**КУЛЬТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ.**

Период Средневековья в истории Европы является длительным переходом между Античностью и Новым Временем. Это время запомнилось общим принятием христианства в качестве государственной религии, полностью вытиснив при этом языческие верования предков. Эпоха средневековья охватывает время от VI - XVвека.За этот период Европа прожила ранне, высокое и позднее средневековье.

*Раннее Средневековье* — период европейской истории, начавшийся после падения Западной Римской империи. Длился около шести веков, приблизительно с 476 по 1100 год. В эпоху раннего Средневековья произошло Великое переселение народов, появились викинги, возникли королевства остготов в Италии и вестготов в Аквитании и на Пиренейском полуострове и образовалось Франкское государство, в период своего расцвета занимавшее большую часть Европы. Северная Африка и Испания вошли в состав арабского Халифата, на Британских островах существовало множество небольших государств англов, саксов и кельтов, появились государства в Скандинавии, а также в центральной и восточной Европе: Великая Моравия и Древнерусское государство.

*Высокое Средневековье* — период европейской истории, охватывающий приблизительно XI—XIV века. Основной характеризующей тенденцией этого периода стало быстрое увеличение численности населения Европы, что привело к резким изменениям в социальной, политической и других сферах жизни.

*Позднее Средневековье* — XV—XVI века. Около 1300 года период роста и процветания Европы закончился целой серией бедствий, таких как Великий голод 1315—1317 годов, который случился из-за необыкновенно холодных и дождливых лет, погубивших урожай. За голодом и болезнями последовала Чёрная смерть, эпидемия чумы, которая уничтожила более четверти европейского населения. Разрушение социального строя привело к массовым волнениям, именно в это время бушевали известные крестьянские войны в Англии и Франции, такие как Жакерия. Депопуляция европейского населения была довершена опустошениями, произведенными монголо-татарским нашествием и Столетней войной. Несмотря на кризис, уже в XIV веке в Западной Европе начался период прогресса наук и искусств, подготовленный появлением университетов и распространением учености. Распространению знаний очень способствовало изобретение в XV веке книгопечатания.

Важнейшей особенностью средневековой культуры является особая роль христианского вероучения и христианской церкви. В условиях всеобщего упадка культуры сразу после разрушения Римской империи только церковь в течение многих веков оставалась единственным социальным институтом, общим для всех стран, племен и государств Европы. Церковь была господствующим политическим институтом, но еще более значительно было то влияние, которое церковь оказывала на сознание населения. В условиях тяжелой и скудной жизни, на фоне крайне ограниченных и чаще всего малодостоверных знаний о мире, христианство предлагало людям стройную систему знаний о мире, о его устройстве, о действующих в нем силах и законах.

Средневековый европеец был, безусловно, глубоко религиозным человеком. В его сознании мир виделся как своеобразная арена противоборства сил небесных и адских, добра и зла. При этом сознание людей было глубоко магическим, все были абсолютно уверены в возможности чудес и воспринимали все, о чем сообщала Библия, буквально. Библию читали и слушали в средние века примерно так, как мы сегодня читаем свежие газеты.

Религия в средние века приобрела всеобъемлющий характер. Религиозные представления стали основой всякого мышления. Согласно христианскому убеждению, все в руках Господа, а Божья воля неисповедима. Важная черта средневекового религиозного сознания – восприятие земного существования человека как краткого мига испытаний перед вечным загробным блаженством. Отсюда – отречение от «мирской суеты», от всего того, что украшает земную жизнь: физического здоровья, телесной красоты, чувственной любви. «Помни о смерти!» – постоянный рефрен средневековых проповедей.

Очень популярной становится идея подвижничества, жертвенного аскетизма. Распространяется монашество – добровольный «уход от мира», то есть лишение себя жизненных радостей во имя приближения «царства Божьего». Первым известным отшельником, впоследствии признанным родоначальником монашества и канонизированным католической церковью, был Антоний Великий (251-356). Строгими аскетами являлись и многие византийские василевсы (Никифор Фока, Михаил IV и другие).

Все эти идеи находят отражение в искусстве –архитектуре, живописи, литературе и музыке.

Христианства вызвало к жизни новое по своим темам и художественным принципам искусство, новый эстетический идеал, противоположный идеалу античности. Гармония внутреннего и внешнего, души и тема, типичная для идеальных образов античности, более неприемлема. У средневекового художника иное понимание красоты и совершенства: видя свою главную задачу в воплощении божественного начала, он утверждает превосходство духа над плотью. Вот почему изобразительное искусство Средневековья подчеркнуто условно в передаче реального мира. Оно не стремится к точному правдоподобию, ведь внешний облик человека – это всего лишь бренная оболочка бессмертного духа. Пропорции человеческих фигур произвольны, складки одежд подчас не согласуются с формами и движение тела, нет ощущения объемности, вещественности, пространственности. Вокруг изображений развертывается беспредельный золотой или цветной фон, погружая всякое единичное существо в бесконечность.

Воспринимая каждое жизненное явление как отблеск «божественного прототипа», искусство стремилось изображать не единичный предмет, а лежащую в его основе божественную идею. Отсюда – замена всего индивидуального типического и огромная роль канона – твердо установленных правил изображения тех или иных сюжетов, персонажей. Средневековый мастер работал «по образцам», стараясь сохранить верность принятой иконографии. Отсюда же – огромная роль символов, способных за видимой оболочкой скрыть намек на тайное и сущее. Язык символов возник еще тогда, когда христианство было гонимой религией, и тайным его приверженцам нужно было скрыть от язычников смысл изображений. В настенной живописи римских катакомб – погребальных камер ранних христиан – искупительную жертву Христа и покровительство Святого Духа символизировали виноградная лоза, голубь и крест. Иисус Христос как спаситель человеческих душ изображался в облике юноши–пастуха с ягненком на плечах, и так далее.

**АРХИТЕКТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ.**

Близость и почитание Бога в архитектуре проявилось также сильно. В архитектуре средневековья выделяют два периода:

романское искусство – до XIII века;

готика – XII - XIV века.

Главная роль в ***романском стиле*** отводилась суровой крепостной архитектуре: монастырским комплексам, церквям, замкам. Основными постройками в этот период становятся храм-крепость и замок-крепость, располагающиеся на возвышенных местах, господствующие над местностью. Главным элементом композиции монастыря или замка становится башня — донжон. Нижний этаж донжона занимали кладовые, второй - жилье владельца, на третьем этаже находилось помещение для слуг и охраны, подземелье было занято тюрьмой, а крыша оставалась свободной для дозорных. Поскольку донжон часто был последним убежищем обитателей замка, то вход в него устраивали сразу на второй этаж (до 15 метров от земли), куда вела легкая, поднимаемая при осаде, лестница. Римские сторожевые башни были квадратными в плане, но донжоны быстро изменили эту форму сначала на многоугольную, а затем и вовсе круглую - так было легче обороняться. Вокруг неё располагались остальные постройки, составленные из простых геометрических форм — кубов, призм, цилиндров. Главное – массивность, защищенность. Такие стены несли в себе оборонительное назначение.

Мировоззрение средневекового человнка отразилось в конструкции романского собора. Основой храма служила форма римской базилики - царского служебного помещения, где в римское время хранились архивы и происходили судебные заседания. Это были длинные зальные помещения, разделенные внутри колоннами на три продольных коридора. Позже их назовут "кораблями" или "нефами". В самом конце центрального коридора, где раньше хранились архивы, теперь устроили алтарь. А перед входом - небольшой дворик и фонтан для омовения перед молитвой. Своеобразно решалась проблема освещения базилики. Центральный коридор (неф) делали значительно выше и оконные проемы в нем устраивали над кровлею боковых коридоров.

Романский храм сильно различался внутри и снаружи. Если наружный вид храма был скорее мрачным, крепостным, то внутри он должен был напоминать о царстве Божьем. Росписями покрывались практически все стены. Расписывались даже скульптуры. Стволы колонн, и те были раскрашены. На наружные стены храма выливались только росписи портала (тимпана и поддерживающих его колонн). Особенно прихотливо и разнообразно расписывались капители колонн. Здесь изображали сцены из Священного писания, Жития святых, персонажей светских литературных произведений. Победа добра над злом часто выливалась в карикатурное изображение нечистой силы. И почти всегда капители были украшены растительным или животным орнаментом. А подчас, как и рукописные книги, капители украшались занимательными дролери - чудными фантастическими существами.

Если романский стиль в архитектуре - это время рыцарских замков и странствующих мастеров, то ***готика*** отмечает начало активного расширения городов. Город быстро рождает новые, ранее невиданные типы здания: биржу, таможню, рынок, суд, больницу, склад и т.д.

На смену романскому стилю пришел ***готический***. Термин «готика» возник в Новое время как презрительное обозначение всего привнесённого в европейское искусство варварами-готами. Термин подчёркивал радикальное отличие средневекового зодчества от стилистики Древнего Рима.

В отличие от романского стиля, с его круглыми арками, массивными стенами и маленькими окнами, для готики характерны арки с заострённым верхом, узкие и высокие башни и колонны (пронзать шпилем небо – близость к Богу), богато украшенный фасад с резными деталями и многоцветные витражные стрельчатые окна. Все элементы стиля подчёркивают вертикаль.

Храм — это корабль, символизирующий Вселенную. Вытянутый интерьер храма — переводится как корабль. Эта Вселенная делится поясом витражей в верхней части храма, и массивом стен в нижней, на горний (небесный) и дольний (земной) мир, соответственно.

Стены храма, как обители Божьей, дематериализуются рельефным и скульптурным ажуром. Такой конструктивный элемент как арка символизирует разрыв круговорота времени, ведь в целом образ готического храма также несёт смысловую нагрузку о быстротечности и конечности времени (в то время народ Средневековья находился в преддверии скорого конца света).

Над главным входом располагается *готическая роза*. Готическая роза символизирует колесо Фортуны и выражает цикличность времени. В уникальных готических витражах в окне-розе можно разглядеть сцены, отсылающие к круговороту времени. Свет, который проникает через яркие витражные стекла, обозначает Божественный свет, Божественное провидение. Созерцая витражи, человек отстраняется от материального, телесного, человеческого мира и «попадает» в имманентный, духовный, Божественный мир. При этом снаружи можно было любоваться лишь каменным кружевом, слегка позолоченным. Зато изнутри роза становилась главным витражом храма. Ее круглая форма символизировала Бесконечность, Христа, Небесный град Иерусалим, достигая иногда 10-14 метров в диаметре.

*Витражи* готического собора - одно из главных его украшений. Естественный свет, проходя сквозь яркие цветные стекла, в полумраке храма приглушается, и храм наполняется своеобразным цветным пространством. Это пространство иного мира - мира храма, мира Бога. Цвета витражей всегда точные локальные, почти без полутонов. Да и само деление поверхности витража на "осколки" напоминало древнюю сверкающую золотую мозаику. Впрочем, в готических соборах и мозаика часто участвовала в украшении.

Внутренние стены собора почти не расписывались. Но зато частым стало их украшение роскошными гобеленами с евангельскими сюжетами. Цветовая гамма гобеленов так же строга, как и в витражах — контрастное сочетание красного и синего. Пол тоже нес символическую нагрузку. Часто из мрамора выкладывали лабиринты, ведь путь к небу запутан и прихотлив. Либо пол украшали черно-белым шашечным орнаментом, ведь в жизни человека чередуется хорошее и плохое.

**ЛИТЕРАТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ.**

Литература средневековья также неоднородна.В средневековой словесности отчетливо различаются три литературных пласта:

церковно-религиозная литература;

рыцарская литература, непосредственно связанная с правящим классом феодального общества;

городская литература.

***Церковная литература*** описывала *жития* святых. К X в. сформировался канон этого литературного жанра: несокрушимый, твердый дух героя (мученика, миссионера, борца за христианскую веру), классический набор добродетелей, постоянные формулы восхваления. Жизнь святого предлагала высший нравственный урок, увлекала образцами праведной жизни. Для житийной литературы характерен мотив чуда, отвечавший народным представлениям о святости. Популярность житий привела к тому, что отрывки из них — «легенды» стали читать в церкви, а сами жития — собирать в сборники.

Склонность средневековья к иносказанию, аллегории выражал жанр *видений*. Согласно средневековым представлениям высший смысл открывается только откровением — видением. В жанре видений автору во сне открывалась судьба людей и мира. Видения часто рассказывали о реальных исторических лицах, что способствовало популярности жанра.

К числу дидактических жанров относятся также проповеди, разного рода *сентенции* (изречение нравоучительного характера), заимствованные как из Библии, так и у античных поэтов-сатириков. Сентенции собирались в специальные сборники, своеобразные учебники житейской мудрости.

Среди лирических жанров клерикальной литературы доминирующее положение занимали *гимны*, воспевающие святых покровителей монастырей, церковные праздники. Гимны имели собственный канон. Композиция гимна о святых, например, включала зачин, панегирик святому, описание его подвигов, молитву к нему с просьбой о заступничестве и т.д.

*Литургия* — главное христианское богослужение, известное со II века, носит строго канонический и символический характер. Истоки ее — диалогические вставки в канонический текст литургии, так называемые тропы. Первоначально эти диалоги сопровождались пантомимой, постепенно переходя в сценки, а затем и в небольшие пьесы на библейские сюжеты, разыгрывавшиеся священниками или певчими возле алтаря. Католическая церковь поддерживала литургическую драму с ее ярко выраженной дидактичностью. К концу XI в. литургическая драма потеряла связь с литургией. Помимо драматизации библейских эпизодов, она начала разыгрывать жития святых, использовать элементы собственно театра — декорации. Усиление развлекательности и зрелищности драмы, проникновение в нее мирского начала вынудило церковь вынести драматические представления за пределы храма — сначала на паперть, а затем и на городскую площадь. Литургическая драма стала основой для возникновения средневекового городского театра.

Высокое средневековье ознаменовало рождение ***рыцарской литературы***.

Главной темой сочинений поэтов-певцов было рыцарское служение даме сердца, ради которой рыцарь подвергал себя всевозможным опасностям. На юге Франции такие поэты назывались трубадурами, в Германии – миннезингерами.

Фантазией поэтов был создан образ идеального рыцаря – смелого, великодушного и справедливого. В стихах теперь воспевались не только верность сеньору, щедрость, благородство, но и вежливость, умение танцевать, играть на музыкальных инструментах. В рыцарской поэзии отразились интерес к душевным переживаниям человека, преклонение перед земными радостями. Рыцарская поэзия создавалась не на латыни, а на народных языках.

В эти же столетия возникли стихотворные рыцарские романы и повести. Сначала это были обработки античных сказаний и историй, например о Троянской войне или походах Александра Македонского. Но античные герои вели себя в них как средневековые рыцари, а осада Трои изображалась как штурм феодального замка.

Особенно широко в рыцарских романах отразились легенды о короле бриттов Артуре и рыцарях Круглого стола. Двор Артура представал как место, где процветали лучшие рыцарские качества. Романы переносили читателя в фантастический мир, где на каждом шагу встречались феи, великаны, волшебники, страдающие красавицы, которые ожидают помощи от смелых рыцарей. Немало произведений было посвящено беззаветной любви и горестной судьбе Тристана и Изольды. Легенда об этой паре влюбленных – один из самых поэтических сюжетов в мировой литературе.

«*Куртуазный*» (от французского «cour» – двор) означает «придворный», рыцарски-учтивый. Куртуáзия (куртуáзность) как комплекс моральных и эстетических норм носила подчеркнуто светский, внецерковный характер. Она предполагала учтивость обращения, изящные манеры, умение вести беседу и ухаживать за дамами, играть на музыкальных инструментах и слагать стихи.

Провансальские певцы-поэты трубадуры явились первыми куртуазными лириками Европы. В центре их творчества – влюбленный поэт и объект его восторженного поклонения, Прекрасная Дама. Ее место в рыцарской лирике аналогично тому, какое в религиозной поэзии отводилось Мадонне. Она непременно хороша собой и недоступна. Как правило, это замужняя женщина, поэтому куртуазная любовь – тайная, а еще тонкая, изысканная, которая проявляется в форме трепетного обожания. Любовь заставляет средневекового поэта по-новому взглянуть на окружающий мир: он воспевает земную красоту, цветущую природу, а так­же воинскую доблесть, мужскую дружбу, героику крестовых походов.

Обычно трубадуры были одновременно авторами и текста, и музыки, а также исполнителями своих стихов. Они не декламировали, а пели их под аккомпанемент арфы или цитры. Если рыцарь не располагал вокальными данными, он нанимал менестреля, который исполнял его песни.

*Песня* – *кансона* (канцона) – стала основной, наиболее универсаль­ной формой лирики трубадуров. Разновидностями кансоны были альба (утренняя песня), серенада (вечерняя песня), баллада (плясовая песня), пасторела (о встрече рыцаря с пастушкой) и так далее. Воспевая земные чувства, средневековые поэты часто основывались на народной музыке.

Рядом с рыцарской лирикой расцвел *рыцарский роман*, который, как и лирическая поэзия, широко разрабатывал темы военных подвигов и любви. Главным источником рыцарских романов были кельтские народные сказания, в первую очередь, легенды о короле Артуре и рыца­рях Круглого Стола. Обычная рамка рыцарского романа – картины двора Артура как средоточия идеального рыцарства.

Издавна сложилось поэтическое представление о том, что нельзя сделаться совершенным рыцарем, не потрудившись при дворе короля Артура. Отсюда – паломничество всех героев к этому двору, а также включение самых разных сюжетов в общий артуровский цикл. Так, например, довольно рано в «артуриану» вошла легенда о Святом Граале, в котором видели и таинственный камень алхи­миков, и чашу, из которой ел и пил Иисус во время Тайной Вечери. Мотив поисков Грааля постепенно стал ведущим сюжетным компонентом артуровского романа, обогатив его христианской этической идеей.

Начиная с XIII века, параллельно с рыцарской литературой развивается ***литература города***. В ней, как правило, отсутствует идеализирующий пафос, она ближе к быту. Диапазон жанров городской литературы простирается от своеобразного аллегорического эпоса о животных (знаменитый «Роман о Лисе», где в качестве героев выведены звери), до небольших стихотворных рассказов (французские фаблио — это небольшие стихотворные новеллы, целью которых было развлекать и поучать слушателей, немецкие шванки - небольшой юмористический рассказ в стихах сатирического и назидательного характера и т.д.).

Лирическая поэзия города представлена творчеством вагантов (буквально – «бродячие люди»), беглых монахов. Они воспевали плотскую любовь, радости винопития, азартные игры, а также высмеивалась знакомая вагантам церковная среда.

**МУЗЫКА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ.**

Более 1000 лет развивалось музыкальное искусство Средневековья. Это напряженный и противоречивый этап эволюции музыкального мышления - от монодии (одноголосия) к сложнейшей полифонии. В эпоху Средневековья усовершенствовались многие европейские музыкальные инструменты, сформировались жанры как церковной, так и светской музыки, сложились известные музыкальные школы Европы: нидерландская, французская, немецкая, итальянская, испанская и т.д. В Средние века было два основных направления в развитии музыки: духовная музыка и светская, развлекательная. При этом светская музыка порицалась религией, считалась "дьявольским наваждением".

Музыка была одним из инструментов религии, "подручным" средством, служившей целям Церкви, а также одной из точных наук. Музыка ставилась наряду с математикой, риторикой, логикой, геометрией, астрономией и грамматикой. Церковь развивала певческие и композиторские школы с упором на числовую музыкальной эстетику (для ученых той эпохи музыка была проекцией числа на звуковую материю). В этом было и влияние позднего эллинизма, идей Пифагора и Платона. При таком подходе музыка не имела самостоятельного значения, она была аллегорией высшей, божественной музыки.

**Духовная музыка.** Преодолеть узы плоти – это была главная задача христианства. Церковь, будучи определена культурным лидером самим средневековом обществом, играла важную роль в культурной жизни людей. В церкви зародилась первая профессиональная европейская музыка – хорал и вокальная полифония. Источником духовной музыки Средневековья была монастырская среда. Песнопения разучивались в певческих школах на слух и распространялись в церковной среде. В виду появления большого многообразия напевов католическая церковь решила канонизировать и регламентировать песнопения, отражающие единство христианской доктрины. Таким образом, появился хорал, ставший олицетворением церковной музыкальной традиции. На его основе сложились и другие жанры, созданные специально для определенных праздников, богослужений.

Духовная музыка Средневековья представлена следующими жанрами:

*Хорал, григорианский хорал* - одноголосное религиозное песнопение на латыни, четко регламентированное, исполнялся хором, некоторые разделы – солистом. Хоральная европейская музыка возникла на заре европейской государственности, ее расцвет приходится на VI - X вв.

Хорал представляет собой религиозное песнопение, которое изначально было одноголосным, затем стало развиваться в вокальную полифонию. Интересно, что хоральная музыка была одновременно и плодом «телесной» культуры средневековья и возвышала человека над мирским. Это противоречие выражается в мелодике хорала: самодовлеющий массивный тон замкнут в себе, но потенциальное движение, в нем заключенное, позволяет звуку без остатка перетекать в другой тон. Хоральная музыка линеарна (мелодия состоит из звуков-остановок), и функциональные взаимоотношения между звуками проявляются лишь в мелодическом целом. В стремлении усилить звук, сделать его тяжелее и основательней, удваиваются, утраиваются интервалы. Для максимального охвата звукового пространства вводятся дополнительные мелодические линии (контрапункт, канон). Хоральная музыка основательная, тяжелая, замкнута в себе, но при этом именно в ней зарождается сложнейшее полифоническое движение. Смысловая ось здесь не в смене звуков, мелодии, а в неизбежности движения, вырастающего из основательности материализованного тона. При всем при этом хоральная музыка не оказывает гнетущее действие, а возвышает человека над мирским. Хорал лишен человеческой индивидуальности, очень статичен, изолирует слушателя от повседневности, ощущения энергии «мускульного», проявляющейся в ритмической регулярности.

К голосам певцов предъявляли особые требования. Идеальным считался высокий мужской голос (баритональный тенор). Исидор Севильский говорил: «Жирный (pinguis) мужской голос требует чрезмерного единовременного расхода дыхания… Совершенен голос высокий, сладостный и прозрачный. Высокий – чтобы удовлетворять требования высокого регистра, прозрачный – чтобы легко наполнять слух, сладостный – чтобы услаждать душу». Широко применяется фальцет, а с X века разрешается привлекать мальчиков.

Существовало несколько диалектов, традиций в исполнении хоралов: галликанская, мозарабская (вест-готская), амвросианская, староримская. В соединении с этими традициями в VII и выкристаллизовался всемирно известный григорианский хорал.

*Григорианский хорал* был так назван в честь папы Григория Великого (ок. 560 - 604 гг.), который внес огромный вклад в систематизацию хоральных песнопений, и утвердил григорианских хорал в качестве официального музыкальной материала церкви.

Особенности григорианских хоралов:

- отсутствие интервальных скачков, плавное голосоведение

-использование диатоники, средневековых ладов

-крайне сдержанная и неторопливая ритмика, которая подчинена тексту хорала

-отсутствие гармонической вертикали, пение на натуральных обертонах

-одноголосие, с IX века добавляется второй голос, повторяющий мелодию на равном удалении от нее

-Двухголосные хоралы назвались *органумом*. Нижний, главный, голос, который вел хорал, назывался vox principalis - основной голос, а верхний, присоединенный, назывался vox organalis - дополнительный голос.

Хоралы рузчивались на слух, для напоминания мелодии служили невмы, которые чертились над текстом песнопений.

*Тропы* – это текстовые и музыкальные дополнения, вставляемые в середину хорала. Разновидностью тропа является секвенция. Средневековые *секвенции* – это подтекстовки сложных вокализов. Одной из причин, вызвавших их возникновение, была значительная трудность запоминания длинных мелодий, распеваемых на одной гласной букве. Со временем секвенции стали основываться на мелодиях народного склада.

Постановлением Тридентского собора (1545-63) почти все секвенции были изгнаны из церковной службы, за исключением четырех. Среди них наибольшую известность приобрела секвенция Dies irae («День гнева»), рассказывающая о судном дне. Позже в католический церковный обиход была допущена и пятая секвенция, Stabat Mater («Стояла мать скорбящая»).

Дух мирского искусства в церковный обиход привносили и *гимны* – духовные песнопения, близкие народным песням на стихотворный текст.

Величайшим достижением музыкальной культуры Средневековья явилось рождение профессиональной европейской полифонии. Ее начало относится к IX веку, когда унисонное исполнение григорианского хорала стало иногда заменяться двухголосным. Наиболее ранним видом двухголосия был параллельный органум, в котором григорианский напев дублировался в октаву, кварту или квинту. Затем появился и непараллельный органум с косвенным (когда двигался только один голос) и противоположным движением. Постепенно голос, сопровождающий григорианский хорал, становился все более самостоятельным. Подобный стиль двухголосия получил название дискантового (в переводе – «пение врозь»).

Впервые такие органумы стал писать *Леонин*, первый известный композитор-полифонист (XII век). Он служил регентом в знаменитом соборе Парижской Богоматери, где сложилась крупная полифоническая школа. Творчество Леонина было связано с ars antiqua (арс антиква, что означает «старинное искусство»). Такое наименование дали культовой полифонии XII–XIII веков музыканты раннего Возрождения, противопоставлявшие ее ars nova («новому искусству»).

В начале XIII века традиции Леонина продолжил *Перотин*, по прозвищу Великий. Он сочинял уже не двухголосные, а 3х и 4х-голосные органумы. Верхние голоса у Перотина иногда образуют контрастное двухголосие, порой он искусно применяет имитацию.

Во времена Перотина сформировался и новый тип полифонии – *кондукт*, основой которого был уже не григорианский хорал, а популярная бытовая или свободно сочиняемая мелодия. Еще более смелой полифонической формой явился *мотет* – сочетание мелодий с различным ритмом и различными текстами, нередко даже на разных языках. Мотет был первым музыкальным жанром, одинаково распространенным и в церкви, и в придворном быту.

Параллельно с развитием полифонии шел процесс становления *мессы* – многоголосного циклического произведения на текст главного богослужения католической церкви.

*Месса* - главное богослужение католической церкви, состоящее из 5 устойчивых частей (ординариум) - I. Kyrie eleison (Господи, помилуй), II. Gloria (слава), III. Credo (верую), IV. Sanctus (свят), V. Agnus Dei (агнец божий).

*Литургия,* литургическая драма - пасхальное или рождественское богослужение, где григорианские хоралы чередовались с неканонизированными мелодиями-тропами, литургии исполнялись хором, партии персонажей (Марии, Евангелиста) - солистами, иногда появлялись некоторые подобия костюмов.

*Мистерия* - литургическая драма с развернутым сценическим действием, костюмами.

*Проприум* - часть жанра мессы, изменяющаяся в зависимости от церковного календаря (в отличие от неизменной части мессы - ординариума).

*Антифон* - наиболее древний жанр хоровой церковной музыки, основанный на чередовании партий двумя хоровыми группами.

**СВЕТСКАЯ МУЗЫКА.**

Светская музыка Средневековья была, в основном, музыкой бродячих музыкантов и отличалась свободой, индивидуализированностью и эмоциональностью. Также светская музыка была частью куртуазной, рыцарской культуры феодалов. Поскольку кодекс предписывал рыцарю изысканные манеры, щедрость, великодушие, обязанности служить Прекрасной Даме, эти стороны не могли не найти своего отражения в песнях трубадуров и миннезингеров.

Исполняли светскую музыку мимы, жонглеры, трубадуры или труверы, менестрели (во Франции), миннезингеры, шпильманы (в германских странах), хоглары (в Испании), скоморохи (на Руси). Эти артисты должны были не только уметь петь, играть и танцевать, но и уметь показывать цирковые представления, фокусы, театральные сцены, и должны были другими способами всячески развлекать публику.

Благодаря тому, что музыка была одной из наук и преподавалась в Университетах, феодалы и знатные люди, получившие образование, могли применять свои знания и в искусстве. Таким образом, музыка развивалась и в придворной среде.

Основные черты и особенности светской музыки Средневековья:

- опирается на фольклор, исполняется не на латыни, а на родных языках диалектах,

-среди бродячих артистов нотация не используется, музыка является устной традицией (позднее в придворной среде развивается музыкальная письменность)

-основная тема - образ человека во всем многообразии его земной жизни, идеализированная чувственная любовь

-одноголосие - как способ выражения индивидуальных чувств в стихотворно-песенной форме

-вокально-инструментальное исполнение, роль инструментов еще не очень высока, инструментальными были, в основном, вступления, интермедии и коды

-мелодика была разнообразна, но ритмика при этом - канонизирована, - в этом сказывалось влияние церковной музыки, разновидностей ритма (ритмических модусов) было всего 6, и каждый из них имел строго образное содержание.

В XIII - XVI вв. формируются новые жанры, которые далее развиваются уже в эпоху Ars Nova:

*Мотет* (от франц. – «слово») - многоголосный жанр, отличается мелодическим несходством голосов, интонировавших одновременно разные тексты, иногда даже на разных языках, мог быть как светского содержания, так и духовного.

*Мадригал* (от итал. – «песня на родном языке», т.е. итальянском) - любовно-лирические, пасторальные песни,

*Качча* (от итал. – «охота») - вокальная пьеса на тему охоты.

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ**.

Инструменты можно разделить на три основные группы.

**Ударные инструменты**. К средневековым ударным инструментам относятся колокола, как простые и одиночные, так и подобранные по нотам. О колоколах упоминается еще в VI веке, а начиная со второй половины IX века, они уже распространенны при церквях. В это время колокола были двух видов – литые и кованые. Первые отливались из бронзы, реже – из смеси бронзы и серебра. Вторые изготавливались из нескольких железных листов, склепанных медными гвоздями. Форма колоколов не изменилась и по сей день, но тогда они были только небольшого размера.

Инструментов с колокольчиками было несколько видов. Самый простой из них состоял из горизонтального прута, на котором висели колокольчики разной величины и тона, по которым били молотком. Другой инструмент с восемнадцатью или двадцатью колокольчиками – *цимбалум* – приводился в сотрясение рукой. Колокольчики, прикрепленные на проволоке прикрепленные один над другим по два или три, помещались на обруч, от которого шел ремень с ручкой в виде кольца.

Вообще колокольчики были очень распространены: они звучали во время концертов, их пришивали к одежде, подвешивали к потолку в жилище. В XII веке большое распространение получила мода на колокольчики или бубенчики, пришитые к одежде. Пользовались ими как дамы, так и мужчины. Причем последние долго не расставались с этой модой, вплоть до XIV века. Тогда было принято украшать одежду толстыми золотыми цепями, и мужчины часто подвешивали к ним колокольчики. Но уже в XV веке колокольчики остаются только на одежде шутов.

О *бомбулюме* упоминается еще в V веке, но он значительно изменился по сравнению со своим первоначальным видом. Теперь инструмент представлял собой шест, спирально свитый из двух металлических труб, согнутых вверху под прямым углом. У внешнего конца сгиба висела на металлической цепи большая четырехугольная доска из металла, покрытая металлическими подвижными чешуями. У каждой из обеих отвесных сторон ящика помещались друг над другом в два ряда по три крепкие металлические ручки с колокольчиками разной величины. Когда ударяли в колокольчики, звон, проходя через трубы, значительно усиливался.

*Гремушка* – инструмент из Египта. Это металлический обруч с поперечными палочками, на которые нанизаны кольца. Треугольник – древневосточный инструмент, он состоял из согнутого в виде треугольника металлического прута, иногда с украшением посередине. Гремушку сотрясали рукой, а на треугольнике играли с помощью металлической палочки.

*Кроталы и тимпаны*. Кроталы напоминали кастаньеты. Тимпан – род барабана или литавры, состоит из деревянного или металлического корпуса, затянутого кожей. Тимпаны были неодинаковые по размеру и по величине, носили различные названия. Барабаны были принесены на Запад с Востока. Учитывая это, можно считать, что известные в это время табореллус и накария (соответственно сходству названий с арабскими: табл – малый барабан и наккара – большой) являются такими же барабанами.

**Духовые инструменты**.Главный представитель – флейта. Под названием флейта подразумевалось несколько видов этого инструмента. Они были различны по длине и толщине. Некоторые из них были сдвоены, а иногда одна была короче другой или изогнута у конца. Изменялось также число звуковых отверстий.

*Флейта* – прошла путь от простонародного инструмента до придворного. В большинстве своем они были костяные. Играли на флейтах обычно менестрели, жонглеры, зачастую их игра предваряла появление торжественной процессии или какого-нибудь высокопоставленного лица.

В период от X до XIV века изменениям подверглись преимущественно флейты. Длина некоторых увеличилась, а других уменьшилась. Увеличивалось или уменьшалось количество звуковых отверстий. Установилось более точное различие между одинарной, двойной и малой флейтой, представительницами, которых были: сиринкс, хорус, корнемуза, флажолет, пандориум.

В XV веке стали появляться флейты из вываренной кожи. Причем сама флейта могла быть в сечении как круглой, так и восьмиугольной формы, и не только прямой, но и волнистой.

*Хорус*, впоследствии означавший вид барабана, вплоть до конца XI века имел форму шаровидного пузыря, снабженного на одной стороне игральной трубкой с дульцем, а на другой – звуковой трубкой в виде звериной головы.

*Каламус* превратился постепенно в гобой, от которого произошли потом несколько других форм, например фагот*. Корнемуза* была свирелью. Дудки тоже стали разных видов. До XIV века их насчитывалось около двадцати разновидностей. Почти на всех инструментах играли только левой рукой, а правой обычно отбивали такт на барабане.

*Фритель* – многоствольная флейта, состоящая из набора трубок разной длины, с одним открытым и другим закрытым концом.

*Фистула* – инструмент из нескольких соединенных трубочек разной длины. *Кабрета* – род свирели с мехом из козьей шкуры для вдувания воздуха. Хорус делался теперь в виде продолговатого четырехугольного ящика, склепанного гвоздями, с двумя трубками на одной из узких сторон, а на другой – только с одной трубкой.

Другой тип духовых музыкальных инструментов – *волынки*. Их также было в средневековой Франции несколько видов. Это *шеврета* – духовой инструмент, состоящий из мешка из козьей кожи, трубки для подачи воздуха и дуды. Инструмент, своим видом весьма напоминающий шеврету, еще в XIX веке встречался в деревнях Бургундии и Лимузена.

*Рога и рожки* – духовые инструменты, включая большой рог олифант, мало отличаются друг от друга по конструкции и употреблению. Детали из дерева, вываренной кожи, слоновой кости, рога и металла. Носили их обычно на поясе.

Отдельно следует сказать об *олифанте* – огромном роге с металлическими кольцами, сделанными специально, чтобы олифант можно было подвешивать к правому боку владельца. Делали олифант из бивней слона. Использовали на охоте и во время военных действий для подачи сигнала о приближении врага. Отличительной чертой олифанта является то, что принадлежать он мог только владетельному сеньору, в подчинении которого находятся бароны.

*Туба и корну* соответствовали военным трубам древних римлян. Туба – все прямые трубы, а корну – изогнутые. Изготавливались они из дерева, вываренной кожи, но чаще всего из латуни. Звук у них был резкий и громкий. Изменялись и совершенствовались трубы, это заметно по значительному числу их названий. Туба и тубеста – это длинные и прямые трубы. Литуус – загнутая только у конца; буцина – вся согнутая, впоследствии род тромбона. Тауреа – настоящий бычий рог; корну и корникс – согнутые наподобие рога инструменты. Сальпинкс – очень длинная боевая труба.

Несколько особняком в семье духовых инструментов стоит *орган*. Это клавишно-педальный инструмент с набором из нескольких десятков труб, приводимых в звучание нагнетаемым мехами воздухом, ассоциируется в настоящее время только с большими стационарными органами – церковными и концертными. Органы заметно усовершенствовались, размеры из постепенно увеличивались, и трубы в них стали оловянными. Такая перемена произошла в начале XIII века, с тех пор как производство этих инструментов перестало быть монополией церкви. Кроме церковных органов были в употреблении также и небольшие ручные органы. В конце этого периода они состояли из открытого сверху и спереди ящика, задняя стенка и дно которого сходились под прямым углом. По задней стенке изнутри были расположены трубы в нотном порядке, а снаружи у этой же стенки помещался мех. С помощью ленты, накинутой на шею, этот инструмент держался напротив груди. Левой рукой играющий приводил в действие мех, а правой – играл по клавишам.

Ручные органы получили большое распространение у странствующих музыкантов, которые могли петь, аккомпанируя себе на инструменте. Звучали они на городских площадях, на деревенских праздниках, но никогда – в церквах. Органы, меньше церковных, но больше ручных, одно время ставились в замках или могли быть установлены на уличных помостах во время торжественных церемоний.

**Струнные инструменты**. Изображения свидетельствуют о слабом развитии струнных инструментов, в том числе смычковых. Струны перебирались либо непосредственно пальцами, либо особой палочкой – древним плектроном.

*Ситар* - это шестиструнный щипковый инструмент. Он был треугольной формы, число струн на нем варьировалось от двенадцати до двадцати четырех. Его форма могла варьироваться. Известно изображение ситара неправильной закругленной формы с ручкой для облегчения игры. Главное отличие от прочих струнных щипковых инструментов состоит в том, что струны натягиваются просто на раму, а не на некую «звучащую емкость». Свое происхождение от ситара ведет гитерн. Форма этих инструментов тоже разнообразна, но обычно напоминают либо мандолину, либо гитару. Упоминания об этих инструментах начинают встречаться с XIII века, причем играли на них как женщины, так и мужчины. Гитерн сопровождал пение исполнителя, играли же на нем с помощью медиатора, либо без него. Медиатором служила костяная палочка, которую держали большим и указательным пальцами. Гитерн мог быть и ансамблевым инструментом.

В XIV веке появляется упоминание о *лютне.* К XV веку уже окончательно складывается ее форма: очень выпуклый, почти полукруглый корпус, с круглым отверстием на деке.

*Мандоли́на* (уменьшительная форма от итал. mandola) — струнный щипковый музыкальный инструмент небольших размеров, разновидность лютни, но с менее длинной шейкой и с меньшим числом струн. Струны задеваются играющим, в основном, медиатором, а также пальцами и птичьим пером. На мандолине используется техника тремоло. Так как металлические струны мандолины издают короткий звук, то протяжные ноты достигаются быстрым повторением одного и того же звука.

*Псалтерий* состоял также из треугольной или продолговатой четырехугольной рамы с натянутыми внутри струнами. У четырехугольных рамок продольные стороны частью совершенно прямые, частью вогнутые внутрь, а у треугольных – две стороны рамки всегда сходятся под очень острым углом. Струны никогда не натягивались по всей рамке, иногда даже доходили только до ее середины. Число струн бывало не менее десяти, но иногда увеличивалось вдвое. Псалтерион совершенно изменил свою форму и устройство. К нему был прибавлен деревянный резонатор, иногда круглый, иногда щитообразно выпуклый, а иногда похожий на прямоугольный ящик с прямыми или округленными краями. Число струн стало не меньше десяти, а часто и вдвое больше. Таким он оставался почти до конца XIV века.

*Монокордиум* состоял из продолговатого четырехугольного корпуса в виде ящика, обтянутого по верхней стороне кожей. На каждой из сторон находилось по прямой подставке, по которой проходила одна струна, обвивавшаяся вокруг колка, помещенного посередине одной из них. Органиструм по форме похож на большую гитару с двумя расположенными одно против другого круглыми звуковыми отверстиями. У него было три струны, которые, проходя по двум подставкам на нижней части доски, сходились у рукоятке с колесом, значительно выступавшим за нижний край инструмента. На шейке помещались восемь подвижных колков, посредством которых можно было по желанию повысить или понизить тон.

*Органиструм* до конца XII века означал тот же самый инструмент, который носил это название еще в IX веке. Монокордиумом назывался вообще всякий инструмент для игры одной рукой. Из уменьшенного и измененного органиструма образовалось впоследствии несколько видов малых ручных органов. Ко всем этим инструментам прибавились потом позаимствованные из Италии и Испании лютня, цитра.

Древнейшем из смычковых инструментов был кроут. *Кроут* в своем первоначальном виде остался только в Англии. Он состоял из продолговатого плоского ящика с прямыми и несколько сужавшимися к одному концу или же слегка вогнутыми продольными боками. Струнный набор на нем первоначально состоял из трех, потом из четырех струн. К ним впоследствии прибавилось еще две струны. В верхней части инструмента по обеим сторонам были проделаны продолговато-прямоугольные отверстия достаточной величины, чтобы играющий, просунув в них левую руку, мог перебирать струны.

До XII века, но не позднее его начала кроут был окончательно вытеснен происшедшей от него роттой, или кроттой. Таким образом, *ротта*, на которой играли не только смычком, но и пальцами, составляла как бы сочетание древнего кроута и старинной лиры. В связи с двойственностью этого инструмента ему придали форму продолговато-овального ящика, выпуклого снизу наподобие мандолины, и сохранили свойственный кроуту проемы для рук. Число струн было от двух до шести. Такая форма оставалась у инструмента до XIII века. Этот вид ротты бывал разной величины, иногда походил на гитару, а иногда на длинную виолончель. Когда на нем играли, игравший левой рукой вверху обхватывал инструмент и, в зависимости от величины, упирал его либо в бок, либо в бедро. Иногда он держал инструмент между ногами, как виолончель.

Пока во Франции происходили преобразования кроута, почти одновременно в Италии возникла *виола*, а в Германии – гиге, или как еще называли этот инструмент – жиг. Оба они отличались от ротты только меньшими размерами и способом держать во время игры. Единственное различие между ними заключалось в том, что у гиге, называвшейся также фидель, было не более трех струн, а шейка бала длиннее или другой формы, в отличие от настоящей виолы. У виолы число струн колебалось от трех до четырех, а шейка обычно имела на конце форму фиалки. За исключением этих различий, резонатор у обоих инструментов был сначала плоский и лишь немного выпуклый, впоследствии его стали делать более конусообразным, с выпуклой задней стороной, как у мандолины. На обоих этих инструментах было по два слуховых отверстия, смычки были довольно длинные, но легкие, в одну струну.

В XV веке появляются виолы больших размеров – *виолы да гамба* (ножная виола). Играли на них, зажав инструмент между колен. К концу пятнадцатого столетия виола да гамба становится семиструнной. Позднее виолу да гамба сменит виолончель. Все виды виол были широко распространенны во Франции, игра на них сопровождала как празднества, так и интимные вечера.

*Жиг* – любимый инструмент менестрелей. Исполнительские возможности этого инструмента были значительно беднее, чем у виолы, но он требовал и меньшего мастерства исполнения.

*Рюбеба* – струнный смычковый инструмент, напоминающий арабский ребаб. По форме похожая на лютню, рюбеба имела только одну струну. Несмотря на широкое использование и многочисленные разновидности, рюбеба не считалась инструментом, равным виоле. Ее сфера – скорее, улица, простонародные праздники.

**ТЕОРИЯ МУЗЫКИ.**

К IX – XI столетиям складываются основы музыкально-теоретической мысли. В этот период появляется учение о ладах, теоретические основы сольфеджио, гармонии, осваивается и переосмысливается античное музыкальное наследие (насколько это было возможно).

**Создание линейной нотации и гексахорда**. Принцип современной нотации основывается на методе Гвидо д’Ареццо. Но он был не первым, кто записывал музыку с помощи знаков – в Европе использовалась система невмов (знаков, указывающих над строками псалмов, куда должен идти голос – вверх или вниз), а на Руси использовали собственную систему крюков и знамен.

*Невмы* ставились прямо над текстом, идея нотной линейки появилась в конце X в. в монастыре Корби, затем к ней присоединили вторую линейку – так невмы показывали, где петь выше, где ниже. Но все же этого было недостаточно для разучивания большого количества песнопений.

Гвидо д’Ареццо (992 – 1050 гг.) или Гвидо Аретинский был бенедектинским монахом, служившим в монастыре в небольшом городе Ареццо близ Тосканы во Флоренции. Он занимался обучением певчих исполнению церковных песнопений. Переехав из обители Помпоза в Ареццо, он обнаружил недостаточный уровень подготовки здешних певчих. Песнопения разучивались с каждым певцом поочередно на слух, и разучивание мессы могло занимать около 10 лет.

Гвидо Аретинский начал отмечать звуки *нотами* (от лат nota - знак) черными квадратиками на стане из четырех линеек. Но мало фиксировать ноты на линейках, нужно еще было и передать их звуковысотное значение.

*Гексахорд* – это второе изобретение Гвидо Аретинского. Шесть нот – шесть знаков, расположенных на линейках один за другим, должны были иметь неизменное соотношение между собою. Звуковысотные соотношения между нотами гексахорда основывались на гимне св. Иоанна, который был создан в 770 г. Павлом Диаконом и был на слуху у каждого певчего. Каждая строчка этого гимна пелась выше предыдущей. В результате, шестиступенный звукоряд состоял из последовательности: тон, тон, полутон, тон, тон.

Названия нот, присвоенные Гвидо Аретинским, - это первые слоги гимна св. Иоанна:

UT queant laxis

REsonare fibris

MIra gestorum

FAmuli tuorum,

SOLve polluti

LAbii reatum,

Sancte Ioannes.

(В переводе с латинского: «Чтобы слуги твои голосами своими смогли воспеть чудные деяния твои, очисти грех с наших опороченных уст, о, Святой Иоанн»)

Все назваия нот, кроме первой, сохранились и используются до сих пор. Название первой ноты Ut заменили в XVI в. на Do (скорее всего означавшее Dominus - Господь) в связи с тем, что оно заканчивалось на согласную, что делало распевание этой ноты практически невозможным. В начале XVII века была добавлена 7-я нота – Si, что означала инициалы Sancte Ioannes, так из гексахорда стала рождаться октава.

К XII веку изображение невм и нотный стан стандартизировались. Несмотря на то, что линеек сейчас пять, нотный стан из четырех линеек до сих пор по традиции используется для записи григорианских хоралов.

Гвидо Аретинский, можно сказать, был первым учителем сольфеджио. Разработав систему линейной нотации, он обучал ей певчих. Ему достаточно было записать мессу, обучить певчих ее читать и контролировать процесс. Таким образом, время обучения сократилось в несколько раз, и разучивание мессы занимало не более двух лет. Система Гвидо д’Ареццо оказалась наиболее простой и удобной.

В 1026 г. Гвидо Аретинский представил свое изобретение папе Иоанну XIX. Понтифик был сильно впечатлен, когда у него получилось спеть неизвестный гимн, используя систему Гвидо. Таким образом, новая система получила высочайшее одобрение и распространилась по всей Европе.

**Церковные лады**. Система церковных ладов складывалась в VIII – IX веках. Основной источник сведений о церковных ладах – это трактат «Музыкальная наука» Аврелиана из Реоме (середина IX века). Церковные лады связаны с одноголосием, монодием, как и древнегреческие лады. В дальнейшем развитие многоголосия привело к разрушению этой системы, а потом и к отказу от нее.

Церковные лады состоят из последовательности восьми ступеней гаммы до мажор, и имеют тонику и финальный звук. Существовало 4 автентических лада (букв. - «подлинные», были введены Амвросием Миланским в IV в.) и 4 плагальных, побочных лада (были введены папой Григорием Великим в VI в.), которые отстояли на кварту вниз от автентического, но имели такую же тонику, что и автентический лад.

В основе лада лежит *тетрахорд*, по сути автентические лады – это 2 тетрахорда – нижний и верхний, где нижний начинается с тоники, а верхний – с доминанты. Плагальные лады были получены путем перенесения верхнего тетрахорда на октаву вниз. Поэтому плагальный лад не имел своей тоники, это была тоника автентического лада. При этом каждый лад был не просто последовательностью ступеней, а содержал и другие признаки. У каждого лада были установлены:

*Финалис* – заключительный звук напева, единый для автентического и плагального лада (гиполада), как правило, это тоника

*Амбитус* – диапазон напева

*Реперкусса* или туба, тенор – центральный, опорный звук повторения при псалмодировании

Также для лада существовали характерные попевки – *иниций* (начальная формула), *медианта* (срединная), *финалис* (заключительная).

Восемь средневековых ладов обозначают как диатонические звукоряды:

Дорический – автентический d – d1

Гиподорийский – плагальный А - а

Фригийский – автентический e – e1

Гипофригийский – плагальный H - h

Лидийский – автентический f – f1

Гиполидийский – плагальный с – с1

Миксолидийский – автентический g – g1

Гипомиксолидийский – плагальный d – d1

При теоретике Глареане (XVI в.) произошла перемена в системе церковных ладов, добавился ионийский (от c до c) и эолийский (от a до a) лады вместе с побочными гиполадами – IX, X, XI, XII, соответственно.

Несмотря на то, что средневековые лады имеют греческие названия, они не являются идентичными древним ладам. Греческие лады имели в своем строении другую структуру тетрахордов. Но в процессе изучения античного наследия музыкальными теоретиками произошло искажение и переосмысление некоторых древних понятий (модус, октава). В IX веке в трактате «Alia musica» была дана новую трактовку модусов и их связи с видами октавы. Каждый модус был соотнесен с тем видом октавы, крайние звуки которого совпадали с крайними звуками данного модуса, т. е. транспозиционной гаммы (возможно, в другом регистре). В результате названия модусов автоматически перешли к видам октавы, которые вернули свои первоначальные греческие названия в обращенном порядке.

Таким образом, в конце IX века произошло переименование греческих октавных звукорядов и фактический отказ от транспозиционных гамм, что явилось закономерным этапом в длительной истории развития греческих музыкально-теоретических элементов. Фактически произошла подмена одного явления (транспозиционные гаммы) другим (виды октавы) без нарушения их внешней именной идентификации . Поэтому создалось ощущение, что названия ладов были перепутаны по чьей-то ошибке.

**Невменная нотация.**«Невменная запись, если она тщательно выполнена, показывает, какие звуки поются текуче, какие звуки слитные, а какие – раздельные, какие – протянуты и тремолированы, а какие – ускорены, как напев делится на разделы, и звучит ли следующий тон выше, ниже или так же, как предыдущий». Гвидо Аретинский, «Пролог к Антифонарию», первая четверть IX века.

Основной элемент хоральной нотации – «*невма*» (от греч. знак или кивок). В отличие от болей поздней нотации, невма обозначала не только высоту тона (пусть и приблизительную), но указывала на целую звуковую связь, целый комплекс звуков и правил интонирования напева.

Как правило, невмы использовались не для того, чтобы певчие читали по ним напев, а для напоминания ранее выученной мелодии.

Параллельно хоральным диалектам существовало несколько диалектов нотации – аквитанский, беневентанский, старофранкский, норманнский, готический (германский) и т.д. Известные нам квадратные невмы ближе всего к норманнской традиции и утверждаются со второй половины XII века.

Невмы разделяют на основные (акцентные) и крюковые, которые встречаются эпизодически и содержат характерный элемент, дугу. В свою очередь, основные невмы делятся на простые и сложные, а крюковые – на строфические и текучие.

*Простые невмы* содержат от одного до трех звуков, слева указано начертание невмы, в скобках количество звуков.

Один звук обозначается с помощью двух невм:

punctum (точка) - использовалась для обозначения низкого звука

virga (плут) – обозначение более высокого звука

Два звука обозначались также с помощью двух невм:

podatus (шаг) или pes (нога, ход) - использовалась для обозначения восходящего движения,

clivis (сгиб) или flexa (склонность, влечение) – обозначение нисходящего движения.

Три звука могли изображаться с помощью четырех невм:

scandicus (подъем) – изображает восходящее движение,

climacus (приставная лестница) – изображает нисходящее движение,

torculus или pes flexus (изгиб) – изображает движение вверх-вниз,

porrectus (усиление, растяжение, превышение) или flexa resupina (повернуть вспять) – изображает движение вниз-вверх.

*Сложные невмы* образуются из простых невм, а их название указывает на то, из каких простых невм они состоят. В начале названия указывается какая простая невма стоит первой (например, virga), затем указывается приставка, обозначающая положение других присоединяемых невм: prae (предшествуют основной в восходящем порядке), sub (следуют за основной в нисходящем порядке), cum (окружают основную слева и справа).

Текучие *крюковые невмы* – это модифицированные простые невмы, кроме punctum и virga.

Модификация заключается в том, что последний звук невмы изображается с помощью дуги и может обозначать следующее:

liquescent podatus или equiphonus – «поверх голоса»

liquescent clivis или cephalicus – «головка», «шляпка»

liquescent climacus или ancus, или sinuosus – «якорь», «извилистый»

liquescent torculus или pinnosa – «перо», «стрела»

porrectus liquescens – специального значения не имеет, утрачена

Эти невмы позволяют исполнять последний звук легко, в текучей манере. Часто появляются на дифтонгах или на смежных согласных.

*Строфические невмы* указываются при повторении звука:

distropha – дважды повторенный punctum

tristropha – трижды повторенный punctum

bivirga – дважды повторенная virga

trivirga – трижды повторенная virga

oricus или strophicus – «предельная» фигура, обозначающая punctum, повторяющий в конце заключительный звук

pressus – «замкнутая» фигура, обозначающая, что за punctum следует двухзначная невма, которая начинается с той же высоты

Ранняя нотация не предполагала наличия линеек, невмы рисовались над текстом и регламентировали только направление движения.

Затем стала использоваться *диастематическая нотация* (от греч. «интервал»): невмы по-прежнему рисовались без стана, но высота рисунка менялась, как бы показывая расстояние от воображаемой горизонтальной линии.

Фиксацию линии и добавление второй с раскраской, в основном, связывают, с деятельностью Гвидо Аретинского. Основная линия, встречающаяся в рукописях, выделена красным цветом и соотносится с ключом f, вторая – зеленая или желтая, соотносится с ключом c. Далее Гвидо Аретинский разрабатывает нотный стан до 4-х линеек.

Знаки пунктуации не изображались, кроме паузы и цезуры, которые изображались вертикальным штрихом, причем глубина цезуры зависит от высоты линии – чем больше линия, тем длиннее цезура.

**Мензуральная нотация**. С развитием многоголосия в XIII – XVI веках система нотации развивается, появляется мензуральная нотация (от лат. mensura - мера; букв. - размеренная нотация), которая позволяет фиксировать длительность и точную высоту ноты.

Нотация сложилась к XVI в., и эта система знаков составила основу современной записи.

Паузы обозначались штрихами, глубина штриха на нотном стане обозначала длительность паузы

Счетной единицей считались:

нота longa, которая делилась на:

longa perfecta (совершенная) = 3 brevis (трехдольный размер)

longa imperfecta (несовершенная) = 2 brevis (двухдольный размер)

Нота duplex longa (позднее maxima) и minima всегда были двухдольными.

Такие виды деления назывались мензурами, отсюда и название самой нотации. При этом для мензуры каждой длительности было свое название:

мензура longa называлась modus,

мензура brevis - tempus,

мензура semibrevis - prolatio

Позднее счетной единицей стала нота brevis, которая соответствует современной целой ноте. Виды ее мензур назывались следующим образом:

tempus perfectum - трехдольный размер = 3 semibrevis (отвечает совр. размерам 3/4, 9/4)

tempus imperfectum - двухдольный размер = 2 semibrevis (отвечает совр. размерам 2/4, 6/4)

С XIV в. счетной единицей стала нота semibrevis, и делилась она на три доли minima. Виды ее мензур назывались следующим образом:

prolatio major (perfecta) - трехдольный размер = 3 minima (отвечает совр. размерам 6/8, 9/8)

prolatio minor (imperfecta) - двухдольный размер = 2 minima (отвечает совр. размерам 4/4, 3/8).

Приведённые выше знаки и обозначения не обеспечивали записи всех возможных видов ритмических организации звуков. В связи с этим были разработаны правила, которые связывали конкретную длительность ноты и с тем, между какими нотами она располагалась.

Так, правило imperfectio гласило, что если в трёхдольном членении за относительно протяжённой нотой следует нота соседней меньшей длительности, а затем идёт снова такая же по протяжённости, как первая, или если за нотой следует более трёх нот соседней меньшей длительности, то длительность данной ноты уменьшается на одну треть:

Правило alteratio (альтерации, изменения) предписывало увеличение вдвое длительности второй из двух стоящих рядом одинаковых по длительности нот brevis, позднее и semibrevis, при трёхдольном членении:

Отдельные голоса многоголосных сочинений нередко записывались в ту пору таким образом, что счётные единицы в них оказывались различными. Поэтому при сведении голосов в одно целое требовалось ритмическое преобразование отдельных голосов. При этом голоса, записанные более крупными длительностями, подвергались "уменьшению" (diminutio). Наиболее распространённым было уменьшение всех длительностей данного голоса вдвое (рrоportio dupla). Оно обозначалось вертикальной чертой, проходящей через знак мензуры, или обращением этого знака - , или же числовой дробью 2/1 (предположительно, дошедший до наших дней знак мензуры C с перечеркнутой линией, обозначающей размер 2/2, имеет происхождение, связанное с подобным сокращением – авт. О.О.).

Применялись и др. виды diminutio. Отмена обозначенного дробью diminutio осуществлялась перемещением числителя и знаменателя (напр., 1/2 после 2/1). Diminutio 2/1, относившееся ко всем голосам, представляло простое ускорение темпа. Поскольку применение различных видов imperfectio и diminutio усложняло нотную запись, делались попытки облегчить чтение нот введением новых нотных знаков. Одновременно в связи с переходом от пергамента к бумаге стали заменять "чёрные" нотные знаки "белыми". Процесс этот особенно интенсивно проходил в Италии. К началу XVI в. здесь сложилась следующая система нотных знаков:

Постепенно для обозначения семиминимы и более мелких длительностей утвердились чёрные нотные знаки, а для соответствующих фузе и семифузе пауз - первые из двух знаков. Эта система знаков составила основу совр. системы нотного письма. Уже в XV в. нередко применяли округлённую запись нот, в XVI в. она перешла и в нотную печать. К концу XVI в. повсеместно одержало верх соподчинение длительностей в отношении 1 : 2; это обозначило отказ от мензуральной нотации и переход к современной системе нотной записи .

**ARS NOVA.**

К X веку одноголосие григорианских хоралов перестало отвечать эстетическим запросам эпохи. В профессиональной среде духовной музыки зарождатеся многоголосие. Но изменить устоявшиеся традиции григорианского хорала было невозможно. И реформа заключалась в добавлении новых голосов.

Выделяют три исторические эпохи в развитии полифонии Средневековья:

Раннеполифоническая эпоха (IX - начало X в.) - появление двухголосия

Ars Antiqua (конец X - начало XIV вв.) - "старое искусство"

Ars Nova (начало XIV - XV вв.) - эпоха - развитие новых эстетических принципов в искусстве

В раннеполифоническую эпоху развивается двухголосие. Мелодия добавленных голосов полностью повторяет мелодию основного голоса на равном удалении (кварта, квинта, октава), иногда возвращаясь в унисон. Такое двухголосие называлось параллельным органумом.

В эпоху **Ars Antiqua** органумы развиваются, появляются новые типы голосоведения. Выделяют свободные (где голоса фактурно независимы, противопоставляются гоморитмически, в технике «нота-против-ноты»), мелизматические (на один звук главного голоса приходится несколько звуков второго голоса) и ритмизованные (главный голос «гармонизуется» одним, двумя или тремя другими) органумы. В случае если голоса двигались параллельными терциями, то песнопение называлось *гимель.*

В *фобурдоне* три голоса двигались параллельными секстами.

К концу XII века появляется трех и даже четырехголосие. При нескольких органалисах голоса назывались дуплум, триплум, квадруплум. Главным голосом до сих пор считался литургический тенор. Появляются технически сложные духовные и светские мотеты, а также готеты (в них мелодия передается из голоса в голос), трехголосные кондукты.

Жанр *мотета* (от фр.-mot, буквальн слово, или motet - припев или стих) имел большое значение. Он считался высшим достижением подлинной гармонии и совершенства, как в ритмике, так и в искусстве контрапункта. В мотете Ars Antiqua основной голос григорианского хорала (тенор) полифонически соединялся со вторым и третьим голосом, текст мог переноситься из одного голоса в другой, также в разных голосах могли распеваться разные тексты, в том числе на разных языках. Также для исполнения одного из голосов мог подключаться музыкальный инструмент.

Дальнейшее развитие многоголосия связано с именами французских музыкантов эпохи **Ars nova**, в особенности, Филиппа де Витри и Гийома де Машо . Началось переосмысление эстетических музыкальных воззрений.

Основные черты искусства Ars Nova:

- отказ от использования исключительно жанров церковной музыки и обращение к светским вокально-инструментальным камерным жанрам (баллада, качча, мадригал),

-сближение с бытовой песенностью,

-использование различных музыкальных инструментов.

Одним из самых ярких представителей эпохи Ars Nova был **Гийом де Машо**. Подобно труверам и трубадурам, он был и музыкантом и поэтом. Как композитор он создавал произведения в различных стилях: баллады, мотеты, рондо, лэ (французские песни). Он много лет жил при дворе короля Иоанна (Яна) Люксембургского (1296–1346), что позволило ему путешествовать в разные страны Европы вместе с королевской свитой. Это было весьма значимо для композитора, поскольку он мог впитать в себя традиции других культур и избежать национальной замкнутости, присущей многим музыкальным школам того времени.

С 1337 г. занял пост каноника в кафедральном соборе Реймса, где прослужил до конца своих дней. Последние годы он старательно занимался изданием своих сочинений (музыки и стихов) для королевских патронов, благодаря чему до нас дошли многочисленные сборники его произведений.

Гийом де Машо создал первую авторскую четырехголосную мессу "Нотр-Дам" (ок. 1360 г.). Месса написана на латинский язык, состоит из ординариума - 5-ти частей (1 часть – Kyrie – Господи, помилуй, 2-я – Gloriа – Слава в вышних богу, 3-я – Credo – Символ веры, 4-я – Sanсtus – Свят господь Саваоф, 5-я – Agnus dei – Агнец божий).

**Филипп де Витри** (фр. Philippe de Vitry, также Филипп Витрийский, 1291—1361) — католический епископ епархии Мо, французский композитор и теоретик музыки, изменивший систему нотации и ритмики. Автор трактата «Новое искусство» (лат. Ars nova), именем которого называется период в истории западноевропейской музыки.

Родился на северо-востоке Франции (вероятно, в Шампани или в Витри под Аррасом). Судя по употреблению титула «магистр» — вероятно, преподавал в Парижском университете. Служил при дворах Карла IV, Филиппа VI и Иоанна II, одновременно был каноником церквей в Париже, Клермоне и Бове. Написал «Ars nova» между 1320 и 1325. Известно, что Витри служил в свите «авиньонского» папы Климента VI. В 1346 участвовал в осаде Агийона, в 1351 стал епископом города Мо (этот епископат покрывал земли современного департамента Сена и Марна). Много путешествовал, в том числе по дипломатическим делам, умер в Париже.

Витри принадлежат 9 мотетов, включенных в Иврейский кодекс (англ.)русск., и 5 мотетов из сборника «Роман о Фовеле». Мотеты Витри написаны по большей части в изощрённой технике изоритмии.

Парижский и Ватиканский списки «Ars nova» — наиболее полные конспекты трактата (существуют ещё четыре рукописи). Вероятно, трактат «Ars nova» содержал первую (ныне утраченную) часть, посвящённую анализу многоголосной музыки XIII века («Ars antiqua»). Некоторые интересные трактаты о контрапункте XIV века, ранее приписывавшиеся Витри, сейчас считаются анонимными и свидетельствуют о его значении как учёного и авторитетного преподавателя музыки.

**Ландини (Ландино) Франческо (**ок. 1325 — 1397) — итальянский композитор, поэт, певец и органист. Франческо Ландини — крупнейший композитор итальянского Ars nova.

Сын художника Якопо ди Ландино, также известного как Якопо дель Казентино (ученика Джотто), Ландини потерял зрение в 6 лет, переболев оспой. Впоследствии он обрел прозвище Чьеко (Слепец). Кроме того, современники ссылались на Ландини как на Francesco degli Organi, так как он виртуозно играл на органе, а также чинил и настраивал этот музыкальный инструмент. Ландини рано начал заниматься музыкой (сначала петь, а затем играть на струнных инструментах и органе) - "чтобы каким-нибудь утешением облегчить ужас вечной ночи". Музыкальное развитие его шло с чудесной быстротой и изумляло окружающих: Он превосходно изучил конструкцию многих инструментов ("как если бы видел их очами"), вносил усовершенствования и изобретал новые образцы. С годами Франческо Ландини превзошёл всех своих современников - музыкантов, живших в Италии. Ландини получил разностороннее гуманитарное образование. Он знал грамматику, философию, поэзию, астрологию, учился музыке у флорентийских мастеров.

Несмотря на то, что будучи даже ещё не композитором (писать он начал примерно с середины 1360-х) он был коронован в качестве королевского поэта острова Кипр (коронация состоялась в Венеции, в присутствии Петрарки, вероятно, около 1365 года), жизнь и творчество его прежде всего связано с Флоренцией, где он служил как священник и работал в должности органиста церкви Сан-Лоренцо, и на его творчестве, воплощающем весь гуманизм, широту и эклектичность того времени, отразились традиции религиозного и светского музицирования.

Известно, что во Флоренции Ландини много общался с поэтами, писал музыку на тексты Франко Саккетти, сам сочинял стихи, принимал участие в философских дискуссиях (среди оппонентов Ландини был, например, Колуччо Салутати).