



# НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

НАЦІОНАЛЬНОГО  
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ М.П. ДРАГОМАНОВА

СЕРІЯ 14

ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА  
МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

ВИПУСК 25 (30)

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**Національний педагогічний університет імені М.П.Драгоманова**

**НАУКОВИЙ ЧАСОПИС**  
**НПУ імені М.П.Драгоманова**



*Серія 14*

**ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

*Випуск 25 (30)*

**КИЇВ**  
**2018**

## ЗМІСТ

### РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

<b>СТРОГАЛЬ Т. Ю.</b>	
Розвиток емоційного інтелекту старших підлітків в умовах навчання в закладах загальної середньої освіти.....	3
<b>КУЗНЕЦОВА О.А.</b>	
Взаємозв'язок логічного та емоційно-художнього в просвітницькій діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва.....	9
<b>ЛАВРИШ І. М.</b>	
Творча місія вчителя музичного мистецтва як пріоритетна сфера спілкування у підлітковому середовищі .....	16
<b>ВАН ЮАНЬСІНЬ</b>	
Музично-ритмічна компетентність як важлива умова фахової підготовки майбутніх учителів музики і хореографії.....	22

### РОЗДІЛ 2. ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТЬОГО ВЧИТЕЛЯ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН: НОВІТНІ ПІДХОДИ ТА ТЕХНОЛОГІ

<b>ГОЛУБИЦЬКА Н.О.</b>	
Продуктивно-практичний етап формування етнопедагогічної культури студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів.....	27
<b>ЛЕХИЦЬКА Л. М.</b>	
Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до продуктивної діяльності з учнями засобами візуального моделювання.....	33
<b>ДЖУМЕЛЯ А.З.</b>	
Діагностичне дослідження художньо-образного сприйняття майбутніх учителів музичного мистецтва та хореографії засобами пластичного інтонуювання.....	37
<b>ЛІ ЯН</b>	
Експериментальне дослідження сформованості музично-сценічних умінь майбутніх учителів музики і хореографії.....	42
<b>ЛЮ МЯОНИ</b>	
Педагогічні умови формування вокально-мовленнєвої культури студентів факультетів мистецтв .....	46
<b>СЮЙ ВЕЙВЕЙ</b>	
Виконавська стабільність майбутнього вчителя музики: сутність і характерні особливості .....	51
<b>У ЦІЖУЙ</b>	
Методика формування художньої емпатії майбутніх учителів музики .....	55
<b>ТЯНЬ ЛІНЬ</b>	
Сутність та зміст вокально-технічних умінь майбутнього вчителя музики .....	61
<b>ГАО ЖОЦЗЮНЬ</b>	
Змістовно-цільовий структурний компонент здатності до самоконтролю фортепіанної навчально-виконавської діяльності майбутніх учителів музики.....	64

### РОЗДІЛ 3. ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ

<b>ЗАКОПЕЦЬ Л. М.</b>	
Методичні аспекти формування чистоти інтонації у процесі навчання підлітків гри на гобої..	69
<b>ГУСАЧЕНКО О.П.</b>	
Діагностика сформованості музично-творчого потенціалу підлітків у позаурочній співацькій діяльності .....	73
<b>ЛЯО БІН</b>	
Особливості формування музично-естетичної компетентності підлітків у закладах позашкільної мистецької освіти .....	79
<b>ХОУ ІМЕЙ</b>	
Розвиток креативності у процесі навчання музики як складова особистісного становлення молодших школярів.....	86
<b>У ЦЯНЬЦІНЬ</b>	
Функціональний аналіз самостійної роботи підлітків у процесі інструментального навчання..	92
<b>ЯКУБА Ю.В.</b>	
Дослідження шляхів активізації художньо-творчої діяльності школярів в умовах творчої майстерні вчителя хореографії .....	97

### РОЗДІЛ 4. ІСТОРИЧНІ ТА ПОРІВНЯЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРОФЕСІЙНО-ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

<b>ТКАЧУК В.В.</b>	
Методи Анатолія Авдієвського в роботі з хоровим колективом .....	103
<b>ЛИСІНА Н.І., ТІГОВИЧ В.І.</b>	
Розвиток іспанської клавірної школи в епоху Ренесансу .....	107

УДК 78.034(460)4

Лисіна Н.І.,  
Тітович В.І.

### Розвиток іспанської клавірної школи в епоху Ренесансу

Висвітлюється ренесансний етап еволюції іспанської клавірної школи, успіхи органобудування, обов'язки церковних і придворних органістів, розкриваються особливості віртуозного виконавства і композиційної практики видатних музикантів Т. де Санта Марія, Франсіско Герреро, Т.Л. де Вікторія.

**Ключові слова:** авторські збірки професійної музики; клавірний інструмент орган; обов'язки органіста; органне мистецтво; творчість іспанських музикантів (Т. де Санта Марія, Франсіско Герреро, Т.Л. де Вікторія).

В епоху раннього Ренесансу органобудування в Іспанії проходило під впливом франко-фламандських та італійських органобудівників. Цей напрямок одержав назву каталонського [7] і досяг значних успіхів в будівництві органів, що наблизило вигляд інструменту до майже сучасного. Відомі типи органів: портативи (*órgano de mano*), що виносили під час процесій; позитиви (*órgano de mesa*) для прикрашання дозвілля і для навчання юнацтва; великі церковні органи для служби в храмах.

Кафедральний собор стає культурним і науковим центром міста, а капела – музичним серцем храму. Органіст входив до складу церковної капели, супроводжував богослужіння, виконував сольні номери, акомпанував хору. Він також мав володіти композицією, імпровізуючи на службі.

Видатні органісти Франсіско Корреа де Араухо, Пабло Бруна, Хуан Баутіста Кабанільєс залишили багату музичну спадщину. "Дуже важливо, пише Нассарре в трактаті "Escuela música según la práctica moderna" (1723), щоб органісти були і композиторами, тому що орган – інструмент церкви, і дуже важливо, щоб він... не втомлював одноманітністю. Той, хто не є композитором, не зможе внести різноманітність в органну музику" [9]. Органіст грав велику роль в залученні прихожан до церкви: окрім супроводу богослужінь він навчав на органі їх дітей.

Функції придворного і церковного органістів часто збігався, а до репертуару придворного входили світські твори. Придворний органіст був частиною капели – короля або вельможі. Королі Іспанії (Габсбурги, Бурбони) – щиро захоплювалися музикою і тому королівська капела залучала найкращих музикантів.

Органіст завжди поєднував виконавську діяльність з педагогічною: учнями церковних були хлопчики-співчі, а придворних – діти і дружини монарха [2]. Так, Антоніо Кабесон навчав гри на клавірних дітей Карла I (V), а Дієго Хараба Бруна "за 38 років служби в Королівській Капелі Його Величності був гідний вчити гри на клавірді три Величності" (дружину Карла II Марію-Анну, дружин Філіпа V – Марію Луїз Габрієлу Савойську і II – Ізабеллу Фарнезе).

Аналіз музичних творів вибудовує жанрову систему, яка йде з XVI століття, коли майже не було відмінностей в репертуарі різних інструментів; не було кордонів у музиці елітарній та популярній, не було межі між світською і церковною музикою. Головним органним жанром стає тьєнто ("tentar \ обмацувати, торкатися"). Існувало два типи тьєнтів: імпровізаційні, на чергуванні акордів-пасажів, та імітаційні, на поліфонічному письмі фугованих форм. Протягом XVII століття з'явилися *tiento medio de registro* для органу *medio registro* з використанням сольного голосу, і повільним *tiento de falsas* з хроматикою. Також існували варіаційні жанри: диференсія, глоса, дисканте [2]. Типом музичного мислення Ренесансу, альтернативного строгому поліфонічному письму, було знамените іспанське глосування – віртуозне заповнення мелодичної лінії додатковою орнаментальною мелізматикою.

Глосування – найважливіша складова іспанської інструментальної музики, зокрема органної. Глоси – різноманітні формули для перетворення мелодичних ходів або заповнення

стрибків. Якщо мелізматика не змінювала мелодичної лінії, то практика глосування змикалася з імпровізацією через втручання у фіксований текст. Тому Х. Бермудо був проти глос, а Ф. Герреро закликав виконавців до обережності [4]. Техніку глосування зараз вивчають за джерелами: "Мистецтво грати фантазії \ El Arte de tañer fantas" (1565) Т. Санта Марії \ Fr. T. de Santa María і "Трактат з глосування \ Tratado de glosas" (1553) Д. Оптіка \ Diego Ortiz.

Іспанські музиканти вважали, що мелізматика має естетичне значення. Автори трактатів з виконавського мистецтва не втомлюються повторювати, що саме мелізми надають музиці витонченість, а позиції аплікатури враховують додання оздоблень мелодії. Ритмічне варіювання, "ритмічні глоси", як їх називала Марія Естер-Сала \ María Ester-Sala, – є лише у двох: Ф. Корреа де Араухо і Т. де Санта Марія, який позначав його "tañer con buen ayre \ грати з витонченістю" [6].

Композитор, органіст і теоретик Відродження Бр.Томас де Санта Марія \ Fr. Tomás de Santa María (?1510-1570) народився в Мадриді; у 1536 році вступив до ордену домініканців \ Orden de Santo Domingo Мадриду, працював органістом у монастирі С-Пабло (Вальядолід), де написав книгу "Мистецтво виконання фантазії на клавішних і на віуелі \ Arte de tañer fantasía así para tecla como para vihuela". Ця праця, опублікована у 1565 році у Вальядоліді, рецензована самим А. Кабесоном, зробила його відомим.

Книга Санта Марії стала першою в історії музики фундаментальною працею, де змістовно представлена система створення аплікатури та виконання прикрас. Автор, імовірно, за джерело використав праці П. Аронне \ Pietro Aronne (1480-1545), що викликало гостру полеміку. Трактат Санта Марії підняв 3 теми: григоріанський хорал \ canto llano, контрапункт \ contrapunto, органна гра \ canto de órgano. В цій автор розкрив ідеї інших музикантів і теоретиків, створюючи власну роботу з вивчення імітаційного контрапункту.

Трактат став чи не першою книгою з проблем музичного виконання, в якій є приклади п'єс для органа, віуели і монохорда. Це комплексна робота з класичної техніки з метою навчити імпровізувати у fugal-стилі до вищого рівня майстерності. Книга включає докладні процедури початку занять: засоби туше, виконання прикрас, артикуляцію, аплікатуру, контрапункт, категорії 4-х нот акордів. Класифікація акордів мала значення для історії музики: гармонічний розвиток як народження нового, а не пересічної випадковості мелодично незалежних імітаційних ліній. Книга пропонує інструкції створення музики в імітаційній техніці Ж. Дебре, "найкращого майстра стилю".

У передмові автор згадує, що знаний clavichordist і органіст Антоніо Кабесон (і його брат Хуан) схвалили трактат [3]. Праця мала великий вплив: пізніші автори П. Чероне \ Pedro Cerone "Наставник і композитор: трактат про музику теоретичну і практичну \ El melopeo y Maestro: tractado de música theorica y pratica" (1613) і Д. Артофель \ Dámaso Artufel "Мистецтво композиції \ Arte de canto llano compuesto" (1614) вивчали цілі розділи з неї. Монастир С-Пабло Вальядоліду \ San Pablo de Valladolid, зберіг його тьенти та п'єси для органа серед творів кращих органних композиторів Європи XVII століття.

Каталонський композитор-органіст Ренесансу Пере Альберк Віла \ Pere Alberch Vila \ катал. Pere Alberg i Vila (1517-1582) народився в сім'ї Феррерамент \ Ferrament у Віку \ Vic; прізвище Віла взяв з помітнішої гілки родини. Навчався в соборі Віка, пізніше у Валенсії у свого дядька Пере Віли. При дворі герцогів Калабрії Віла зустрів знайомих музикантів – Матео Флеша Старшого \ Mateo Flecha el Viejo (1481-1553), мадригаліста Бартомеу Карсереса \ Bartomeu Càrceres (?1550-?1550), віуеліста Луїса де Мілана Lluís del Milà (?1500-?1561), автора збірки-посібника інструментальної музики (1536), в якій зафіксовані перші в історії словесні позначення музичних темпів.

З 1536 року і до смерті Віла служив органістом Кафедрального собору Барселони. Між капітулом собору і Пере Віла і дядьком Пере Альберка була встановлена угода про залишення великої суми грошей, аби відновити орган і забронювати право на пост органіста членів його роду. Пере Альберк разом з Пере Фламенком \ Flañenc відновили орган в соборі

Барселони і збудували їх у церкві С-Марія де Мер \ Santa Maria del Mar та у соборі Віка \ Catedral de Vic.

Віла працював радником з органобудування усіх каталонських соборів. Уславлений в Європі і Новому Світі, він вважався одним провідних органістів XVI століття. Збереглися мадригали на іспанські, французькі та італійські тексти, п'єси 2-х колекцій Flecha Ensalada, обробки Lamentations і органні тьєнти. Віла писав мадригали на тексти одного з головних поетів "Золотої доби" Валенсії Аузіаса Марка \ Ausiàs March (1400-1459) і каталонського живописця і поета Пере Серафі \ Pere Serafi (?1505-1567). Це найдавніші мадригали в Іспанії, що ознаменували перше використання цього терміну в іспанських композиціях.

El Libro de Tientos Віли – органна робота, яка принесла популярність (дійшли лише частини, об'єднані Енестросою \ Venegas de Henestra у "Libro de cifra nueva". Літургійні роботи Віли – в старополіфонічному стилі. Доктор філософії, співак, музикознавець, професор університету Барселони Х.М. Грегорі \ Josep Maria Gregori і Cifré, член академії мистецтв С-Жорді \ Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi позначив стиль Віли естетичним маньєризмом.

Найзначнішим музикантом Ренасім'єнто був священник і композитор **Франсіско Герреро** Francisco Guetero (1528-1599). Герреро народився в Севільї в родині художника Гонсало Санчеса Герреро \ Gonzalo Sánchez Guerrero. У хорі собору Севільї він отримав першу музичну освіту у свого старшого брата Педро і у маестро собору П.Ф. де Кастильєхи \ Pedro Fernández de Castilleja; Дуже обдарований, Герреро вже у 17 років став maestro de capilla Собору Хаена \ Jaén Cathedral. Влада Севільї запропонувала йому у 1551 році стати наступником метра П. Фернандеса \ Pedro Fernández, і до 1599 року (з перервами) Герреро був maestro di capilla Собору Севільї. Крім того, він був maestro di capilla собору Малаги, а після смерті К. Моралеса змагався з п'ятьма колегами, включаючи Х. Наварро і Т.Л. Вікторію. У 30 років він мав виняткову репутацію. Тоді ж опублікував кілька збірок за кордоном, що стало надзвичайною подією для молодого музиканта – в Севільї, Парижі, Венеції, Лувені, в іспано-американській імперії.

Герреро вирішив поїхати у Святу Землю. Ця пригода включала Яффу, Дамаск, Віфлеєм і Єрусалим; дорогою додому корабель був двічі атакований піратами, які вимагали викуп. Переживши ряд нещастя і боргову тюрму, Герреро повернувся додому. Собор Севільї допоміг йому і Герреро відновив там роботу. Ці авантюри були описані у книзі "Подорож до Єрусалиму Франсіско Герреро, маестро церкви Севільї \ El viaje de Jerusalén, que hizo Francisco Guetero, racionero y maestro de capilla de la santa iglesia de Sevilla". Книга мала значний успіх, і можна припустити, що Сервантес знав її. Герреро планував ще одну поїздку до Святої Землі, але помер у 1599 році від чуми. Його могила знаходиться в каплиці Нуестра Сеньора Антігуа \ Capilla de Nuestra Señora de la Antigua біля його партнера, органіста Ф. де Пераса \ Francisco de Peraza. Франсіско Герреро був членом Св. Інквізиції \ Santo Oficio.

П'єси Герреро відомі краще, ніж твори будь-кого з його сучасників. З іспанських композиторів Відродження він найбільше жив і працював саме в Іспанії. Інші композитори більшу частину своєї кар'єри провели в Італії, хоча зазвичай поверталися додому.

Герреро майстерно грав на органі, клавирі, арфі, віуелі та ін. Центральне місце в його творчості займає музика для церкви: "Пасіони по Матфію" і "Пасіони по Іоанну" (підназва автора "more hispano"!!), вісімнадцять мес, Реквієм, близько ста п'ятдесяти мотетів, магнафікати у всіх церковних тонах. Мотет композитора "Ave Virgo sanctissima" мав всесвітню славу. Виявилося, що магнафікат, знайдений в Лімі (Перу) і який вважався анонімною роботою XVIII століття, теж належав Ф. Герреро.

Герреро писав також численні світські пісні та інструментальні п'єси. Він охоплював дивовижне розмаїття настроїв: від захвату до відчаю, від туги до радості. Його музика була популярною протягом сотень років. Стилистично він волів до гомофонної текстури, добре запам'ятовуються його співочі рядки і мотивні лінії [4]. Ім'я Франсіско Герреро носить Севільська консерваторія.

Найбільший музикант іспанського Відродження \ *Renacimiento español* Томас Луїс де Вікторія \ Tomás Luis de Victoria \ лат. Thomas Ludovicus Victoria Abulensis (1548-1611), композитор-органіст, один з провідних майстрів Римської школи, "іспанський Палестрина". Народився музикант у 1548 році в Авілі, у 7 років вступив до хору собору, перші музичні знання йому надав Х. Еспінар \ Jerome Espinar, маестро собору, згодом – maestro de capilla Х. Наварро \ Juan Navarro.

У 1567 році Вікторія відправили до колегії єзуїтів в Римі \ *Collegium Germanicum* вивчати богослов'я і музику у самого Палестрини! Вікторія отримав гарні знання з граматики і музики, добре грав на органі. Згодом він почав працювати кантором і органістом церкви С-Марія де Монтсеррат \ Santa María de Montserrat Roma. Тоді ж опублікував у Венеції книгу мотетів, а в 1571 році зайняв пост керівника капели після Палестрини. У 27 років Вікторія приймає сан і стає "clericus o presbiter abulensis" – так він тепер штампував своє ім'я на обкладинках творів: "El Avila \ El abulense" [8]. Продовжуючи жити у Римі, служив у церкві Сантьяго Іспанців \ Santiago de los Españoles, відповідаючи за музику до свят. У 1576 році композитор опублікував II збірку творів.

У 1583 році музикант написав листа до короля Філіппа II, в якому "відкриває прагнення свого духу повернутись в Іспанію, улюблену країну". Король призначив його капеланом до своєї сестри, імператриці Марії Австрійської, і органістом обителі Descalzas Reales Мадриду, де жила у самотності Марія. Там він 24 роки працював капеланом імператриці. Композитор відмовлявся від посад у соборах, що вважають свідченням містичних прагнень відчуженості від світу. На смерть імператриці він написав заупокійний офіцій (реквієм), і сам був похованим у монастирі.

Твори Вікторії були відроджені у ХХ столітті, їх багато записують, почувши в музиці емоційну привабливість та містичну екстатичність, чого не вистачає гармонічно і ритмічно безтурботній музиці Палестрини. Вікторія включав складні деталі у партії голосу, його орган виступав сольним інструментом у багатьох хорових творах.

Стилістика музики Вікторії унікає складного контрапункту в бік простої лінії і гомофонної фактури, але відрізняється ритмічним розмаїттям та контрастами. Найвідоміший твір – Реквієм імператриці Марії *Officium Defunctorum* є справжнім шедевром.

Співставляючи стилі Вікторії і Палестрини, французький музикознавець А. Прюньєр \ Henry Prunières (1886-1942) пише: "Римлянин живе в блаженних мріях, іспанець мучиться стражданнями Христа з невимовною радістю екстазу", що не завжди виявляти "справжній реалістичний і драматичний талант" [8]. Відзначаючи драматичне звучання "Пасіонів", Прюньєр знаходить у одного "з найвеличніших містичних музикантів усіх віків" вплив мадригального стилю.

Вже за життя Вікторія був відомим в Італії, Іспанії і Латинській Америці. Активним дослідником-пропагандистом Вікторії у ХХ столітті став композитор і музикознавець Ф. Педрель \ Felipe Pedrell i Sabaté (1841-1922). Ігор Стравінський та Мануель де Фалья високо цінували твори Вікторії, які сьогодні записують престижні фірми. Ім'я Вікторії носить консерваторія його рідного міста Авіли. У 1996 році була заснована Іbero-американська музична премія імені Т.Л. де Вікторії. 400-річчя від дня смерті композитора (2011) було відзначено світовою громадськістю. Вікторія – один з тих композиторів, чий інноваційний стиль оголосив швидке бароко. У ХХ столітті його твори були узяті за зразок моделей композиторів *Cecilian*-руху – *Cecilianismo*.

Вікторія ортодоксальний у виборі матеріалу – звертався у пошуках *cantus'a firmus'a* виключно до григоріанських хоралів. Його порівнювали з Ель Греко, і це допомагає зрозуміти сутність музики іспанського маестро, що стояв на рівні вищих художніх досягнень свого часу. Тут він близький великим художникам, – не тільки Ель Греко, а й Сурбарану, Рібейрі, Веласкесу [1]. Він втілював релігійні теми у творах, що виходять далеко за межі церковного мистецтва.

Іспанська школа композиторів цієї доби, врешті-решт, стала однією з найкрасивіших в Європі, вона була чимось на зразок пізнього розробника франко-фламандської школи. Церковна культура вважає важливою символіку, з якою пов'язаний орган в епоху Ренесансу [1]. Для іспанців орган, – це біблійний інструмент: "Хваліть Його на струнах і органах" (150-й псалом). Священики добре оцінювали його роль, встановлюючи орган у храмі кожного селища. Іспанська традиція гри на органі в епоху Ренесансу була на передових позиціях щодо температури інструментів (Б. Рамос де Пареха і Ф. Салінас), але згодом іспанські музиканти залишають свої інновації. Однак, злет музичної творчості XVI століття вберіг Іспанію принаймні на сто років від проникнення іноземних впливів, які потім загальмували розвиток національної школи.

#### Література

1. Мартынов И. И. Музыка Испании. Москва: Советский композитор, 1977. 360 с.
2. Моисеева М.А. Органное искусство Испании эпохи Высокого Возрождения и Барокко. Автореф... канд. искусствоведения. – Москва, 2011.
3. Cabezón H. de. Declaración de la cifra que eneste libro de vsa // Cabezón A. de. Obras de música para arpa, tecla y vihuela. – Madrid, 1578.
4. Collins Judd, C. Reading Renaissance Music Theory. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
5. Lamana, J. M. Los instrumentos musicales en la España Renacentista. – Barcelona, 1975.
6. Maria Ester-Sala. La ornamentación en la música de tecla española del siglo XVII. Actas del I Congreso Nacional de Musicología. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. – 1979, p. 179-196.
7. Martorell, Oriol; Valls, Manuel. Síntesi històrica de la música catalana. 1985, Els llibres de la frontera, Ed. Hogar del Libro. Pàg. 35 ISBN 84-85709-42-X.
8. Stevenson, Robert M. Tomas Luis de Victoria: Unique Spanish Genius. Inter-American Music Review 12/1 (1991).
9. Tello León, Francisco José, La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII, Madrid (1974).

Лисина Наталія Ігорівна – професор кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (Київ, Україна)

Тітович Валерій Іванович – доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Lysina N.I.,  
Titovych V.I.

#### Development of Spanish organ school in epoch of renaissance

In the period of early Renaissance construction of organs in Spain was under the influence of foreign organ-builders. This direction has achieved significant success and brought the form of the instrument close to the form of the present day. The following types of organs are known: Portatives (órgano de mano) were taken during processions; Positives (órgano de mesa) adorned leisure and taught youth; Large church organs accompanied the service. The cathedral was a scientific and cultural center, and its chapel – the musical heart of the temple. The organist accompanies worship, performs solo fragments, accompanies the choir, and also has to know the composition, improvising during the service. Outstanding organists Francisco Correa de Araujo, Pablo Bruna, Juan Bautista Cabanilles left a rich heritage. The organ had a big role in involving parishioners: in addition to the accompaniment of the service organist taught gifted children to play organ. Many functions of court and church organists coincide. The kings of Spain – the Habsburgs, the Bourbons – were genuinely enthusiastic about music, and their chapels of the best musicians combine composing, performing and teaching activities: the pupils of church organists were boys-choristers and the pupils of court organists were monarch's heirs and wives.

The analysis of musical works of that time builds a genre system that comes from the XVI-th century, when the differences between the repertoire for different instruments were not determined; the boundaries



between elite and popular music, didn't exist and even a hard line in instrumental music between secular and church. The most important genre of organ music was *tiento*: improvisational, where accords and passages were combined; imitational, based on polyphonic writing. In the 17th century, *tiento medio de registro* was created using a solo voice, and *tiento de falsas* with chromatic.. There were also variation genres defined: differentiation, gloss, *discante*. Displaying the type of musical thinking that was typical for the Renaissance, appeared famous Spanish glossing – the masterful addition of ornamental sounds to melodic lines.

**Keywords:** key instrument organ; organ art; duties of organist; author collections of professional music; cteation of Spanish musicians (T. de Santa María, F. Guerrero, T.L. de Victoria).

#### References

1. Martynov, I. I. (1977). *Muzyka Ispanii. [Music of Spain]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. [in Russian].
2. Moiseyeva, M. A. (2011) *Organnoye iskusstvo Ispanii epokhi Vysokogo Vozrozhdeniya i Barokko. [Spanish Organ Art of High Renaissance and Baroque Era]*. Abstract of **dissertation**. Moscow. [in Russian].
3. Cabezón, H. (1578). “Declaracion de la cifra que eneste libro **de vsa**”. *Obras de música para arpa, tecla y vihuela*. Madrid.
4. Collins Judd, C. (2000), *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*. Cambridge: Cambridge University Press.
5. Lamana, J. M. (1975), *Los instrumentos musicales en la España Renacentista*. Barcelona.
6. Esther-Sala, María A. (1979), La ornamentación en la música **de tecla española** del siglo XVII. *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp.179-196.
7. Martorell, O. and Valls, M. (1985). *Síntesi històrica de la música catalana*. Barcelona: Els Llibres de la Frontera.
8. Stevenson, Robert M. (1991), Tomas Luis de Victoria: **Unique Spanish Genius**. *Inter-American Music Review*, 12/1. pp. 1-100.
9. Tello León and Francisco José, (1974). *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid.

**Lysina Nataliia Ihorivna**, Professor at the Department of Pedagogy of Arts and Piano Performance, Faculty of Arts named after Anatolii Avdiievskiy, **National Pedagogical Dragomanov University** (Kyiv, Ukraine), ORCID: 0000-0002-9814-0866

**Titovych Valerii Ivanovych**, Associate Professor at the Department of Instrumental and Performance Skills, Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv **University** (Kyiv, Ukraine), ORCID: 0000-0002-5241-5908