями Холмса та низкою іноземних джерел. Багато з них схожі за стилем, але деякі ні. Групування Поултона за довжиною розділу об'єднує дві версії, і це правильно, але воно не показує, що перші фрази джерел з обох груп майже ідентичні, і не виявляє незначних відмінностей. Крім того, це не показує, як деякі «короткі» версії досить відрізняються не тільки за фігурою, але й у гармонізації.

Довгий розділ, описаний вище, має свою паралель у лютневій частині LST, яка має дев'ять тактів у першій частині, але вісім у другій. Партії струн мають лише вісім тактів у своїх частинах, але оскільки останній такт визначається контекстом, частина лютні не може бути помилковою. Цей довгий розділ може бути навіть свого роду варіантом, нота в партіях струн, звісно, інтерпретувалася як *fermata*, і, здається, імовірно, що лютнист міг додавати матеріал за бажанням у відкритому просторі останнього такту. Це також може бути помилкою, яка виникла через шаблонне застосування каденційного матеріалу.

Найбільш логічним способом групування джерел є різні композиційні прийоми, якими вони керуються. Зрозуміло, що низка джерел вплинула на інші, але точне співвідношення між ними важко виразити. П'ять версій були в обігу відносно рано. Це версії Холмса, версія для змішаного консорта, для якої існує частина «консорт» (тобто лише мелодія, у змішаному стилі консорта), дві авторитетні версії, які є піснею для лютні та версією на LST (останній не включає мелодію в партію лютні і транспонується) і версією в «*The First Booke of Songes*» (NB). Крім

того, є ряд іноземних джерел, яких я ще не бачив. Композиційні прийоми в цьому ранньому шарі впливають на визначення візерунків пізніших версій. Як зазначає Уорд у своєму обговоренні «The King of Denmark's galliard», нових прикрас, яких немає в жодному оригіналі, додаються пізніше, спираючись на всю попередню версію або її частину. Те ж саме стосується «Ессекса», але не так сильно. Всі джерела починаються з майже ідентичної фрази. Виняток становлять пісня та пізніша версія, яка заснована на мелодії, як вона з'являється в пісні. Пісня звучить в А, що еквівалентно G у C-moll версії. Незвично побачити такий ступінь відповідності для першої фрази, але потім джерела розходяться. Цікавим аспектом першої фрази є те, що всі джерела погоджуються, що «ля» у другому такті мелодії має бути ля-бемоль, однозначно представлена у табулатурі. Це відповідає сі-бемоль у тональності ре (для версії пісні на лютні). Ця нота багато обговорювалася в літературі, хоча це, звичайно, по суті «musica ficta». Поултон стверджує, що це має бути природним на основі джерел, хоча всі джерела, які вона цитує, щоб підтвердити цю думку, є іноземними та описані як «погані версії» в критичному коментарі CLM. Крім того, вона наводить «Morley's Consort Lessons» як приклад, хоча бемоль чітко вказано у верхній частині. Ця кварта, за її словами, є помилкою, оскільки створює перехресне відношення. Звичайно, джерело рясніє перехресними зв'язками, які були *de riguer* для стилю. Справа в вагомості доказів, підкріплених за авторитетним текстом LST, в переважній більшості підтримує кварту.

Тісний взаємозв'язок версій у NB і Var встановлює прямий зв'язок між ними, що є незвичайним, оскільки стандартна наукова точка зору полягає в тому, що версії у Var є результатом бажання Дауленда надати правильний текст. Три штами майже ідентичні; звичайно, версія у Var передбачає поділки. Можливе пояснення полягає в тому, що додаткова смуга в середньому розділі є помилкою, і що версія у Var повторює помилку, і включає по ній підрозділи. Розділи можуть бути написані Робертом, і він, можливо, заснував свій текст на NB, або якщо не NB, то напевно пов'язану версію. Додатковий такт з'являється в каденції і насправді не

є функціональним, оскільки додаткові такти є в основному репертуарі, а також не є переробкою матеріалу, як це є в “Mr. John Langton’s ravan” (JLP). Стрічка має характер вступу до наступного розділу і спочатку могла складатися з першої та другої кінцівок. Додатковий такт у LST по суті схожий, де останній акорд переартикулюється без видимої причини.

Порівняння стилю другої половини першого видання у версії FD і Var висвітлює деякі проблеми з текстом FD, навіть якщо він включений до авторитетного розділу CLM: Зверніть увагу на заміну ля бемоля на домі в шостому такті, невігадливу фігуру в сьомому такті, без прохідної шостої, включення D в альтовій партії, що створює певну лінію в альтовій партії, але немuzичну. Текст FD підтримує теорію Уорда, що ця версія, швидше за все, є версією студента Доуленда, і тексти, пов’язані з Доулендом, слід розглядати в цьому світлі.

В іншій версії є фігурація, яка здається, була запозичена з відсутньої частини лютні з «Morley’s Consort Lessons». Було знайдено частини лютні до ряду п’єс у цій колекції, і вони, схоже, є або відсутніми частинами, або, принаймні, тісно пов’язані з відсутніми частинами. Поултон припускає, що частини консортів, швидше за все, засновані на сольній версії лютні, і датування джерел, безумовно, підтверджує це, але стилістично матеріал дуже близький за стилем до змішаного консортного письма. У будь-якому випадку, включення цього матеріалу безпосередньо пов’язує партію консорта з двома сольними версіями лютні; версія в FD і версія в G, і остання дві схожі в ряді інших аспектів. Незважаючи на включення загадкової додаткової смуги у версії у Var, що очевидно навмисне, текст у дуже хорошому стані порівняно з іншими текстами Доуленда в цьому джерелі. Хоча фактура поділів передусім одно- та двочастинна, образне використання фігури створює враження поліфонії. Фігурація геніально розроблена з урахуванням наявності мелодії в теноровій партії в третьому розділі; встановлюючи широку скалярну фігуру від початку повтору першого ладу, композитор дозволяє легко інтегрувати мелодію останнього розділу. Якби дизайн дотримувався більш

звичного шаблону поділу, мелодійна лінія різко змінилася б у третій розділ. Остаточна каденція є дещо шаблонною.

Останній акорд написаний у позиції, яку Джон Доуленд зазвичай не використовував, оскільки верхні ноти всі на знятих струнах, а бас відкритий; більш характерна оцінка була б наступна: Ця позиція вирішила б можливі проблеми з налаштуванням та тембром, які можуть виникнути у високих позиціях, які зміщуються з відкритими струнами.

Отже розглянувши твори Д. Доуленда, зробивши їх аналіз, сучасні виконавці досить цікаво інтерпретують музику доби Ренесансу.

ВИСНОВКИ

Проведене нами дослідження, дозволяє сформулювати висновки та окреслити можливі перспективи розвитку ренесансної інструментальної музики в руслі історично орієнтованого напрямку при виконанні її сучасними музикантами:

- розглянуто історичні етапи розвитку інструментальної музики епохи Відродження. Виявлено що старовинні інструменти епохи Ренесансу, мали свій специфічний тембр, звук і пристрій а також збалансованість гармонії звуко-образів.
- певні особливості має саме структура музичного тексту ренесансного лютневого твору, яка у взаємодії мелодичної і вербальної ліній виявляє природну властивість музичного дихання; властивості звуковидобування в цій музиці є наближеними до автентичного;
- виявлено чітку закономірність застосування акустичних можливостей класичної гітари, максимально наближених до тогочасного автентичного звучання, що не вимагає спеціальних засобів для посилення звуку та потужності звучання;
- в процесі роботи нами освоєнна історична спадщина як необхідний чинник творчого становлення виконавця – спадщини лютнистів, яка відображає музичну культуру Європи XV–XVI століть, і музика яких може відтворюватися у виконанні на сучасній гітарі.
- приділено увагу аналізу історичного розвитку технологічного аспекту освоєння мистецтва гітарного виконавства.
- розглянуто спосіб роботи над звуковим відтворенням, для покращення виконавських навичок музиканта .

Аналіз різних аспектів технології гітарного виконавства в історичному плані дозволяє визначити два шляхи його практичного застосування це:

- можливість співвіднесення прийомів і способів звуковидобування з традиціями епохи створення творів;

- залучення до освоєння гітарного виконавства невласливих даному твору стильових особливостей.
- Визначено проблему адаптації комплексу виконавських засобів опрацювання інструментальних творів епохи Ренесансу для вітчизняних музикантів. У відтворенні художнього тексту музичного твору опрацюванню підлягають три форми його вираження: нотний текст, вербальний та звуковий.
- виявлено проблему розуміння тексту ренесансного музичного твору, представленого у XX-XXI ст. в різних формах фіксації: автентичній (першоджерела манускрипт або стародрук), науковій партитурній редакції, виконавській партитурній редакції тощо.

Зважаючи на все вище викладене, можна зробити основний висновок, який ґрунтується на основі порівняльного аналізу аудіо-записів виконань ренесансних творів сучасними музикантами. Отже, для досягнення стильових особливостей, притаманних властивостям звукового образу ренесансного лютневого твору, виконавцям потрібно здобути наступне: освоїти відповідну манеру звуковидобування та майже повну відсутність вібрато у струні. Результатом дослідження стала розробка комплексної послідовності дій роботи над музичним твором, яка призначена для сучасних виконавців і враховує особливості їх професійної підготовки.

Відтворення музики виконавцем відображає сутність музичного твору: в мистецтві виконання присутні духовний, соціальний і матеріально-звуковий компоненти.

Ці складові не виникають у виконавському результаті самі собою в процесі створення результату виконавського процесу. В кожний етап творчого освоєння виконавцем музичного твору в тій чи іншій мірі повинні бути включені всі сторони сутності музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Даньшина Н. В. Особенности прочтения художественного текста музыкального произведения XVI века: практический аспект. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2013. № 4. Ч. 3. С. 45-48.
2. Коденко И. И. Формирование аутентичного исполнительства как тенденция музыкальной культуры XX-XXI ст. *Scientific Educational Center, Warsaw, Poland. Science Review*. 2019. №9 (26). С.12-18.
3. Коденко І. І. автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. *Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століття* : Суми, 2021
4. Коденко І. І. Концепції відтворення старовинної музики у творчості Ванди Ландовської. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мист-в ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. XVII. С. 261–279.
5. Коденко І. І. Координати драматургічної цілісності в автентичному виконавстві (на прикладі романтичної і барокової інтерпретацій концерту для скрипки, струнних і basso continuo a-moll Й. С. Баха). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харківської держ. акад. дизайну та мистецтв. Харків, 2018. Вип. 4. С. 116-123.
6. Коденко І. І. Музичний смак і стиль у трактуванні Йоганна Йоахіма Кванца (за матеріалами «Versuch einer Anweisung die Flotte traversiere zu spielen»). *Культура України. Сер. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харківської держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 54. С. 139-147.
7. Коденко І. І. Специфіка виконавства старовинної музики: історичний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 56. С. 93-105.

8. Кравченко Н. Воспитание навыков пения в ренессансном стиле. *Науковий вісник НМАУ*. 2006. Вип. 41. С. 26-33.
9. Побережная Г. И., Щерица Т.В. Барокко и рококо в западноевропейской музыке. Київ : НПУ имени М.П. Драгоманова, 2005. 80 с.
10. Тарасевич М. І. Категорія «нове» в музичній культурі Ренесансу. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2010. №3 (8). С. 55-63.
11. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків : науково-популярне видання. Суми : Собор, 2002 184 с.
12. Хмілевська Н. В. Про значення першоджерела в роботі над вокальними творами доби Відродження. *Українське музикознавство*. К : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. Вип. 37. С. 357-367.
13. Чернышев О. К. Актуальны ли мадригалы?: [интервью с художественным руководителем «Коллегии старинной музыки» при Московской консерватории О. К. Чернышевым]. *Старинная музыка*. 2005. №3-4. С. 6-7.
14. Шадрина-Личак О. В. Клавесинна безтактова прелюдія у сучасному історично орієнтованому виконавстві. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. № 3 (8). С. 150-159.
15. Abraham Gerald New Oxford History of Music. The Age of Humanism 1540–1630. *Oxford University Press*. 1968. vol. IV.
16. Cooper Gerald M. John Dowland. *The Musical Times*. 1927.
17. Flood W. H. Gratton Correspondence New Facts About John Dowland. *The Gentleman's Magazine*. 1906. P. 287–291.
18. Grapes, K. Dawn John Dowland. *Oxford Bibliographies. Oxford University Press*. 2015.
19. Grapes, K. Dawn John Dowland: A Research and Information Guide, *Routledge*. 2019.
20. Greer, David Dowland John. *Oxford Dictionary of National Biography. Oxford University Press*. 2019. 3 October.

21. Holman P. Dowland: Lachrimae (1604) (Cambridge, 1999) Spring M. The Lute in Britain: a History of the Instrument and its Music. Oxford, 2001.
22. Holman Peter O'Dette Paul. Dowland John. Grove Music Online *Oxford University Press*. 2019. 3 October.
23. Jarchow Ralf Ernst Schele Tabulaturbuch, Glinde: Jarchow facsimile and commentary; with three unique works by Dowland, 2004.
24. Olshausen U. Das lautenbegleitete Sololied in England um 1600. Frankfurt, 1963
Ward J.M. A Dowland Miscellany. *Journal of the Lute Society of America*. 1977. P. 5-153.
25. Pinto D. Dowland's Tears: Aspects of Lachrimae. *The Lute*, xxxvii. 1997. P. 44-75.
26. Poulton D. John Dowland. *University of California Press*. 1982.
27. Poulton Diana John Dowland. *The Musical Times*, 1964.
28. Poulton Diana Dowland Darkness. *Early Music*, 1983.
29. Poulton Diana The Collected Lute Music of John Dowland, 1978.
30. Rooley Anthony New Light on John Dowland's. Songs of Darkness, 1983.
31. Salfield John Dowland. Complete Solo Galliards for Renaissance Lute or Guitar. Peacock Press, 2014.
32. Smith Douglas Alton A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance the Lute Society of America, 2002.
33. Spring Matthew The Lute in Britain: A History of the Instrument and its Music. Oxford University Press, 2001.
34. Stolen Steven English Songs Renaissance to Baroque. Hal Leonard Corporation. 1996.
35. Taruskin R. Music from the earliest notations to the sixteenth century. Oxford History of Western Music. Oxford University Press, 2010. 906 p.
36. Ward J.M. Music for Elizabethan Lutes. Oxford, 1992.

37. Warlock Peter *The English Ayre*, Greenwood Press, Publishers. Haynes B. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty First Century* / Bruce Haynes. Publisher : OUP. England, 2007. 304 p.

Додаток А

Puis que m'a-mour m'a pris en-des plai-
 sir.
 A-dieu mes a-mours, a-dieu vous cou-mant. A dieu
 ie vous dis jus-ques au prin-tamps Je suis an sou-
 cy de-quoy ie vi-vray. La-rai-son pour-quoy,
 ill le vous di-ray Je n'ay plus d'ar-gent. Vi-vray-
 je du vent, si l'ar-gent du roy ne vient plus sou-vant
 De plus eu plus-se re-nou-
 vel-le.

Додаток Б



Додаток В



Додаток Д

Musical score for "Le Riprese" (Додаток Д). The score consists of four systems of staves. The first system includes a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a 4/4 time signature. The first system contains 12 measures, with a first ending bracket labeled "I 2" over the final two measures. The second system contains 12 measures, with the title "Le Riprese" written below the staff. The third system contains 12 measures. The fourth system contains 5 measures, ending with a double bar line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

C iii1

Додаток Е

The image displays a musical score for guitar, consisting of four systems of six-line staves. Each system contains a sequence of numbers (1-7) and diamond-shaped fret markers (a diamond with a vertical line) indicating fingerings and fret positions. The notation is arranged in a grid-like fashion, with numbers placed on the lines and fret markers placed below the staves. The first system includes a '6' in the second measure, the second system includes a '4', the third system includes a '5', and the fourth system includes a '7'. The overall layout is clean and organized, typical of a technical guitar exercise or a specific piece of music.



Додаток 3

