**ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ.**

Возрожде́ние или Ренесса́нс (фр.«снова» или «заново») — эпоха в истории культуры Европы, пришедшая на смену Средним векам и предшествующая Просвещению. Приходится — в Италии — на начало XIV (повсеместно в Европе — с XV–XVI вв.). Отличительная черта эпохи Возрождения — светский характер культуры, её гуманизм и антропоцентризм (то есть интерес, в первую очередь, к человеку и его деятельности). Расцветает интерес к античной культуре, происходит как бы её «возрождение» — так и появился термин.

Рост городов-республик привёл к росту влияния сословий, не участвовавших в феодальных отношениях: мастеровых и ремесленников, торговцев, банкиров. Всем им была чужда иерархическая система ценностей, созданная средневековой, во многом церковной культурой, и её аскетичный, смиренный дух. Это привело к появлению гуманизма — общественно-философского движения, рассматривавшего человека, его личность, его свободу, его активную, созидающую деятельность как высшую ценность и критерий оценки общественных институтов.

В городах стали возникать светские центры науки и искусства, деятельность которых находилась вне контроля церкви. Новое мировоззрение обратилось к античности, видя в ней пример гуманистических, неаскетичных отношений.

Возрождение делят на 4 этапа:

Проторенессанс (2-я половина XIII века — XIV век)

Раннее Возрождение (начало XV — конец XV века)

Высокое Возрождение (конец XV — первые 20 лет XVI века)

Позднее Возрождение (середина XVI — 90-е годы XVI века)

Философы Возрождения преклонялись перед разумом и его творческой мощью. Разум — это бесценный дар природы, который отличает человека от всего сущего, делает его богоподобным. Для гуманиста мудрость являлась высшим благом, доступным людям, и поэтому своей важнейшей задачей они считали пропаганду классической античной литературы. В мудрости и познании, верили они, человек обретает настоящее счастье — и в этом состояло его подлинное благородство.

Развитие знаний в XIV—XVI веках существенно повлияло на представления людей о мире и месте человека в нём. Великие географические открытия, гелиоцентрическая система мира Николая Коперника изменили представления о размерах Земли и её месте во Вселенной, а работы Парацельса и Везалия, в которых впервые после античности были предприняты попытки изучить строение человека и процессы, происходящие в нём, положили начало научной медицине и анатомии.

Крупные изменения произошли и в общественных науках. В работах Жана Бодена и Никколо Макиавелли исторические и политические процессы впервые стали рассматриваться как результат взаимодействия различных групп людей и их интересов. Тогда же были предприняты попытки разработки «идеального» общественного устройства: «Утопия» Томаса Мора, «Город Солнца» Томмазо Кампанеллы. Благодаря интересу к античности были восстановлены, выверены и напечатаны многие античные тексты. Почти все гуманисты так или иначе занимались изучением классической латыни и древнегреческого языка.

 **ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ.**

 В литературе Возрождения наиболее полно выразились гуманистические идеалы эпохи, прославление гармонической, свободной, творческой, всесторонне развитой личности. Любовные сонеты Франческо Петрарки (1304—1374) открыли глубину внутреннего мира человека, богатство его эмоциональной жизни. В XIV—XVI веке итальянская литература пережила расцвет — лирика Петрарки, новеллы Джованни Боккаччо (1313—1375), политические трактаты Никколо Макиавелли (1469—1527), поэмы Лудовико Ариосто (1474—1533) и Торквато Тассо (1544—1595) выдвинули её в число «классических» (наряду с древнегреческой и древнеримской) литератур для других стран.

Литература Возрождения опиралась на две традиции: народную поэзию и «книжную» античную литературу, поэтому часто рациональное начало сочеталось в ней с поэтической фантастикой, а комические жанры получили большую популярность. Это проявилось в наиболее значительных литературных памятниках эпохи: «Декамероне» Боккаччо, «Дон Кихоте» Сервантеса, и «Гаргантюа и Пантагрюэле» Франсуа Рабле. С эпохой Возрождения связано появление национальных литератур — в отличие от литературы средних веков, создававшейся преимущественно на латыни. Широкое распространение получили театр и драма. Самыми известными драматургами этого времени стали Уильям Шекспир (1564—1616, Англия) и Лопе де Вега (1562—1635, Испания)

 **ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ.**

Для живописи эпохи Возрождения характерно обращение профессионального взгляда художника к природе, к законам анатомии, жизненной перспективе, действию света и другим идентичным естественным явлениям. Художники Возрождения, работая над картинами традиционной религиозной тематики, начали использовать новые художественные приёмы: построение объемной композиции, использование пейзажа как элемент сюжета на заднем плане. Это позволило им сделать изображения более реалистичными, оживленными, в чём проявилось резкое отличие их творчества от предыдущей иконографической традиции, изобилующей условностями в изображении.

В начале XV века Филиппо Брунеллески (1377—1446), флорентийский учёный и архитектор, открыл и описал законы линейной перспективы в живописи. Это позволило художникам получать совершенные изображения трёхмерного пространства на плоском полотне картины.

Другим важным шагом стало появление нерелигиозного, секулярного искусства. Портрет и пейзаж утвердились как самостоятельные жанры. Даже религиозные сюжеты приобретали иную трактовку — художники Возрождения стали рассматривать их персонажей как героев с ярко выраженными индивидуальными чертами и человеческой мотивацией поступков.

Подходя к живописи с точки зрения естествоиспытателя, Леонардо да Винчи добился высокого мастерства в передаче мимики лица и тела человека, способах передачи пространства, построения композиции. Вместе с тем его работы создают гармоничный образ человека, отвечающий гуманистическим идеалам. В дальнейшем эти новации были развиты Рафаэлем Санти.

Картины и скульптуры Микеланджело Буонарроти полны героического пафоса и, одновременно трагического ощущения кризиса гуманизма. Его картины прославляют силу и мощь человека, красоту его тела, одновременно подчёркивая его одиночество в мире.

Творчество Джорджоне и Тициана отличает интерес к пейзажу, поэтизации сюжета. Оба художника достигли большого мастерства в искусстве портрета, с помощью которого передавали характер и богатый внутренний мир своих персонажей.

 **МУЗЫКА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ.**

В музыкальной культуре Возрождения можно выделить несколько определяющих новаторских черт.

**1.** Бурное развитие светского искусства, выразившееся в повсеместном распространении множества светских песенных и танцевальных жанров. Это итальянские фроттолы («народные песни, от слова frottola – толпа), вилланеллы («деревенские песни»), каччии, канцоны (буквально – песни) и мадригалы, испанские вильянсико (от villa – деревня), французские песни шансон, немецкие Lied, английские баллады и другие. Все эти жанры, воспевающие радость бытия, интересующиеся внутренним миром человека, стремящиеся к жизненной правде, непосредственно отразили чисто ренессансное мироощущение. Для их выразительных средств типично широкое использование интонаций и ритмов народной музыки.

**2.**Высочайший расцвет хоровой полифонии, которая стала ведущим музыкальным стилем эпохи. Величавая и благозвучная, она как нельзя лучше соответствовала торжественности церковной службы. В то же время полифоническое многоголосие было господствующей формой высказывания не только в духовных жанрах, но и в светских.

**3**.Возрастание роли инструментальной музыки (при явном преобладании вокальных жанров). Если европейское Средневековье почти не знало профессионального инструментализма, то в эпоху Возрождения создается множество произведений для лютни (самый распространенный музыкальный инструмент того времени), органа, виолы, виуэлы, верджинала, продольных флейт.

**4**.Происходило активное формирование национальных музыкальных школ (нидерландских полифонистов, английских верджиналистов, испанских виуэлистов и других), творчество которых опиралось на фольклор своей страны.

 В эпоху Возрождения развиваются профессиональные композиторские школы, которые оказывают сильное влияние на развитие европейской музыки в целом. Композиторские школы разных стран Европы были тесно связаны между собой, их представители постоянно обменивались опытом, знаниями. Крупные мастера переезжали из одной страны Европы в другую, их биографии изобилуют сведениями о работе то в одной школе, капелле, то в другой. В результате, образовалась своя «общеевропейская» среда профессиональных композиторов, преимущественно, полифонистов. Так, нидерландская школа является результатом синтеза достижений фламандских, итальянских, французских, английских мастеров.

***НИДЕРЛАНДСКАЯ ШКОЛА*** — крупнейшая композиторская школа эпохи Возрождения, достижения которой предопределили высокий расцвет европейской полифонии в XV—XVI вв.

 В стране насчитывались сотни хоровых капелл, существовали всевозможные музыкальные цехи и корпорации. Большую роль в подъеме музыкального искусства сыграли и многочисленные метризы — специальные школы-приюты, организованные при кафедральных соборах нидерландских городов и готовившие высококвалифицированных певчих.

Нидерландскую композиторскую школу XV—XVI вв. часто именуют франко-фламандской (реже — англо-франко-фламандской), подчеркивая тем самым ее преемственные связи с музыкой других стран. Нидерландцы обобщили опыт многих национальных школ и создали самобытный вокально-хоровой полифонический стиль, ставший первым важным этапом в развитии так называемого строгого письма. Связующим началом в развертывании музыкальной формы и одновременно основным технологическим приемом у нидерландцев стала *имитация*, в первую очередь каноническая . Естественно, что подобные музыкальные построения требовали безупречного владения техникой имитационного письма. В полифонической изобретательности, виртуозном сочетании и развертывании нескольких мелодически самостоятельных голосов они достигли мастерства, во многих отношениях непревзойденного и поныне.

Основное место в творчестве нидерландцев занимала церковная музыка — мессы, магнификаты, псалмы и т. п. Вместе с тем композиторы нидерландской школы создавали и светские сочинения (мадригалы, многоголосные песни). Духовные и светские черты свободно сочетались в одном из ведущих жанров той эпохи — *мотете*.

В Нидерландской школе обычно различают несколько периодов развития, причем каждый последующий начинается еще в рамках предыдущего, и четких временных границ эти периоды не имеют. Так, к виднейшим представителям ранней нидерландской школы относят Гийома Дюфаи и Жиля Бенуа (середина XV в.). Следующая, так называемая «вторая нидерландская школа», представлена в первую очередь именами Йоханнеса Окегема и Якоба Обрехта (2-я половина XV в.); именно в ней получают наибольшее развитие элементы самодовлеющего мастерства (особенно в композициях И. Окегема). Качественно новый этап в развитии нидерландской школы представляет творчество Жоскена Депре (рубеж XV—XVI вв.). И, наконец, вершина ее — композиторская деятельность Орландо Лассо (середина и конец XVI в.).

Нидерландская школа разработала универсальные принципы полифонического развития — сквозную имитацию и сложный контрапункт, основанные на математических расчётах интервалов и геометрических преобразованиях мотивов. Основа полифонического сочинения – «кантус фирмус».

**Имитация в музыке**, точное или неточное повторение в каком-либо голосе многоголосного музыкального произведения мелодии, непосредственно перед этим прозвучавшей в другом голосе. Мелодия может имитироваться поочерёдно несколькими голосами; применяется также имитация двух и трёх одновременно звучащих мелодий, образующих полифоническую ткань. Наиболее последовательная имитация называется канонической или **каноном**. Имитацию различают по времени вступления имитирующего голоса, а также по интервалу, образуемому имитацией с основным проведением мелодии ( в унисон, в верхние и нижние секунду, терцию, кварту и т. п.). С 15 в. преобладают кварто-квинтовые имитации. Наряду с имитациями в прямом движении применяются имитауии в обращении, в возвратном (ракоходном) движении, в ритмическом увеличении (например, с увеличением вдвое всех звуков) и в уменьшении. Выработалась также так называемая свободная имитация , в которой имитирующий голос сохраняет лишь общие очертания мелодического рисунка или один характерный ритм темы.

**Канон**, форма многоголосной музыки, основанная на проведении во всех голосах одной и той же мелодии, которая в каждом последующем голосе вступает ещё до того, как она закончилась в предыдущем (принцип строгой имитации). Наиболее распространены 2- и 3-голосные каноны, однако встречаются и каноны на 4—5 голосов. Встречаются двойной канон, в котором имитируются 2 одновременно звучащие мелодии-темы; бесконечный канон , где окончание подводится к началу таким образом, что он может повторяться любое число раз.

**Контрапункт** ( буквально — точка против точки) в музыке: 1) вид многоголосия, в котором все голоса являются равноправными; в 20 в. чаще называлась полифонией. Особую форму составляет подвижной контрапункт — повторное проведение голосов полифонического построения с изменением интервала между ними (вертикально-подвижной ) или времени их вступления относительно друг друга (горизонтально-подвижной ), а также сочетание этих приёмов (вдвойне-подвижной ); обратимый контрапункт допускает возможность сочетания голосов при перемене направления интервалов в сочетающихся мелодиях. 2) В полифоническом сочинении — мелодия, звучащая одновременно с темой

**Кантус фирмус** (лат. cantus firmus, буквально — прочная, неизменная мелодия), заимствованная из какого-либо светского или культового произведения, а также специально созданная мелодия, использовавшаяся в качестве основы многоголосного музыкального сочинения. Главный «твёрдый напев» (кантус фирмус), повторяемый при различных его инверсиях-обращениях, давал цельность композициям, воплощая идею «единства в многообразии» (философское представление о мироздании).

 Мастера Нидерландской школы писали церковную и светскую музыку — мессы, мотеты, мадригалы, полифонические песни (шансоны, рондели, баллады и др.), в 16 в. — иногда и инструментальные пьесы. Высшее достижение — *жанр хоровой мессы а капелла*. Одухотворенно-философская созерцательность и сложные «звуковые архитектуры» месс, их полнозвучная мощь и впечатляющая сила воздействия соответствовали величию готических соборов, где они исполнялись. Глубокая сосредоточенность и просветлённая вдохновенность музыки подчёркивалась преобладанием светлых высоких регистров (хора мальчиков, мужских фальцетов), плавным развёртыванием и гармоничным сочетанием различных мелодических линий, красотой вариантов их прозрачного контрапунктирования (подобно палитре чистых тонов, прозрачной ясности света и строгому изяществу линий на полотнах Я. ван Эйка и др. нидерландских живописцев этой эпохи). Эмоциональность, изобразительность и народная основа светской музыки Н. ш. запечатлела ренессансное богатство человеческих чувств. Многие музыканты были также математиками и философами. Отсюда скрытая символика их математически рассчитанных композиций, их «загадочные», каноны (с иносказаниями для разгадок — вычислений моментов и интервалов вступлений голосов), сочетающиеся с новой выразительной эмоциональностью музыки, с широким использованием популярных народных мелодий даже в мессах. Нидерландская школа завершила период многовекового господства церковных вокально-хоровых жанров и религиозного мировоззрения в музыкальном искусстве Европы.

**Месса** , принятое католической церковью название литургии. Песнопения, неизменно входящие в данное богослужение, составляют «обычную мессу» (missa ordinarium). Названия этих песнопений определяются начальными словами текста: Кирие, Глориа, Кредо, Санктус и Бенедиктус, Агнус деи. Первоначально песнопения были одноголосными, основой их служил григорианский хорал. Различали торжественную мессу (missa solemnis) и короткую мессу (missa brevis), состоявшую, как правило, из 2—3 первых песнопений «обычной» мессы. В эпоху Возрождения месса являлась самым монументальным жанром музыкального искусства.

 **Мотет** (франц. motet, уменьшительное от mot — слово, изречение, заповедь), жанр многоголосной вокальной музыки. Первоначально мотет представлял собой двухголосное музыкальное произведение, в котором к голосу, основанному на напевах католической службы (Григорианский хорал), присоединялся новый голос. Этот голос получил название мотет , которое перешло и на всё произведение. Позднее появились 3-голосные и 4-голосные мотеты. Голоса, добавленные в них к основному, были мелодически более богатыми. Их подтекстовка, вначале варьировавшая подтекстовку основного голоса, приобретала всё большую самостоятельность.В дальнейшем в мотетах начинают применяться имитация и каноническое изложение . С 15 в. Мотетом называется любое вокальное произведение, более развитое и торжественное сравнительно с песней.

**Мадригал** [ — мать) — песня на родном (материнском) языке (в отличие от лат. песнопений), светский музыкально-поэтический жанр эпохи Возрождения. Истоки мадригала восходят к народной поэзии, к старинной итальянской пастушеской песне. В 14 веке появился в итальянской профессиональной поэзии как вид песенной лирики идиллического содержания. Ранние музыкально-поэтические мадригалы — 2—3-голосные вокально-инструментальные произведения в куплетной форме с рефреном на любовно-лирические, шуточно-бытовые, мифологические и другие темы. После долгого перерыва Мадригал возродился в 16 веке в виде 4—5-голосного сочинения без инструментального сопровождения, преимущественно лирического характера (А. Вилларт, К. Феста, Я. Аркадельт, Палестрина, О. Лассо) на тексты Петрарки, Боккаччо, Тассо. Для зрелых мадригалов (конец 16 века) характерны свобода выражения мыслей и чувств, насыщенность изобразительными приёмами, смелые диссонансы, хроматизмы, яркие ритмические и фактурные контрасты.

  Представители нидерландской школы:

   **Йоханнес Окегем** (ок. 1410 - 1497) – выдающийся мастер контрапункта и имитации. Представление об изощрённой технике нидерландцев часто связывается с его именем. Родился около 1410 г. Во Фландрии. Как и многие композиторы того времени был певчим. Некоторое время работал в придворной капелле короля Карла I. Служил во Франции maestro di capella, числился королевским советником и первым капелланом. Скончался 6 февраля 1497 г. в Туре.

   Творческое наследие Окегема представлено 11 мессами, 13 мотетами и 22 песнями. Основной жанр, в котором предпочитал работать Окегем – это крупные полифонические мессы. Лиричность образов, бытовые жанры для его творчества не характерны. Он склонен скорее к готическому стилю. Окегем – художник сосредоточенный, серьезный и очень последовательный. При этом его полифонический стиль отличается мелодизмом многоголосия таких масштабов, что этим перекрываются другие качества его музыки.  Как и другие композиторы того времени он в своих мессах использует темы песен (например, месса «L`homme arme» (фр. – вооруженный человек)), пишет мессы на собственные темы (месса «Ma maistresse» (фр. – моя покровительница)). Особое внимание уделяется имитации и канонам, работе с мелодией в широком диапазоне, передаче мелодии из голоса в голос.  Характерны плавность интонации, чистейшая диатоника, старинное ладовое мышление. В этом смысле примечательна его «Месса любого тона», которую композитор предлагает исполнить в любом средневековом ладу. Это означало не транспозицию в другую тональность, а именно изменение звукоряда, следовательно, мелодия могла звучать в другом ладу совсем иначе.

   Мотеты и песни Окегема по образности похожи на мессы, и отличаются, прежде всего, масштабами.  По характеру у него есть торжественные праздничные мотеты и строгие мотеты духовного содержания. Наиболее известный мотет – это благодарственный мотет “Deo gratias” написанный для четырех девятиголосных составов, называемый иногда 36-голосным.  Но фактически 36-голосия в нем нет, поскольку он состоит из 4-х девятиголосных канонов, следующих один за другим. Реально в один момент звучит около 18 голосов.

   **Жоскен Депре** (ок. 1450 - 1521) - один из крупнейших полифонистов эпохи Возрождения. Его творчество находится между Ранним и Высоким (Зрелым) Возрождением (XVI век). Способствовал освобождению музыкальной ткани от контрапунктической усложнённости. Одним из достижений было чисто ренессансное стремление выражать в музыке душевные движения.

   Одаренный прекрасным слухом, он с детства служил певчим в соборах. Затем служил в различных капеллах Италии, в том числе в папской капелле в Риме . С 1504 года до конца жизни жил во Франции, был настоятелем собора в Конде-сюр-л’Эско (в Эно), где был похоронен. Музыкальным наставником Жоскена, его педагогом был Ян Окегем. Памяти учителя благодарный ученик посвятил одно из самых сильных, лирически-прочувствованных своих сочинений — пятиголосный «Плач», исполненный светлой печали и виртуозного изящества, с каким полифоническая ткань инкрустирована контрастными фрагментами пасторальных песен и погребальных мелодий. Несмотря на то, что Жоскен и Окегем — художники совершенно разные по музыкальной натуре, стиль Жоскена явственно выказывает окегемовские истоки его изощренно-совершенной контрапунктической техники. Однако то, что для знаменитого турского мастера непосредственно заключало в себе музыкально-прекрасное (поэзия контрапунктического созидания), для его ученика стало лишь средством к достижению иной, более высокой поэтически-выразительной цели.

  Наследие Жоскена Депре заключено в его мессах, мотетах, полифонических песнях (главным образом, французских и итальянских) и инструментальных композициях. Эти жанры сложились задолго до него, и в творчестве Гийома де Машо, Гийо-ма Дюфэ, Яна Окегема, Якоба Обрехта и других композиторов достигли совершенства. Заслуга Жоскена заключается в том, что он по-новому осмыслил прежние жанры, поднял их до зрелого, гармонично завершенного стиля, сообщил им новые, эстетически необходимые структурные и выразительные качества.

  Мелодика Жоскена по ее жанровым истокам, связям, по интонационному строю и формам движения богаче, многограннее, нежели у более ранних нидерландских мастеров. Преобладает у него мелос лирически-выразительного характера.

   **Орландо Лассо** (ок. 1532 - 1594) – величайший нидерландский полифонист II пол. 16 в. Лассо создал свыше 2000 светских и духовных произведений (мадригалы, вилланеллы, песни, мессы, магнификаты, мотеты, псалмы и др.), насыщенных глубоким и многообразным эмоционально-психологическим содержанием. Виртуозно владея приёмами полифонии строгого стиля, Лассо смело расширил её выразительные средства. Для его музыки характерны мелодическая насыщенность голосов, широкое использование народно-песенного тематизма, обращение к приёмам гомофонного письма. Одно из самых известных произведений Лассо – мадригал «Эхо».

   Лассо родился в Монсе (ныне Бельгия). Мальчиком пел в хоре кафедрального собора Монса. Позже Лассо жил в Неаполе, по-видимому в доме другого мецената, а возможно, он посетил и Рим, где, по рассказам, в возрасте 22 лет исполнял обязанности руководителя хора в церкви Сан Джованни ин Латерано. Позже Лассо вернулся в Монс и, узнав о смерти родителей, отправился во Францию, а по некоторым сведениям, совершил и путешествие в Англию. На какое-то время он задержался в Антверпене: там были напечатаны его первые мотеты и мадригалы. Во время пребывания в этом городе он получил приглашение от правящего герцога Альбрехта V Баварского стать музыкантом при его дворе в Мюнхене. Лассо прибыл в Мюнхен в 1556 или 1557 и вскоре получил должность придворного капельмейстера. Лассо быстро сумел завоевать уважение своего хозяина. Он женился на дочери одной придворной дамы и, по всей видимости, стал другом герцога и его семьи: во всяком случае, герцог принимал от музыканта приглашения на обед. Жизнь Лассо текла относительно спокойно, и благодаря покровительству герцога он мог полностью отдаться сочинению и изданию своих произведений - нескончаемого потока музыки. В качестве интерлюдий можно рассматривать поездки Лассо во Францию и Италию (где папа Римский пожаловал музыканта в кавалеры ордена Золотой шпоры). Слава Лассо распространилась по Европе, и второй его визит во Францию был связан с приглашением занять пост при дворе. Поступали предложения от короля Саксонского и разных итальянских вельмож. Однако герцог Баварский, не желая потерять музыканта, принял соответствующие меры: был подписан пожизненный контракт. В последние годы жизни Лассо впал в меланхолию, что, очевидно, сказалось на его здоровье: герцог освободил музыканта от придворных обязанностей, дал ему высокую пенсию и подарил загородный дом. Лассо умер 14 июня 1594 и был похоронен на мюнхенском францисканском кладбище. Ныне его надгробный памятник находится в Баварском национальном музее.

   Слава Лассо как церковного композитора связана главным образом с его непревзойденными мотетами. Его мессы прекрасны, но вряд ли могут быть названы глубоко духовными произведениями, полностью отвечающими литургическим целям. Существует мнение, что Лассо заходит иногда слишком далеко в этом направлении: например, он вводит в литургию темы песен с красноречивыми названиями 'Я никогда не ем свинину', 'Доброе вино', 'Давай стащим ячмень', приспосабливая к ним слова Св. Писания. Одна из лучших месс Лассо написана на очаровательную мелодию песни с вполне откровенным названием 'Сладкое воспоминание'. Конечно, композитор не всегда использовал в церковной музыке песенные темы; несколько превосходных месс Лассо не имеют никакого отношения к светским мелодиям.

    В полной мере драматические, описательные и изобразительные качества дарования композитора раскрываются в его мотетах, иллюстрирующих едва ли не все евангельские события и сцены, а также в произведениях, основанных на прозаических и поэтических текстах Божественной литургии. Высшее достижение Лассо в церковной музыке строгого стиля - Семь покаянных псалмов. В одном из мотетов - изящном трехголосном песнопении на Рождество Христово - можно обнаружить некое предвосхищение вагнеровской лейтмотивной техники: волхвы во время своего путешествия к яслям Младенца все время восклицают: 'В Вифлеем!' Созданные композитором сто музыкальных версий Магнификата, образующие, по удачному выражению одного писателя, 'духовный букет, преподносимый Пречистой Деве', - уникальный памятник художественного вдохновения и тоже одна из вершин творчества Лассо.

    В сфере светской музыки Лассо не имеет соперников среди современников. Здесь открывается широкое поле для его склонности к шутке и сатире, и особенно это проявляется в лаконичных пьесах - зарисовках характеров и сцен из повседневной жизни. Тут и молодая жена, жалующаяся на черствость старого мужа, и смешной судейский чиновник, и молодой монах, и солдат-наемник, взывающий к даме сердца, и серенада влюбленного, и портрет возлюбленной. Уже в молодости, находясь в Италии, Лассо обратился к жанру мадригала; он черпал стихи из сокровищницы ренессансной поэзии, как итальянской, так и французской - Петрарки, Ариосто, Ронсара и их современников, и воплощал вдохновенные строки в музыке.

**Итальянская школа**

   Итальянская музыкальная культура Возрождения ознаменована развитием:

* народно-бытовых и профессиональных жанров (лауда, фроттола, вилланелла, мадригал);
* инструментальной музыки (органной, клавирной и особенно музыки и исполнительства на струнно-смычковых инструментах);
* полифонии римской и венецианской школ.

   Наиболее характерными жанрами светского музыкального искусства итальянского Возрождения были лауда, фроттола, вилланелла, мадригал.

   **Лауда** - (итал. – «хвалебное песнопение») - итальянская духовная внелитургическая песня. Зачастую религиозный текст лауд сочетался с образами земных чувств и страстей. Лауда начинается рефреном, который повторяется после каждой строфы (исполнялся хором). В 13-14 вв. лауды были одноголосны, в 15 в. появились 2-х, 3-хголосные лауды, в начале 16 века - 4-хголосные.

   **Фроттола** – многоголосная (обычно 4-хголосная) песня гомофонного склада на светский текст и народно-бытовую мелодию. Круг образов обычно любовного характера.

**Вилланелла** (итал. villa – деревня, villa-nella – деревенская песня). Вилланеллы обычно 3-хголосны, гомофонного склада, с чертами танцевальности, в куплетно-строфической форме. Исполнялись a cappella или под аккомпанемент лютни. Одна из музыкальных особенностей вилланеллы – квинтовые параллелизмы.

**Мадригал** (итал. – песня на родном (материнском) языке) – музыкально-поэтический жанр эпохи Возрождения, сложившийся в аристократических кругах. Обычное содержание текста мадригала – любовь во всём её многообразии (в том числе на фоне картин природы).

   В XIV в. мадригалы создавались для 2-х – 3-х певческих голосов с ведущим верхним голосом.

   В XV в. мадригал исчез из композиторской практики и появился вновь в 16 в. как 4-х - 5-голосное вокальное сочинение a cappella, опирающееся на нормы полифонии "строгого стиля" (А. Вилларт, Я. Аркадельт, Палестрина, О. Лассо). Текстами служили популярные лирические стихи Ф. Петрарки, Дж. Боккаччо, Т. Тассо. В 16 в. мадригал характеризуется свободой музыкальной композиции, которая проявлялась в различных направлениях: в отсутствии cantus firmus (все голоса сочиняются композитором), в уменьшении роли полифонии строгого стиля, в насыщении музыкальной ткани хроматизмами, привнесении звукокрасочных или эмоционально-подчёркнутых элементов. Свобода музыкальной композиции была следствием характерного для Возрождения стремления к яркому, подчас преувеличенному патетическому выражению личных мыслей и чувств.

   На основе интенсивного развития народной музыки всё больше расцветала и композиторская музыка Возрождения. Наиболее влиятельными были венецианская и римская композиторские школы.

   Основной представитель школы**: Джованни Палестрина** (ок.1525 - 1594).

   Палестрина (около 1525 - 1594) родился в Палестрине близ Рима, от названия города и происходит его имя. Как и многие художники XV—XVI веков, обозначался историками по месту своего рождения, однако сам в сохранившихся письмах обычно подписывался как Джованни Петралойзио.

    С ранних лет Палестрина пел в хоре мальчиков. Музыкальное образование он получил в школе Гудимеля, из которой и вынес замечательную полифоническую технику и ясное понимание о чистоте духовного стиля и гармоничности сочетания звуков. С 1544 по 1551 год он служил органистом и хормейстером главной церкви в Палестрине. В 1551 переселился в Рим, где последовательно занимал должности учителя пения и руководителя детского хора при капелле Юлия (при соборе Св.Петра). Палестрина получил мощного покровителя в лице папы Юлия III, вся его дальнейшая деятельность была связана с Римом. Папе он посвятил свой первый сборник 4-голосных месс. Благодаря папе, Палестрина поступил на должность Magister puerorum (капельмейстером, учителем пения и дирижером хора мальчиков) при Соборе Св. Петра. Несмотря на то, что он был женат, никто не обращал на это внимания, также Палестрину освободили от строгого экзамена. Это позволило Палестрине больше времени уделять творчеству. В 1555 Палестрина становится певчим в Сикстинской капелле. Затем папу Юлия III сменил папа Марчелло II, который также покровительствовал Палестрине. Несмотря на то, что он правил Ватиканом всего месяц, Палестрина написал для него одно из самых знаменитых произведений "Месса папы Марчелло".

    Но после того, как папу Марчелло сменил папа Павел IV, судьба обошлась с композитором ним очень жестоко: неожиданно, вопреки его желанию, он был уволен со службы (видимо, это было связано с новым уставом, который запрещал женатым мужчинам служить в церкви), а во время эпидемии чумы потерял жену, двоих сыновей и брата, что надолго приостановило его творческую деятельность. Только место капельмейстера в церкви лютеранского дворца и в церкви Санта-Мария Маджоре избавили его от крайней бедности.

    Однажды папа Пий IV, сменивший папу Павла IV, услышав мессу Палестрины, был восхищен. "Здесь Иоанн (то есть Палестрина) в земном Иерусалиме дает нам предчувствие того пения, которое святой апостол Иоанн в пророческом экстазе слышал в небесном Иерусалиме" - воскликнул он. С тех пор и на долгое время сочинять в стиле Палестрины было обязательным для композиторов католической духовной музыки. Начиная с 1561 года и до конца жизни, композитор занимал почетную должность руководителя капеллы собора Св.Петра. За заслуги перед церковью он был там и похоронен в 1594 году.

   Палестрина за свою жизнь написал много церковных произведений: около 100 месс, 68 офферториев, более 300 мотетов, а также множество гимнов и других духовные хоровые сочинения. Композитор писал исключительно вокальную музыку, преимущественно духовного содержания, если использовался орган, то только для сопровождения. Его отношение к светским мадригалам было неоднозначно, несмотря на то, что он отрицательно отзывался о светской тематике мадригалов, в 1555 году вышел сборник его мадригалов. Всего им было написано около 140 мадригалов.

    Композитор создал новый стиль, который оказал влияние не только на римскую музыкальную школу, но и на развитие музыки во всей Европе. И, несмотря на все это, его музыка постепенно исчезла из церковного и светского репертуара и была возрождена только в 30-ых годах прошлого века в связи с мощным движением обновления церковной музыки. А современные музыканты только теперь приближаются к стилистически точному исполнению его сочинений.

***Французская школа.***

Главной заслугой французской школы стало рождение и расцвет нового вокального жанра – французской песни – **шансон**.

Шансо́н (фр. chanson песня) — жанр светской вокальной многоголосной музыки эпохи позднего Средневековья и Возрождения. Словом «шансон» обозначают песенные жанры старинной музыки на французский поэтический текст, написанные в строфической форме. Шансон развилась из одноголосных светских песен труверов. Термином «chanson» нередко называют любые многоголосные светские песни на французском языке.

Ранее всего в Европе прославились песни **Клемана Жанекена**. Родился он в Шательро (провинция Пуату) около 1472-1475 годов. Начинал музыкальные занятия как мальчик-певчий. Затем Жанекен был уже певцом в королевской капелле, а годом или двумя позднее получил звание «постоянного композитора короля».

Из творческого наследия Жанекена в историю вошли только его светские песни - шансон. Он написал их более 260 - для трех, четырех и пяти голосов. Среди светских chansons Жанекена выделяются как бы две жанровые группы: собственно лирических произведений - и хоровых «программных» картин, соединяющих яркие изобразительные свойства с выражением сильных эмоций.

 Композитор Клеман Жанекен одним из первых понял, что музыка умеет изображать. Он начал с подражания звукам внешнего мира, звукам эффектным и ярким. «Пение птиц» - один из лучших примеров звукоподражания в музыке, когда можно различить голоса малиновки, кукушки и вместе с автором совершить музыкальную прогулку по весеннему лесу. Жанекен одним из первых стал пользоваться краткими ритмическими мотивами, которые у него чрезвычайно разнообразны; так же мастерски он пользуется возможностями хора – хор свистит, звенит, переливается трелями и выделывает рулады. И это при том, что композитору приходится соблюдать многие ограничения, предписанные господствующим стилем эпохи («строгое письмо»), когда композитор не мог позволить себе грубых и неблагозвучных сочетаний. «Пение птиц» - это гимн природе, ее разнообразию и вечной новизне. Этот гимн создал человек, в музыке которого очень демократично выражены идеалы эпохи Возрождения – ясность мысли, изобретательность и открытость новому.

 **МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ.**

   В эпоху Возрождения использовались самые различные инструменты, поскольку инструментальная музыка расцветала как самостоятельное направление.

   Популярны были **виолы** – это семейство смычковых инструментов, различных по размеру, диапазону, строю, количеству струн, наличию или отсутствию резонирующих струн, размеру деки и т.п. Но общим был схожий внешний вид - тупые углы, покатые плечи, плоская задняя дека со скосом вверху, широкий гриф с ладами. По строению виолы похожи на современные струнные инструменты, за исключением того, что их корпус имеет более продолговатую и плоскую форму, резонирующие отверстия вырезаны в виде буквы С, а не f (эфы), и на гриф виолы наматывались лады (из кишок).



  По звуку виолы также походили на скрипичные инструменты (скрипки, альты, виолончели), но имели более бархатистый и индивидуальный тембр (за счет более плотного и плоского корпуса, жильных струн). Использование виол в оркестрах, больших ансамблях было затруднительным из-за сложности настройки и обертонового разнообразия звучания, в основном, виолы различного диапазона использовались в квартетах.

   Струны виол были жильными (делались из кишок) вплоть до 1660 года, когда стали доступны медные струны. Жильные струны давали более мягкий и нежный звук, а медные струны - более звонкий и громкий, иногда струны комбинировали, чтобы достичь желаемого звучания. Жильные струны до сих пор производят специально для старинных инструментов. Виолы могли иметь одинарное количество струн (5 -7) или двойные резонирующие струн (в этом случае общее количество струн могло доходить до четырнадцати), очень прихотливых в настройке. Строились виолы по квартам с терцией посередине.

   Виолы разделялись по диапазону и строю следующим образом:

* pardessus de viola (высокая сопрановая) - строй g, c1, f1, a1, d2, g2
* violetta piccolo (дискантная,сопрановая) - строй на кварту ниже - d, g, с1, е1, a1, d2
* haute contre de viole (малая альтовая) - строй на тон ниже - с, f, b, d1, g1, c1
* violette, taile de viole (альтовая) - строй на кварту или квинту ниже сопрановой - A, d, g, h, e1, a1 или G, c, f, a, d1, g1
* viole da gamba (теноровая, от итал. Gamda - колено) - строй D, G, с, е, a, d1
* viole da basso (басовая виола) - строй на карту ниже A, D, G, h, e, a
* contrabasse de viole или виолоне (контрабасовая виола) - строй на октаву ниже виолы да гамба, использовалась для удвоения баса - D, G, C, E, A, d.

   Все виолы, кроме так называемой виолы д`аморе (виола любви, еще одна из разновидностей сопрановых виол), при игре держали вертикально на коленях или между ног.

   Эпоха Возрождения знаменита своими **органами** – позитивами и портативами. Эти органы были небольшого размера,  а портативы можно было и вовсе носить с собой.

Орган – это клавишно-духовой инструмент, который активно использовался в церковной музыке. В эпоху Возрождения орган положил начало отдельной ветви клавишных инструментов, которые имели более светское звучание – клавикорд, клавесин, чембало, верджинел. И самым распространенным из них стал клавесин.

  Название инструмента "**клавикорд"**  происходит от греческого «хорд» - «струна» и латинского «клави» - «гвоздь». Когда нажимали на клавишу клавикорда, она касалась струны гвоздём, жёстко закреплённым на её конце. В последствии гвозди заменили латунными стерженьками, называемыми тангентами. Струны клавикорда располагались параллельно линии клавиатуры. От их числа зависела ширина инструмента. Звук инструмента был мягкий и нежный, а  главное, клавикорд оказался очень удобен для игры: легкого прикосновения к клавише было достаточно, чтобы его извлечь.

  Удобство обращения с ним состояла в том, что все струны настраивались одинаково, т.е звучали в унисон. Различие в высоте звучания достигалось тем, что тангент касался струны в её определённой точке, которая отделяла левую часть струны, обтянутую материей, от правой - звучащей.

  Пока в инструменте было всего две- три октавы, проблем не возникало. Но когда диапазон клавиатуры начали увеличивать, понадобилось увеличить и число струн. А следовательно, возросла ширина инструмента. Тогда мастера нашли остроумный выход: чтобы сохранить удобными размеры клавикорда, они помещали струн меньше, чем клавиш . При этом два, а иногда и более тангентов «обслуживались» одной струной. В определённом смысле это было очень удобно: упрощалась настройка инструмента и не увеличивались его размеры. Однако в таких клавикордах, которые назывались связанными, нельзя было одновременно пользоваться теми клавишами, тангенты которых приходились на одну и ту же струну. В свободных, или развязанных, клавикордах такой проблемы не возникало: число струн в них соответствовало количеству клавиш. Но настраивать их было сложнее.

   Наиболее популярным инструментом среди клавишных был **клавесин**. В Италии его называли **чембало**, в Германии- **флюгель**, в Англии- **арпсихорд**, а во Франции - **клавесин**, и это последнее название стало общим для всех инструментов подобного типа. Клавесин появился немногим позже клавикорда. Его прямым предком был цимбал- трёхугольный ящик со струнами, на котором играли ещё древнеассирийские музыканты.

   Мастера, бившееся над созданием клавикорда с сильным звуком, уже давно поглядывали на цимбалы и псалтериумы: защипывая струны пальцем или плектром, музыканты добивались на них довольно громкого звучания.С присоединением к цимбалу клавиатуры, и родился клавесин, названный в честь своего прародителя клавицимбалом.

   По сравнению с клавикордом, механика клавесина была несколько сложнее. Особенности клавесина заключались в том, что:

   а) струны на нём были разной длины, и каждая настраивалась в определённом тоне, что усложняло настройку инструмента;

   б) механизм звукоизвлечения был сложнее - тангент клавикорда был жёстко скреплён с клавиатурой, в клавесине же звукоизвлекающее устройство было сконструировано так, что соединённый с клавишей деревянный стерженёк сверху был расщеплён наподобие вилочки. Сюда вставлялся  язычок, щипком приводивший в колебание струну.

   В качестве материала для изготовления  язычка клавесинные мастера использовали перья птиц, причём язычки, сделанные из вороньих перьев оказались более «музыкальными» и долговечными. В течение нескольких веков они использовались в клавесине, пока на смену им не пришли язычки из кожи и металла.

   Меняя материал, используемый для язычков, мастера стремились не только разнообразить тембр клавесина, но и увеличить силу его звука. Для усиления звучания стали применяться удвоенные, утроенные струны для каждого тона, настраивавшиеся в унисон или в октаву .

   Также распространены были **духовые инструменты** – рекордер (блокфлейта), рожок, флейта.

   Самым распространенным инструментом в эпоху Возрождения была **лютня**. В Средневековье лютня чаще всего использовалась для аккомпанемента. А в эпоху Возрождения лютня стала также и сольным инструментом, а в XVII веке достигла пика своей популярности. В тот время ни один концерт не обходился без лютни, а каждый уважающий себя король был обязан иметь при дворе лютниста-виртуоза.

   Лютня – это щипковый струнный инструмент. Струны были жильными, лады на лютне были не встроены, как на гитаре, а навязаны на гриф, их можно было двигать. В эпоху Возрождения лютня имела пять хоров струн. Хор – это две рядом расположенные струны, настроенные в унисон или в октаву. Позже количество хоров увеличилось до четырнадцати, верхняя струна была одинарной. На струнах играли медиатором, потом стали играть щипком, что позволило исполнять более сложные произведения, в том числе полифонические.

Ноты для лютневых произведений печатались в виде табулатур.

Однако материал инструментального репертуара в основном имел вокальное происхождение – это обработки мотетов, шансона, народных мелодий и хоралов. В игре на органе, лютне, на ранних клавирах формируются принципы вариантного проведения одного темы-мелодии.