**Муниципальное бюджетное учреждение**

**Дополнительного образования**

**«Детская школа искусств»**

**Предгорного муниципального округа**

**Методический доклад на тему:**

**«Вокальная музыка эпохи Возрождения»**

 Подготовила преподаватель

 отделения вокально – хорового

 исполнительства –

 Коваленко Ольга Викторовна

2023 г.

**Содержание**

* Вокальная музыка и хоровое пение
* Вокально-хоровая музыка эпохи Возрождения
* Выводы
* Литература
* **Вокальная музыка и хоровое пение**

Вокальная музыка и хоровое пение являются самыми древними формами музыкального исполнительства в истории искусства. Очевидно, много тысячелетий назад наш древний предок, переживая очередной эмоциональный подъем, решил заменить обычный разговорный язык на иной – тот, который мы именуем песней. Простые и незатейливые мелодии напевов, так же как и первые образцы наскальной живописи, были первыми шагами древних в эстетическом осмыслении окружающего мира. Распространенность как сольных, так и совместных (ансамблевых) форм вокального исполнения обусловлена тем, что человек может использовать свой голос, как музыкальный инструмент, и этот инструмент всегда в его распоряжении.

Занимая одно из важных мест в жизни человека со времен глубокой древности, вокальная музыка развивалась как область народно-песенного творчества. На протяжении всей истории сложенные народом песни отражали жизнь и деятельность людей во всем их многообразии.

Из истории древнего мира нам известно о зарождении, расцвете и закате многих государств. Например, в древнем Египте, Вавилоне, Китае был достигнут высокий уровень цивилизации, коснувшийся и музыкального искусства. Трудно представить себе подлинное звучание музыки того времени, но известно, что музыкальные системы, или то, что мы называем музыкальным строем, в таких странах Востока как Китай, Индия, Египет, имели свои различия.

Профессиональное хоровое искусство сложилось в то время, когда был накоплен богатый опыт в области народно-песенного творчества. Профессиональным его можно считать потому, что оно было подчинено определенным правилам и законам, для постижения которых требовалась специальная подготовка и выучка. В Египте эпохи Древнего царства (2800-2250 до н.э.) возникает **хейрономия** – способ управления певцами при помощи условных движений рук, пальцев, мимики и движений головы. Профессия хейрономов (предшественников нынешних дирижеров) получает распространение, а сами они пользуются авторитетом в обществе. Основной сферой деятельности профессиональных певцов и хоров было участие в культовых действах, связанных с религиозными обрядами и храмовыми ритуалами. История свидетельствует об участии хора в страстях – мистериях в честь богов Осириса и Мардука в Древнем Египте и Вавилоне.

Эпоха классической древности или античности связана с расцветом цивилизации в Древней Греции в VI-IV веков до н. э. В то время были заложены основы развития европейского искусства последующих времен. Художники Ренессанса и классицизма снова и снова возвращались к образам античности, находя в них тот идеал, к которому должно стремиться искусство. При этом, естественно, античные образы наполнялись новым содержанием, созвучным идеям новых эпох.

В античной литературе утвердились основные ее виды, такие, как эпос, лирика, драма, трагедия и комедия. Литература и музыка в Древней Греции развивались параллельно. Имена великих представителей древнегреческой литературы, начиная с Гомера и кончая трагиками Эсхилом, Софоклом, Эврипидом, связаны и с историей музыки. Это произошло потому, что произведения эпического и лирического жанров часто исполнялись нараспев певцами-сказителями, которых в Древней Греции называли **рапсодами** или **аэдами**. Так развивалась традиция **монодии** – одноголосного пения.

Традиция ансамблевого пения была связана с развитием театральных представлений. Самым крупным достижением в области театра была древнегреческая трагедия. Само действие разворачивалось на особой площадке – **схене** – прообразе современной сцены. Хор располагался перед схеной в определенном месте, которое называлось **орхестрой**. (Понятия *хор, сцена, оркестр, театр* греческого происхождения). Состоял хор из 12 – 15 певцов-мужчин, которые исполняли одноголосные песни часто под аккомпанемент **авлоса** – древнегреческого духового инструмента. Вступая в определенные моменты действия, хор комментировал происходящие на сцене события. Хор мог выступать от лица как автора, так и действующих лиц. Он высказывал одобрение, поддержку, осуждал, призывал к мщению или милости.

Также хоры принимали участие в проведении Олимпийских и Пифийских игр- знаменитых древнегреческих состязаний (Олимпийские игры – спортивно-военные состязания, Пифийские игры – состязания поэтов, певцов, музыкантов в честь бога Аполлона). Там выступали мужские, женские и детские хоры.

В VI-V веках до н.э. в Афинах – центре Греции – утверждается первая в истории демократия (народовластие). Важные государственные вопросы того времени решались тайным голосованием, в котором принимали участие уполномоченные представители от всех слоев общества. И если в соседней воинственной Спарте (Спарта- главный город независимой от Афин области Греции) главный упор делался на формирование физически развитого и закаленного бойца, то в Афинах процветало гармоничное и всестороннее развитие личности. Физическое совершенство в человеке должно было сочетаться с разносторонними знаниями, умениями в сферах науки и искусства. Пение в хоре было неотъемлемой частью общего образования. Недаром непросвещенного человека в то время именовали **ахоретусом** (букв. – не умеющий петь в хоре).

В 146 г. до н. э. Древняя Греция была завоевана Древним Римом, и ее территория вошла в состав Римской империи.

В римском обществе музыка потеряла свое высокое этическое значение, которое она имела в античной Греции. Для римлян музыка скорее служила развлечением. Император и многочисленная публика с удовольствием посещала концерты, где гигантские составы исполнителей-певцов, инструменталистов и солисты-виртуозы услаждали их слух. С еще большим удовольствием публика посещала бои гладиаторов и публичные казни, где на арене цирка дикие звери расправлялись с осужденными.

**2. Вокально-хоровая культура эпохи Возрождения**

Начиная с XIII века в Италии, а потом и других странах Западной Европы, формируется новая художественная эпоха, которую принято называть Возрождением или Ренессансом.

Бурный рост городов, торговли, производства, науки, а также великие географические открытия раздвинули представления о мире, пошатнули многие религиозные догмы, а главное, внушили человеку веру в себя. Человек силой своего ума, одаренности, трудолюбия мог многого достичь в реальной земной жизни.

Термин «Возрождение» связан с возрождением античной идеи гуманизма. Идеалом для художников становится искусство античности с присущей ему гармонией человека и окружающего его мира. Естественно, что почти через 2000 лет после расцвета античности невозможно было точно повторить культуру и искусство прекрасной, но давно ушедшей эпохи. Поэтому художники Возрождения, стремясь к античным идеалам, создали совершенно новое, высоко одухотворенное искусство.

В отличие от внеличностного мировоззрения эпохи средневековья, впервые в центре внимания гуманистов Ренессанса оказывается отдельная личность, человек, с присущими только ему индивидуальными качествами. Эпоха Возрождения подарила миру гениально одаренных людей практически во всех областях человеческой деятельности, таких как Данте, Петрарка, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Колумб, Васко да Гама, Парацельс и др. Сочетая в себе разностороннюю одаренность, они проявили ее в максимальной степени, оставив миру великие открытия и гениальные творения.

Церковь не теряет своего значения в эпоху Возрождения, а религиозность не исчезает из самосознания людей, но церковное искусство наполняется новыми земными образами. Например, сюжеты из жизни Иисуса Христа, изображения Св.Себастьяна, пронзенного стрелами, и другие мотивы Священного писания не носят отпечатка средневековой условности и отрешенности, а отражают реальные, земные черты, порой приобретая при этом еще большую одухотворенность. Гениальными примерами такой новой трактовки религиозных сюжетов могут служить образы Мадонны с младенцем в творчестве Рафаэля и Леонардо да Винчи.

Сложилась такая закономерность, что музыка в пределах одной эпохи развивается, как правило, позднее других искусств. Гениальные достижения в музыкальном искусстве обычно относятся к окончанию эпохи. Это закономерно и для Возрождения, и для барокко, и для классицизма.

Основу хоровой музыки Возрождения составляют церковные жанры мессы и мотета, но вместе с тем внимание композиторов все больше и больше привлекает область светской музыки, которая становится неотъемлемой частью их творчества. Светская музыка, равно как и живопись, отражала гуманистические идеи эпохи – интерес к внутреннему миру человека, к его личности в условиях повседневной жизни. Суть ренессансного гуманизма нашла отражение в сочинении хоровых песен в стиле **фроттол** и **виланелл**. Фроттола в переводе с итальянского значит: выдумка, болтовня. Виланелла – деревенская песня. Яркая образность, нарочитый «бытовизм», порой с фривольным оттенком, указывали на народное происхождение этих жанров. Сольные вокальные виланеллы и фроттолы иногда исполнялись с инструментальными вставками и заключениями. Поэтому в хоровых произведениях, написанных в стиле этих жанров, часто встречаются припевы инструментально-танцевального плана с характерной слоговой подтекстовкой, например: fa la la la la или don don don.

Этим «прозаическим» жанрам, связанным с народно-песенной традицией, был противопоставлен «серьезный» жанр светской музыки, каковым стал зародившийся в начале XVI века **мадригал**. Литературную основу мадригала составляла лирическая поэзия Ренессанса, тематика которой затрагивала сферу человеческих чувств и переживаний. Этот жанр порой приобретал черты изысканно-аристократической утонченности.

Полифония в вокально-хоровой музыке Возрождения имела основополагающее значение. Почва для этого была подготовлена всем развитием многоголосия на протяжении предыдущих трехсот лет. Известно, что страной, где традиция вокального многоголосия имеет самую древнюю историю, является Англия. Именно там многоголосное хоровое пение было популярно и известно с давних времен. Интересно, что университеты Кембриджа и Оксфорда уже с середины XV в. начали присваивать звание бакалавра музыки. Не последнее место занимала музыка и в быту англичан. По заведенной в то время традиции в зажиточных домах гостям после угощения приносили ноты для импровизированного исполнения мадригала. По свидетельству очевидца «...никто не мог считаться хорошо образованным, если он не был так продвинут в музыке, чтобы спеть свою партию с листа» [12].

Родоначальником английского мадригала считается **Уильям Берд (1543-1623)**. Композитор писал, что в противовес суровому аскетизму церковного пения светская хоровая музыка должна нести «...хоть немного нежности, отдохновения и развлечения» [13]. Известным в Англии композитором – автором мадригалов был ученик Берда **Томас Морли (1557-1603)**.

*Прослушивани аудиозаписей:*

С творчеством композитора **Генри Перселла (1659-1695)** связан гениальный, но, увы, короткий взлет английской музыки, занявшей передовые рубежи европейского искусства того времени. Его опера «Дидона и Эней» и по сей день является шедевром театральной музыки. Перу Перселла принадлежат духовные хоровые сочинения, многочисленные оды, песни, мадригалы.

*Прослушивани аудиозаписей:*

Язык английской хоровой музыки отличается изысканностью и разнообразием ритма, что весьма характерно для светских вокальных жанров, связанных с танцевальной культурой Англии. Танцевальные ритмы известных в Англии жиги, контраданса и др. нашли отражение в стилистически близких итальянским виланеллам балетах [14] или так называемых «Falalas» с соответствующей слоговой подтекстовкой припевов. Многие светские хоровые произведения исполнялись с инструментальным сопровождением. Старинные струнные и духовые инструменты, как правило, дублировали хоровые голоса, в то время как ударные подчеркивали остроту танцевального ритма. Примером ритмического разнообразия могут служить известные в русском переводе мадригал Г.Перселла «Певчий дрозд» и Falas Т.Морли «Ты своим смехом милым» и «Огонь в моем сердце». Изящная танцевальность отличает ритм мадригала Перселл. Остро синкопированный ритм полифонически самостоятельных голосов в произведениях Морли придает им особую яркость и выразительность

Традиция вокальной полифонии, зародившись в Англии еще до эпохи Возрождения, получила развитие за ее пределами и обрела продолжение в творчестве композиторов других национальных школ, например, во Франции. В XII-XIII веках парижский собор Нотр Дам стал центром развития композиторского искусства. Авторами многочисленных образцов раннего церковного многоголосия были композитор **Леонин** и его последователь **Перотин**. Мастера школы Нотр Дам в сочинении мотетов придерживались общих для того времени правил композиции, по которым в началах и окончаниях музыкальных фраз на сильных долях должны звучать совершенные консонансы между голосами по вертикали. На слабых долях допускались любые интервалы, вплоть до диссонансов. Особенностью ранних мотетов было то, что отдельные голоса в них часто подтекстовывались разными по содержанию текстами, порой на разных языках. Обычно тенор имел латинский текст, заимствованный из григорианских песнопений, а тексты остальных голосов происходили из различных светских источников. Наиболее интересным и ярким явлением эпохи Возрождения была музыка композиторов **Нидерландской школы**. XV век ознаменовал начало эпохи Возрождения в Нидерландах, причем особенность развития нидерландской культуры заключается в том, что, в отличие от других стран Западной Европы, именно с *музыки* начался путь возрождения и других видов искусств, например, живописи, явившей миру творчество Рубенса, братьев Ван Эйк, Рембрандта и других художников.

*Прослушивани аудиозаписей:*

Нидерланды XV-XVI в. включали в себя территории современной Голландии, Бельгии, северо-восточной Франции. Название «Нидерланды», что в переводе с немецкого означает «низкая земля», вполне соответствует географическому положению страны. Заболоченная равнина, пересеченная реками Рейном, Шельдой и Маасом, в результате долгого и самоотверженного труда нидерландского народа в начале XV в. была превращена в цветущий и изобильный край. В то время Нидерланды стали первой морской державой – порты Амстердама и Антверпена были крупнейшими в мире. Торговые пути голландских купцов достигали Индии, Бразилии и других экзотических стран. Экономическое процветание во многом определило невиданный подъем и расцвет искусства в Нидерландах. В этом явлении удивительно все: как в такой небольшой стране менее чем за сто лет могло быть создано такое количество картин? В музеях и частных собраниях Европы и Америки насчитывается около трех тысяч полотен, исполненных только в мастерской Рубенса (1577-1640). Чуждая мистике прежнего искусства, новая живопись охватывает все характерные стороны реальной жизни. На полотнах Аверкампа, братьев Ван Эйков, Брейгелей оживают сцены повседневной жизни крестьян, ремесленников, буржуа. Изобильность жизни отразилась в новом жанре, зародившемся в нидерландской живописи – натюрморте.

Наряду с искусством развиваются и науки. В университетах Нидерландов преподавалась математика, астрономия, география. Профессиональные знания в области музыки приобретались в метризах – учебных заведениях, которые готовили церковных певчих. Там наряду с общим образованием студенты обучались пению, игре на органе, теории музыки.

Героические страницы нидерландской истории XVI века связанны с освобождением страны от испанского гнета. Эти события вдохновили Гете на создание трагедии «Эгмонт», к которой Бетховен написал прекрасную музыку.

В начале ХVII века, продолжая благоденствовать, бывшая держава мирового значения снискала себе иную славу, став главной оранжереей Европы по выращиванию и продаже все новых и новых сортов тюльпанов. Высокое искусство и питающие его идеалы гуманизма уступили место более утилитарному буржуазному укладу жизни. В нищете и безвестности заканчивает свои дни гениальный Рембрандт, все реже и реже звучит недавно известная всему миру нидерландская музыка.

Но вернемся к расцвету нидерландской композиторской школы XV-XVI веков, связанной с тремя поколениями композиторов, определивших развитие европейской музыки этого периода. Каждое из этих поколений рассматривается исследователями как отдельная школа. Первую Нидерландскую школу возглавили Беншуа (1400-1460) и Дюфаи (1400-1474), вторую – Окегем (1425-1494) и Обрехт (1450-1505), третью – Жоскен Депре (1440-1524) и Орландо Лассо (1520-1594).

 *Прослушивание аудио записей:*

*-Дюфаи "Agnus Dei"*

*- Якоб Обрехт "Gloriy"*

*-Жоскен Депре "Scaramella va alla guerra"*

*-Гийоь Дюфаи "Kyrie"*

Композиторы Нидерландской школы обобщили достижения английской и французской многоголосной музыки церковного и светского направления. В их творчестве были представлены основные вокально-хоровые жанры, где основное место занимает месса и мотет. В церковной музыке продолжался процесс оттачивания полифонического мастерства. Из-за большого количества правил и ограничений в голосоведении и контрапунктическом соединении голосов, многоголосие того времени получило название **полифонии строгого стиля**. В ней помимо объединяющей роли молитвенного текста был выработан чисто музыкальный прием – имитация, который тоже способствовал объединению музыкальной формы. Под имитацией подразумевалась передача мелодического построения из голоса в голос. Имитация могла быть точной или варьированной.

Увлечение композиторской техникой было ни чем иным, как продолжением средневековой традиции с ее культом интеллектуализма. Например, Окегем удивил своих современников, сочинив мотет на 36 голосов. Сложная полифоническая техника демонстрировала уровень мастерства композиторов, но при этом часто страдала выразительная сторона музыки. Особенно наглядно это проявляется в сочинениях первых двух поколений композиторов Нидерландской школы. Только в творчестве Жоскена Депре и, особенно, Орландо Лассо техническое совершенство и эстетическая ценность музыки приобретают гармоническое равновесие.

Светские жанры эпохи Ренессанса, такие, как виланелла, мадригал, многоголосная шансон тоже получили развитие в творчестве нидерландских мастеров. Эти произведения тяготели к более простому изложению, которое со временем разовьется в гомофонно – гармонический склад письма.

Период расцвета Нидерландской школы завершает жизнь и творчество великого композитора **Орландо Лассо**. Предположительной датой его рождения считается 1520 год. Родной композитора был город Монс, который находился в бельгийской провинции Геннегау. В детстве Лассо был певчим в церкви Св.Николая своего родного города. Удивительный по красоте и чистоте голос малолетнего певчего привлек внимание вице-короля Сицилии Фердинанда Гонзага. Так 12-летний Лассо попадает к нему на службу и переезжает сначала в Милан, а затем на Сицилию, где продолжается его музыкальное образование. В 18-летнем возрасте О.Лассо покидает Ф.Гонзага и перебирается в Неаполь, а в 21 год композитор занимает ответственный и почетный пост капельмейстера собора Св.Иоанна в Риме. В эти годы в Италии выходят его первые сборники четырехголосных месс, четырех- и пятиголосных мотетов.

В 1549 году, получив известие о тяжелой болезни родителей, Лассо покидает Италию и возвращается в Монс, но родителей в живых не застает. Предприняв после этого короткое путешествие по Англии и Франции, композитор возвращается в Антверпен, где вскоре выходят следующие сборники его пяти – шестиголосных мотетов.

В 1557 году О.Лассо был приглашен в капеллу герцога Баварии Альбрехта V. И вот Лассо в Мюнхене. Приняв это предложение, композитор становится во главе лучшей в то время музыкальной капеллы Европы. Придворная капелла Альбрехта V состояла из отличных музыкантов и включала 62 певца 30 инструменталистов. В Мюнхене были созданы самые знаменитые произведения Лассо – покаянные псалмы, принесшие автору мировую известность. Немногим композиторам выпало столько восторгов современников и милостей сильных мира сего, сколько снискал себе Орландо Лассо. В честь композитора, которого называли «князем музыки», слагались поэмы, чеканились монеты с его изображением, Лассо был возведен в потомственное дворянство, а папа Григорий XIII делает его кавалером ордена Золотой шпоры.

В 1571 году Лассо впервые посещает Париж, где получает выгодное предложение от короля Франции Карла IX возглавить его капеллу. Композитор не очень хотел покидать Мюнхен, свою привычную работу в капелле, а главное – тонкого ценителя и знатока музыки герцога Альбрехта V. Из-за неожиданной смерти короля Франции перемены в жизни композитора не были осуществлены. В 1579 году герцог Альбрехт умирает. Его приемник Вильгельм V, прозванный «благочестивым», тоже любил музыку и с большим уважением относился к таланту О.Лассо.

Чрезмерно интенсивная деятельность Лассо как композитора и как капельмейстера в последние годы жизни подорвала его душевное здоровье. В 1594 году великий композитор скончался. Его надгробная эпитафия гласит: «Он заполнил своей музыкой весь мир».

Композиторское наследие О.Лассо очень велико. Оно составляет около двух тысяч произведений. Характеризуя его творчество, известный исследователь музыки строгого стиля Проске писал: «Лассо – универсальный гений... Великий в церковной и светской музыке композитор воспринял все национальные черты европейской музыки, так что его нельзя считать специально итальянским, немецким или французским». В области светской вокально-хоровой музыки нет такого жанра, который не был бы затронут в творчестве композитора. Лассо писал в стиле итальянских мадригалов, французских и немецких многоголосных песен. О «Покаянных псалмах» – главных сочинениях О. Лассо – историк музыки Амброс писал: «Псалмы эти проникнуты необыкновенной духовной высотой, невиданным благородством и величием, и над всем этим парит аромат чудной красоты».

Многие произведения Орландо Лассо и сегодня служат украшением концертных программ лучших хоровых коллективов. К таким произведениям относятся виланеллы «Эхо» и «Серенада солдата» (« Matona mia cara»).

Хор **«Эхо»** очевидно написан на собственный текст композитора. Короткие фразы, в которых сменяются то повелительные, то вопросительные, а порой и «просительные» интонации, составляют основу звукоподражательного диалога. Написанный в форме канона, хор состоит из двух гомофонно-гармонических пластов – основного хора и ансамбля солистов, изображающего эхо. Динамические контрасты, гибкая фразировка, выразительное звуковое замирание в конце пьесы, а, главное, сопоставление звучания хора и ансамбля солистов, создают яркий и живой музыкальный образ. Являясь прекрасным примером звукоизобразительности в музыке, этот хор и сегодня поражает слушателя своей оригинальностью, свежестью и яркостью звучания.

*Прослушивание аудио записей:*

*-Орландо Лассо хор "Эхо"*

Виланелла **«Серенада солдата» (Matona mia cara)** является убедительной жанровой зарисовкой, в которой незадачливый вояка объясняется в любви под окном своей возлюбленной. Яркая образность народно-бытового языка, его порой нарочитая грубоватость составляет основное отличие виланелл и фроттол от более серьезных и возвышенных литературных текстов мадригалов. Типичным для народно-бытовых жанров является наличие неизменного припева. Его многократные повторы придают форме виланеллы сходство с куплетной. В каждом запеве, в зависимости от разворачивающихся в тексте событий, композитор находит выразительные средства динамики, гармонических сопоставлений, особенностей ритма и фактуры для того, чтобы передать возрастающую напористость любовных признаний героя.

*Прослушивание аудио записей:*

*- Орландо Лассо«Серенада солдата» (Matona mia cara)*

Еще современники композитора отмечали способность О.Лассо к ярким музыкальным характеристикам, умение воплотить художественный образ, передав его в точных деталях, что в полной мере подтверждается музыкальным развитием в этой виланелле. Характер звучания припева quasi pizzicato имитирует игру на щипковом струнном инструменте. Припев, в отличие от запевов, каждый раз неизменен в тональном и фактурном изложении. Его варьирование осуществляется за счет различной динамики при повторах. Временами ладогармонический язык светских хоровых сочинений Лассо напоминает о композиторской практике предыдущих веков, в основе которой лежали лады старинной музыки с их строгой диатоникой. Таким напоминанием можно считать мажорные трезвучия VII низкой и II ступеней. В условиях основной тональности As-Dur неожиданно ярко и необычно звучат сопоставления трезвучий Ges и B. В музыке О. Лассо принцип функционально осознанной гармонической вертикали на основе ладов мажора и минора начал свое формирование, создав базу для его дальнейшего развития.

Нидерландская композиторская школа в творчестве О.Лассо обрела гениальное завершение. Достижения всех нидерландских композиторов эпохи Возрождения не ограничились пределами культуры только этой страны. Их влияние можно проследить в становлении Римской и Венецианской полифонеческих школ XVI века, а утвержденные нидерландскими композиторами принципы полифонического письма явились фундаментом полифонии свободного стиля грядущей эпохи барокко.

Больших высот в области вокально-хоровой полифонии достигли композиторы **Римской школы**. Самым ярким ее представителем является **Палестрина**. Его настоящее имя было Джованни Пьерлуиджи. Родился он в 1525 году в городе Палестрина недалеко от Рима. Впоследствии композитора нарекли именем его родного города, что было принято по отношению к выдающимся людям того времени. Палестрина начинал свою карьеру как церковный певчий. В дальнейшем его певческая, капельмейстерская и композиторская деятельность была связана с Сикстинской капеллой Ватикана и многими другими соборами Рима. С 1571 по 1594 год композитор возглавляет капеллу собора Св. Петра. Из немногословных сведений о жизни композитора известно, что он ни разу не покинул пределов Рима, в то время как судьба многих нидерландских композиторов, особенно О. Лассо, была связана со странами почти всей Европы. Умер Палестрина в 1594 году.

Деятельность композитора была неразрывно связана с католической церковью, определившей во многом его творчество, основу которого составляет духовная хоровая музыка a'capella. Его перу принадлежат 100 месс, 180 мотетов, а также светские мадригалы. Принято считать, что Палестрина своей музыкой спас церковную полифонию, от которой высшее духовенство хотело отказаться в пользу григорианского унисонного пения. Эти намерения были продиктованы тем, что полифоническая усложненность и тяготение к многоголосию создавали неудобство в восприятии текста песнопений, который для молящихся был нераспознаваем. Это, по мнению отцов церкви, разрушало молитвенную атмосферу богослужебного ритуала. Для стиля Палестрины характерна простота и ясность контрапунктической ткани. Это достигается тем, что отдельные мелодические линии, составляющие хоровое многоголосие, отличаются четкостью рисунка, что в целом и делает ткань канонов и имитаций прозрачной и ясной, а текст – отчетливо понятным. Очевидно, прибегая к такой манере письма, Палестрина как бы доказал жизнеспособность полифонии в церковной музыке. Мессам и мотетам Палестрины свойственна просветленная созерцательность и отрешенная углубленность, продолжающая давно сложившиеся церковные традиции в трактовке этих жанров. В светских мадригалах композитор преодолевает лишенную эмоциональных порывов статичность церковных произведений, сочетая мелодическое богатство и декламационную выразительность интонаций. Композитор умел передать различные, порой острые переживания, добиваясь быстрого перехода из одного состояния в другое.

В мадригале «I vaghi fiori» («Прекрасные цветы») раскрывается тема природы, среди которой человек обретает душевный покой и умиротворение. Мадригал написан в форме, близкой мотетной, и является ярким примером прозрачного полифонического письма, свойственного стилю Палестрины. Хоровая фактура этого сочинения не лишена черт музыкальной изобразительности, а порой и яркого выразительного начала.

*Прослушивание аудио записей:*

*- Дж. Палестрина Мадригал «I vaghi fiori» («Прекрасные цветы»)*

Характер звучания трех начальных эпизодов раскрывает безмятежно-созерцательные образы литературного текста: «Прекрасные цветы вокруг меня, трава, воздух, волны приносят мне утешение, отдых и отраду». Этим образам сопутствует поступенное восходящее движение начальной имитации, ее спокойный ритмический рисунок и умеренная динамика звучания. Во втором эпизоде привлекает внимание интонационный облик мелодического оборота, на основе которого построено имитационное развитие. Он состоит из широких восходящих мелодических скачков, включая октаву на слове «воздух» (начиная с 9-го такта на словах «e l'erba e l'aria...»). Благодаря такому мелодическому рельефу хоровое звучание приобретает новое «дыхание» и объем звучания.

Строго и ритмически выровненно звучит имитация мужских и женских голосов в четвертом разделе музыкальной формы. Смысл литературного текста заключается в призыве отказаться от оружия и вовсе его уничтожить (такты 20-26).

Следующие два эпизода возвращают нас к образам природы: «Сумерки наполняют сердце покоем и умиротворением. Но только на заре рассеются все тревоги, беспокойство и страхи (ночи)». Отклонения в тональности субдоминантовой сферы (As-dur и f-moll при основной тональности Es-dur) не нарушают спокойно-созерцательный строй музыки. В гармонической основе изложения прослеживается чередование S, VI (т.28-30), S, II (т.35-37) в тональности As-dur с последующими гармониями доминанты основной тональности Es-dur. Чередование мажорных и минорных гармонических красок связаны, очевидно, со сменой света и тени, о которой говорится в тексте.

Начало заключительного раздела мадригала отмечено патетическим возгласом текста: «Отпустите меня! У меня одна жизнь и мое место среди цветов, травы, волн и неба» (начиная с такта 40). Гомофонно-гармоническое изложение в начале этого эпизода продиктовано, очевидно, тем, что композитор стремился подчеркнуть значимость заложенной в тексте мысли. Выразительность мелодической линии, яркая динамика, оттененная единственной в этом произведении общехоровой паузой, придают звучанию особую взволнованность. Затем эмоциональная заостренность начальных возгласов уступает место полифоническому изложению и возвращению к умиротворенно-созерцательным образам природы.

Представителем римской полифонической школы был также **Феличе Анерио (1560-1614)**. Ученик и последователь Палестрины, Анерио сменил своего учителя в должности композитора Апостольской капеллы Ватикана. Анерио писал церковную и светскую хоровую музыку. Значительное место в его творчестве занимают мотеты. Известно, что одновременно с жанром мотета сложился тип мотетной формы. Принцип формообразования в мотете, что следует из названия жанра («mot» по-французски – слово) тесно связан с текстом. Эта взаимосвязь проявляется в том, что каждой новой фразе текста соответствует новый по тематизму раздел музыки. Прозрачностью и ясностью фактуры мотеты Анерио близки стилю церковных сочинений Палестрины.

*Прослушивание аудио записей:*

*- Феличе Анерио*

Влияние нидерландских композиторов сказалось и на становлении **Венецианской композиторской школы** XVI-XVII веков, которую возглавил нидерландец **Вилларт (1480-1562)**. В области вокально-хоровой полифонии венецианская школа выдвинула ряд композиторов, среди которых особенно прославился **Андреа Габриели (1510-1586)** и его племянник **Джованни Габриели (1557-1613)**.

*Прослушивание аудио записей:*

*-Виларт*

*-Джованни Габриели*

А.Габриели был учеником Вилларта и впоследствии органистом церкви Сан Марко. Д. Габриели служил в придворной капелле в Мюнхене под руководством О. Лассо, а затем, также как и Андреа, – органистом и композитором церкви Сан Марко. Основной тенденцией их творчества было стремление к пышности и насыщенности звуковых форм. Широко применялось многоголосие и многохорность. Вокальные голоса часто сочетались с инструментальным звучанием. Приверженность к эффектному сочетанию различных исполнительских составов нашла свое продолжение в венецианской музыке последующих столетий. Например, Георг Фридрих Гендель, посетивший Венецию в 1709 году, был поражен великолепием и разнообразием музыкальной жизни города. Музыка звучала в шестнадцати оперных театрах Венеции, в музыкальной академии, в многочисленных приютах-консерваториях. «В церквах каждый день происходили музыкальные торжества, концерты, длившиеся по несколько часов при участии нескольких оркестров, нескольких органов, и нескольких перекликающихся хоров».

*Прослушивание аудиозаписей:*

*1.Анерио Габриели*

**3. Выводы**

Подытоживая развитие музыкальной культуры эпохи Возрождения, следует отметить, что это время ознаменовалось расцветом вокально-хоровой полифонии. В творчестве композиторов нидерландской школы и их последователей в других странах мастерство полифонического письма достигло высшей точки развития. Центральным жанром профессиональной церковной музыки эпохи Возрождения оставалась хоровая полифоническая месса. Накопленные художественные ценности в этой области позволяют считать стиль церковной полифонии этого периода законченным и идеальным. Отшлифованные временем, возвышенные и строго одухотворенные образы церковной музыки нашли свое идеальное воплощение в звучании хора a'capella. Будучи основным музыкальным инструментом того времени, хор являлся как бы эталоном красоты и соразмерности музыкального звучания.

В истории развития музыкального искусства эпоха позднего Возрождения стала переломным этапом. В конце XVI века в музыку проник новый стиль, который возник на основе возрожденной античной монодии. Это явление связано с деятельностью музыкального общества, существовавшего во Флоренции в конце XVI века. Возглавлял его граф Барди, а само общество получило название «Флорентийская камерата». Композиторы и поэты этого кружка стремились к воссозданию античной трагедии, но, естественно, в новых культурно-исторических условиях это привело к появлению нового жанра. **1594 год** принято считать годом рождения **жанра оперы**, жанра, господствующего в музыке вот уже четыре столетия. В ранних флорентийских музыкальных представлениях, которые назывались **dramma per musica**(т.е. «драма через музыку»), и выработался новый монодический стиль, впоследствии сильно повлиявший на становление нового жанра оперы. «Этот неслыханно смелый художественный прием – одноголосное омузыкаленное прочтение поэтического текста на фоне инструментального сопровождения – впервые бросил вызов многовековому монопольному господству хоровой полифонии». Большую роль в происшедшей на рубеже XVI и XVII веков смене стилей сыграли светские хоровые жанры, которые вошли в профессиональную композиторскую практику эпохи Возрождения. Ясность гармонического изложения, отличавшая светскую музыку от церковной полифонии, во многом подготовила появление монодии и сопутствовавшего ей гомофонно-гармонического сопровождения.

В новых исторических условиях музыка композиторов Возрождения воспринималась как устаревшая и ненужная. Скоро она была надолго забыта. Даже великие композиторы от барокко до романтизма (Бах, Бетховен, Моцарт, Шуберт, Шуман и другие) были почти не знакомы с творчеством Лассо, Палестрины, Габриели...

По мысли известного музыковеда В.Конен, невостребованным опыт композиторов Возрождения оказался потому, что в процессе становления нового стиля было дано новое, отличное от ренессансного, толкование таким понятиям, как мелодическое, гармоническое и инструментальное мышление. В чем же эти отличия? Прежде всего в том, что в эпоху Возрождения отсутствовало понятие «мелодия» и «мелодическое развитие» в их более позднем значении. Понимание мелодии, как носителя индивидуального начала в музыке, ее главного выразительного элемента сформируется только в послеренессансную эпоху, что во многом связано с развитием оперного жанра и господства в нем сольной мелодии. О мелодии в полифонии строгого письма можно говорить весьма условно. Это скорее единый комплекс музыкальных интонаций, представленный сразу в нескольких голосах. Он не несет выраженного индивидуально-образного начала, а выстраивается в сложное «архитектурное» полифоническое «сооружение», в котором все составляющие партитуру голоса тесно связаны между собой. «Виртуозное полифоническое мастерство, искуснейшее варьирование, медленно развертывающееся непрерывное движение, в котором разнообразие сочеталось с единством, – все вместе создавало мощный художественный эффект, родственный воздействию архитектурных готических шедевров».

Понятие гармонии, связанное с функционально-организующей ролью вертикали, или колористическим значением отдельных созвучий, в церковной хоровой музыке Возрождения отсутствуют. В полифонии строгого письма «...гармонические созвучия возникали, главным образом, как результат совпадения независимых голосов, движущихся по вертикали; <> им не были свойственны ни опорно-организующая роль, ни чувственная красочная прелесть современных нам гармоний. Они отличались аскетической суровостью, жесткими «пустотами», внутренней статичностью».

Инструментальная музыка эпохи Возрождения развивалась в двух направлениях: церковном и светском. Область церковной инструментальной музыки ограничивалась звучанием органа во время богослужебного обряда, который выступал в качестве аккомпанирующего инструмента и был подчинен главенству хора.

Инструментальная музыка светских жанров развивалась в формах сольного и ансамблевого музицирования и была очень популярна в эпоху Возрождения. В настоящее время старинная музыка, в том числе и инструментальная музыка ренессансной эпохи, все чаще появляется в концертных программах, и мы можем получить представление о ее аутентичном звучании. Это стало возможным благодаря тому, что она исполняется на подлинных инструментах того времени или воссозданных по их образцу. Музыканты также пользуются особыми техническими приемами, свойственными исполнительской традиции того времени.

Особенность инструментальной музыки Возрождения в том, что ей присущ особый колорит терпкого, как бы нестройного звучания. Это объясняется тем, что тембровая пестрота входящих в ансамбль инструментов была привычной для слушателей и исполнителей того далекого времени. Современное восприятие оркестрового звучания уходит своими корнями во вторую половину XVIII века, и эталоном инструментального ансамбля стал оркестр венских классиков, который состоит из трех основных групп инструментов, составляющих полную палитру тембрового и звуковысотного звучания на основе единого строя.

Пробуждение интереса к музыке Ренессанса, ее как бы второе рождение наступает только в XX столетии, причем музыка той поры привлекает внимание не только ученых-исследователей, но занимает не последнее место и в концертном исполнительстве. Это можно объяснить тем, что в XX веке заметно расширились горизонты музыкального восприятия за счет становления и развития национальных композиторских школ, проникновения в европейскую музыкальную культуру, например, таких далеких друг от друга явлений, как афро-американский джаз и музыка Востока. Обогащенное традициями внеевропейского происхождения, восприятие слушателя XX века было готово к новому открытию красоты музыкальной культуры Возрождения, язык которой уже не казался варварским и примитивным.

XX век стал веком открытия музыки великого итальянского композитора **Клаудио Монтеверди**, жизнь которого совпала с бурным переломным временем в истории европейской культуры. Композитор был свидетелем того, как в музыкальном искусстве теряли свое значение и рушились идеалы Возрождения и нарождались, завоевывая право на жизнь, принципы нового искусства.

Клаудио Монтеверди родился 15 мая 1567 года на севере Италии в городе Кремона. Отец композитора, известный в городе врач, будучи незаурядной личностью, большое внимание уделял воспитанию и образованию, в том числе и музыкальному, своих сыновей (у будущего композитора был брат, впоследствии тоже ставший музыкантом). Культурная жизнь Кремоны не отличалась блеском и великолепием соседних с ней Мантуи, Феррары, Венеции. Однако город прославили жившие и работавшие там Амати, Гварнери, Страдивари – впоследствии ставшие известными всему миру скрипичные мастера.

Музыкальное образование Монтеверди получил в капелле Кремонского собора, где его учителем был композитор Инженьери. Автор многочисленных месс и мадригалов, Инженьери передал своему воспитаннику прочные навыки сочинения в стиле нидерландской полифонии строгого письма. Первый композиторский опыт Монтеверди воплотился в сборнике мадригалов и канцонетт. Приверженность молодого автора к стилю светских народно-песенных жанров ознаменовала существенный отход от ортодоксальных правил нидерландской полифонии. Этот разрыв будет становиться все ощутимей по мере развития самостоятельности и индивидуальности музыкального языка Монтеверди.

В 1592 году композитор поступает на службу к герцогу Винченцо I Гонзага, двор которого находился в городе Мантуе. Двадцатилетний период службы при мантуанском дворе оставил глубокий след в жизни композитора. Несмотря на тяготы зависимого положения и бремя непосильного труда, Монтеверди в те годы имел возможность общаться с передовыми представителями итальянской культуры, для которых служба в Мантуе открывала большие творческие возможности. В 1595 году герцог Винченцо принял участие в военной компании против турок, находящихся на территории Венгрии и угрожавших Австрии. Монтеверди в составе свиты герцога прошел путь военного похода, пролегавший через Прагу, Вену, Инсбрук. В 1599 году композитор сопровождал герцога в увеселительном путешествии по Фландрии. Впечатления от путешествий не могли не сказаться на творчестве композитора, которое к тому времени приобрело черты зрелости и мастерства. Судить об этом можно по хоровым мадригалам, вошедшим в третий, четвертый и пятый сборники (первые два сборника мадригалов были созданы композитором до 1592 года в Кремоне).

Украшением мантуанского двора был театр, для которого были написаны первые оперы композитора «Орфей» и «Ариадна». Оперы Монтеверди снискали ему подлинно мировую славу и за ним закрепилась репутация самого крупного композитора того времени. Расцвет творческого дарования Монтеверди совпал с полосой тяжелых испытаний, выпавших на его долю. В 1612 году в молодом возрасте умирает жена композитора, а вскоре, по прихоти наследника герцога Гонзага, композитор был уволен со службы. С 1613 года и до конца жизни Монтеверди живет в Венеции, где занимает должность капельмейстера собора Св.Марка. Условия творческой деятельности и материальная сторона жизни в этот период были благоприятны для Монтеверди. Успех и слава продолжали сопутствовать композитору. В Венеции наряду с духовными сочинениями выходят в свет три последних сборника мадригалов: шестой, седьмой и восьмой. Однако и этот период был омрачен полосой трагических обстоятельств, связанных с судьбой двух сыновей композитора. Известно, что в 1627 году, ценой громадных усилий композитору удалось освободить своего сына-медика от суда инквизиции за чтение запрещенной литературы. А в 1631 году во время эпидемии чумы Монтеверди потерял своего второго сына. Эти события укрепили композитора в мысли принять духовный сан, что и было осуществлено в 1632 году. Пребывая в духовном звании, композитор не потерял интереса к светской музыке. Завершается творческий путь композитора созданием ряда опер, среди которых вершиной является его последняя опера «Коронация Поппеи». Умер Монтеверди в 1643 году.

Монтеверди называют первым классиком светской музыки, и его творческое наследие состоит из двух направлений: одно обращено к новому для того времени жанру dramma per musica и включает шедевры этого жанра – оперы «Орфей» и «Коронация Поппеи». Другое направление продолжает традиции хорового многоголосия, воплощенного в жанре мадригала, к которому композитор обращался в течение всей своей жизни. В отличие от сценических произведений, в большинстве своем не сохранившихся, нам известны все мадригалы Монтеверди, и на их примере можно судить об эволюции его творчества. Определяя значение мадригала в музыке позднего Возрождения, В.Конен пишет: «Для музыки второй половины XVI века мадригал не просто художественный жанр, каким был поэтический мадригал, давший ему название. Итальянский мадригал в музыке, проживший краткую, но блестящую жизнь, был по существу знаменем новой эстетической эпохи. Он являл собой единственную профессионально развитую и художественно значительную светскую «школу» в музыке эпохи Возрождения, сумевшую выразить в музыкальных звучаниях ренессансные идеи, уже давно воплотившиеся в изобразительных искусствах и литературе».

Литературный текст в мадригале всегда очень важен, поэтому этот жанр можно определить как музыкально-поэтический. В отличие от «вульгарной поэзии» фроттол и виланелл, тексты мадригалов отличались высокими художественными достоинствами. «В поэтической лирике музыкального мадригала господствовали два мотива. Первый – любовный, обычно с оттенком печали, а впоследствии (например у Джезуальдо или самого Монтеверди) проникнутый трагическими нотами. Вторую образную сферу мадригальной поэзии представляли тонкие пейзажи «...где элементы звукописи – движение воды, шуршание листьев, шум ветра и т. д. – были носителями не столько изобразительного начала, сколько лирического настроения в его тончайших, часто изысканных оттенках».

Вопреки традиции церковной музыки, сохранявшей беспристрастную строгость диатонического звучания, в музыкальном языке мадригалов часто использовались хроматизмы и гармоническая диссонантность, с помощью которых воплощение текста в музыке приобретало большую выразительность. В жанре мадригала сложилась система музыкальных символов. «Речь идет об известных «мелодических» трафаретах. Подобно тому, как слова, выражающие страдание – «смерть», «муки», «горе», «слезы», «жалобы» и т. п. – оттенялись хроматическим диссонансом, так определенная направленность мелодики служила средством живописной характеристики другой группы поэтических представлений. Понятия «небеса», «ввысь», «горы» и т.п. порождали восходящее движение мелодии, а «земля», «пропасть», «ад», «смерть» были, наоборот, обрисованы нисходящими интонациями».

Многие композиторы позднего Возрождения сочиняли хоровые мадригалы, и творческая индивидуальность каждого из них нашла различное преломление в этом жанре. Условно-мифологическая образная сфера мадригалов Маренцио сочеталась с легкостью и изяществом звучания, в то время, как стиль произведений этого жанра у Джезуальдо отличался эмоциональной напряженностью, окрашенной порой в трагические и мрачные тона. Блестящая декоративность мадригалов Габриели и юмористическая описательность Орацио Векки противопоставлялись сдержанной простоте мадригалов Палестрины.

Из накопленного опыта предшественников и современников Монтеверди усвоил все ценное и жизнеспособное в этом жанре, и его мадригалы знаменуют не только вершину, но и последний этап в развитии этого хорового жанра. Композитор стремился раскрыть в музыке мадригалов богатство и сложность внутреннего мира человека. Став, по сути, первым «классиком» светской музыки, Монтеверди доказал, что серьезность и глубина постижения вечных вопросов бытия может найти отражение не только в церковной музыке, но и в светских жанрах, каковым и стал мадригал в его творчестве. Особого совершенства Монтеверди достиг в музыке, передающей сферы драматических и трагических переживаний. «Монтеверди первый сделал свое искусство носителем той «красоты человеческого горя» (Чехов), которая являет собой одну из главных образных сфер музыкального творчества в целом. В этом смысле и Бах, и Бетховен, и Шуберт, и Чайковский, и Шостакович воспринимаются как прямые потомки композитора, открывшего в шекспировскую эпоху неисчерпаемую поэтичность трагедийной темы в музыке». Важным выразительным средством в мадригалах Монтеверди был принцип контраста. Сам композитор писал: «Я осознал, что контрасты трогают наши души больше, чем что-либо другое, а цель подлинной музыки – взволновать душу».

Печатью зрелости и мастерства отмечены мадригалы, вошедшие в четвертый и пятый сборники. Их музыкальный язык достигает предельной эмоциональной остроты и выразительности. Гибкий и свободный ритм мадригалов существенно отличается от ритмической выравненности культовой музыки и, с другой стороны, от нарочитой ритмической заданности хоровых жанров бытового музицирования.

Создание четвертого сборника мадригалов датируется 1600-1605 годами. Любовная тема мадригала «Si, ch'io vorei morire» («Да, я хотел бы умереть...») и многих других сочинений, входящих в этот сборник, раскрывается в откровенно эротическом духе, что отражает взгляды Возрождения. Поэзия Гварини и Бокаччо, на стихи которых написаны мадригалы, вполне созвучна устремлениям эпохи к духовному раскрепощению и полнокровному восприятию жизни.

*Прослушивание аудиозаписей:*

*-К.Ментеверди Мадригал «Si, ch'io vorei morire» («Да, я хотел бы умереть...»)*

В мадригале «Да, я хотел бы умереть...» композитор обобщенно-выразительными средствами передает страстное начало в жизни человека, не вдаваясь в детальное отражение текста в музыке. Гармонический язык мадригала насыщен хроматическими ходами, резкими тональными сопоставлениями и модуляциями (т.1-3). Каскады диссонантных «взлетов» и «падений» (т.8-11, 25-26), контрасты динамики и тембровых сопоставлений, яркие кульминации передают переходы настроения от покоя и томления к восторгу экстатической страсти. Свойственный музыке Монтеверди «взволнованный стиль» в этом мадригале получил наиболее убедительное и яркое воплощение .

Многие исследователи творчества Монтеверди ищут ответ на вопрос, почему музыка самого известного композитора позднего Возрождения так быстро была забыта, оставив потомкам только имя-легенду, как напоминание о былом величии итальянской культуры. По мнению В.Конен, это произошло во многом потому, что творчество композитора не ограничивалось только новаторством, или только продолжением традиций. При жизни Монтеверди его музыка часто подвергалась критике со стороны поборников оперного стиля за его увлечение хоровым многоголосием, а ортодоксально настроенная критика усматривала в новаторском письме мадригалов расшатывание сложившихся устоев. Монтеверди в одинаковой мере принимал и старинное полифоническое и новое монодическое письмо. Основным критерием его музыки была правда, которую он понимал как максимально точное и конкретное воплощение разностороннего мира человеческих чувств. Широта и независимость взглядов Монтеверди, его индивидуальность, не были подвластны моде и вкусам современников, поэтому его творчество и было вскоре забыто.