МУЗИКА АНТИЧНОСТІ, СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

Історичні основи музичного мистецтва. Етапи формування. Теорія походження музики. Музика стародавніх людей. Загальна характеристика музичного мистецтва Античності, Середньовіччя та Відродження

Музичне мистецтво виникло в далекій давнині. Відомо, що ще на зорі людської історії люди кам'яного століття виготовили свої перші примітивні музичні інструменти, що збереглися до наших днів: калатала, різні труби з морських раковин або кісток і рогів тварин. Тоді ж склали люди і свої перші пісні, виконувані одночасно з рухами тіла під час різних обрядових дій.

Новий етап в розвитку музичного мистецтва - епоха античності. Античність - термін, що означає греко-римську старовину - цивілізацію Стародавньої Греції та Стародавнього Риму у всьому різноманітті її історичних форм. Прийнято виділяти:

1. Ранню античність УІІІ століття до н.е. - ІУ століття до н.е.

2. Класичну античність: IV століття до н.е. II століття н.е. період поширення цивілізації Греції і Риму (від Олександра Македонського до Смерті Марка Аврелія);

3. Пізню античність (кінець II - III в. -V - VI ст.) - від Марка Аврелія до падіння Римcкой імперії (476), від смерті «останнього римлянина» Боеція (524 або 526) і закриття Академії в Афінах імператором (529). Розпад Західної Римської Імперії ознаменував собою початок нової епохи - середньовіччя.

Музична культура Давньої Греції утворює перший історичний етап у розвитку музичної культури Європи. Вона виявляє зв'язок з більш давніми культурами Стародавнього Сходу - Єгипту, Сирії та Палестини. Сліди історичних зв'язків простежуються в інструментарії, в назві ладів, в магічних витоках окремих видів художньої діяльності.

Якщо пам'ятники скульптури та архітектури репрезентують кращі досягнення античності, якщо пам'ятники грецької трагедії і поезії є класичними зразками античної культури, то пам'ятники музичного мистецтва на протязі від 5 ст. до н.е. до 3 ст. н.е. представлені всього 11 фрагментами давньогрецької музики. Це перші в Європі записи мелодій. На їх підставі неможливо відтворити хід розвитку античного музичного мистецтва. Це лише випадково вихоплені моменти розвитку.

У той же час ні про одне мистецтво не написали так багато, як про музику, про її виховне значення, про її теоретичні основи. Найважливішим властивістю музики Давньої Греціі є її синкретичне поєднання з ін. мистецтвами - вона нерозривно пов'язана з поезією, танцем, вона також обов'язкова учасниця трагедії. Без слова, без пластики, без театрального дії музика в Давній Греціі не завоювала б суспільного визнання.

Іншою особливістю музики Давньої Греціі, навіть в пору найвищого розквіту, був її грунтовний зв'язок з глибинними міфологічними уявленнями народу. Цей зв'язок визначає великою мірою загальний зміст грецької культури взагалі: витоки грецької трагедії йдуть із міфології, з магічних дійств, із вірувань.

Давньогрецькі оповіді про великих музикантів - Орфея, Олімпа, Марсія - прославляють магічну силу музики і виявляють зв'язок зі східними країнами (фригійский авлетіст Олімп - Мала Азія). Як і згадані міфи, музично-пластичні жанри Давньої Греціі сягають корінням в ту епоху, коли деяким танцям надавали особливого магічне значення (зцілення від хвороби, допомога на війні і ін.).

ІНСТРУМЕНТАРІЙ

Муз. культура Давньої Греції була досить розвиненою вже в крито-мікенський період. Зображення таких інструментів як систр, духові, ліра свідчать про значний досвід музикування.

ГОМЕРІВСЬКИЙ ЕПОС

Важливі відомості дає Гомерівский епос, сам по собі пов'язаний з музичним виконанням (неповний оповідь). Якщо в **«Іліаді**» йдеться лише про побутові пісні (робочі, весільні, похоронні), а **співають, танцюють і грають** на музичних інструментах **самі герої**, то в «Одіссеї» вже розповідається про **співаків казок, аедах**, що виділились із середовища народних музикантів. Такі співаки (як вказується в поемі) користувалися великою пошаною в грецькому суспільстві.

З інструментів в «Іліаді» згадується **формінкс, авлос** (духовий інструмент типу гобоя**), ліра, кифара**. Самі греки, судячи з їх міфів, запозичили авлос і мистецво авлетистів з Малої Азії. Саме легендарному авлетисту Олімпу з Фрігії приписувалося створення найдавніших номів, тобто традиційних, зразкових мелодій на честь тих чи інших богів.

Більш точні дані про музичну митецтво Давньої Греціі стосується 6-5 ст. до н.е. Поетичні змагання набули великого поширення в давньо-грецьких містах. Популярними жанрами були кіфародіі, тобто спів під кіфару (струнний інструмент типу ліри); авлод, тобто спів під авлос.

**На відміну від більш давнього мистецтва аїдів,** кифареди трохи інакше виконували свої твори. Сказ-речитація в них перейшов в мелодійне виклад, з'явився інструментальний супрвід, зросла роль музичного нвчала.

У супроводі **авлоса виконувались пісні-плачі**. Розвивався також суто інструментальний жанр - **авлістіка**. Напр., авлет саккадой здобув перемогу на Пифийских іграх в Дельфах, де він виконав на Авлос «програмний ном» про боротьбу Аполлона з Піфоном.

Поряд із сольним виконавство, в 7-6 ст. активно розвивалися **хорові жанри.** Так, на острові Кріт хорові пісні **поєднувалися з пластичними рухами, танцем** (гіпорхема): Пісням надавалося цілюще значення (напр., Пеан ‑ цілюща пісня-танець).

За легендою, хорові традиції Кріту були перенесені в Спарту, де широко культивувалися з 7 ст. до н.е. Відомим представником спартанської школи був творець військових хорових пісень Тиртей. Навчання музичному мистецтву в спартанців не носило професійного характеру, а просто стало частиною загальної системи виховання юнацтва. З цього пізніше виросла теорія етосу, обгрунтована грецькими мислителями.

**Новий напрямок** в музично-поетичному мистецтві Давньої Греціі пов'язано з іменами Архілоха, Алкея і Сафо (межа 7-6 ст.). Новим було висунення ліричних тем і образів. З посиленням ліричного начала в їхніх творах возростала і роль мелодики. Саме слово «лірика» походить від слова «ліра», грою на якій співаки супроводжували спів своїх віршів.

Лірична поезія 6 ст. представлена такими жанровими різновидами, як **елегія, гімн, весільна пісня**. Вони були музично-поетичними, тобто поет і музикант все ще з'єднувалися в одній особі. Збереглися лише поетичні тексти, а записи мелодій відсутні.

Поезія 6 ст. не обмежувалась любовною лірикою. Серед поетичних жанрів того часу відомі також **сколії** (застільні пісні), **партенії** (культові співи) і **епінікії** (в честь переможців на змаганнях). Особливо прославився останніми поет Піндар (522-448). Надихалися поети великими святами-змаганнями 6-5 ст. (особливо Олімпійськими іграми), в яких брали участь і поети-музиканти, і цілі колективи.

5 ст. до н.е.в мистецтві Давньої Греції стало класичним століттям трагедії. Творчість найбільших трагіків Есхіла (бл. 525-456), Софокла (бл.496-406) і Евріпіда (бл. 480-406) припадає на його останні 2 третини. Це час найвищого розквіту грецької худжньої культури, вік Фідія і Поліклета, таких пам'яток архітектури, як Парфенон в Афінах, величезний театр Діоніса в Афінах на 30 тис. глядачів.

Постановки трагедій розглядалися як суспільні свята. Трагічні уявлення в 5 ст. пов'язані з **діонісійської святами**, з культом Діоніса. Перше зерно трагедії греки бачили в хоровому дифірамбі на честь Діоніса. Про це говорить Аристотель. Від Есхіла до Еврипіда поступово посилювалося особистісно-героїчне, суб'єктивне начало разом із загостренням драматичних елементів.

Трагедійні вистави на святах великих діонісій в Афінах проходили як змагання трагіків. Драматург був і поетом, і музикантом. Пізніше функції поета, музиканта, актора й режисера все частіше поділялися. Актори були також співаками, спів хору з'єднувався з пластичними рухами. Авлос і кіфара супроводжували спів. Не вся вистава була рівнозначною в музичному смислі. Діалоги переходили в співучу речитацію, в мелодраму, в спів (як сольний, так і хоровий). Великі музично-пластичні **стасіми** хору завершували кожен епізод драми. Скарги, плачі героїв зазвичай перетворювалися в т.зв. **коммос,** тобто спільне спів акторів з хором.

Показова роль хору не тільки на сцені, а й його громадська організація.

**Хор, який** виражав народну мораль, **збирався з аматорів**.

Зразки музики в трагедіях Есхіла і Софокла невідомі. Їх характер лише вловлюється в характері поетичних текстів. У Есхіла переважала хорова музика, оповідно-хорова лірика.

У Софокла зростає роль актора-співака, це відбивається у напруженості драматичного розвитку його трагедій, у скороченні епічних елементів, посиленні лірико-драматичного характеру хорів. Важливою функцією останніх стало посилення емоційного тонусу, або гальмування драматичної розв'язки.

Драматичні тенденції Софокла загострюються в трагедіях Еврипіда. У нього в хори проникає вираз сильного почуття. Декламація стає настільки важливою, що вимагає нового інтонаційного наповнення мелодики - використання інтервалів менше напівтонів. З цим пов'язаний і розвиток сформованого у 4 ст. до н.е. нового стилю, що вийшов далеко за межі грецького театру, хоча сучасники часто протестували проти витонченості нових наспівів на користь ясної простоти минулих років.

**Нові художні тенденції** в творчості Евріпіда стають в 4 ст. характерними для всього грецького мистецтва. Єдність особистого і громадського починає порушуватись. Особистість з її складними переживаннями, з її духовним світом посідає тепер провідне місце і в трагедії, і в ліричній поезії. Особиста ініціатива, майстерність художника проявляється повніше, що призводить іноді до справжньої віртуозності.Все більше виділяються групи професіоналів - поетів і музикантів - із середовища аматорів мистецтва. Замість аматорського хору, що мало глибокий етичний сенс, виступають професійні співаки і танцівники. На початку 4 ст. до н.е. в Афінах створюється Союз дионісійских художників, куди входять актори і музиканти, що передають свої професійні традиції виконавців групі учнів.

**Значення давньогрецької трагедії** для наступних століть пов'язано з її естетичний сутністю, з її синтетичним характером, з її драматургічної концепцією. Вона стала зразком для музичної драми епохи Ренесансу, для реформ Глюка. При цьому музика трагедії не могла сама по собі впливати на майбутні покоління. На них діяло все трагічне мистецтво в синтезі, включаючи і музику.

**В грецькій комедії** роль музики змінилась відповідно характеру жанру. Музика стала легшою, більш живою за характером. Плавна **еммелія** - кінець трагедії - змінилася **вакхічним кордаксом**.

**В епоху еллінізму** мистецтво цілком професіоналізується, вже не виростає з художньої діяльності громадян. Сучасники, в тому числі й Платон, нарікають на музичні нововведення, на віртуозність, що негативно впливають на виховання юнацтва і на суспільні вдачі. Як зайве ускладнення мистецтва сприймаються навіть використання високих регістрів в музичних творах, збільшення числа струн на кіфарі, що нібито порушує чистоту стилю, його мужність, емоційну рівновагу.

**Висновок.** Збережені музичні зразки - це свідчення розрізнених явищ, які не дозволяють простежити процес художнього розвитку. Все, що писалося в Стародавній Греції про музичне мистецтво, засноване на уявленнях про мелодику (переважно пов'язану зі словом). Тобто підтверджується принцип одноголосний, повністю характерний для давньогрецького музичного мистецтва.

Про розвиток музичного мистецтва в стародавньому Римі судити ще важче, ніж про стародавнє грецьке. З одного боку, збереглися відомості про дуже інтенсивне і навіть пишне музичне життя Риму епохи розквіту. З іншого боку, відсутні будь-які свідчення, що дозволяють відчути напрямок творчого процесу. Додаткова складність полягає в тому, що художня культура Риму так чи інакше успадковує традицій стародавньої Греції, а останнім часом відчуває сильний вплив християнства.

В історії Риму склались особливі місцеві музично-поетичні форми, пов'язані з побутом, суспільним життям: весільні, похоронні, тріумфальні пісні. Великого значення набула військова музика (роги, труби). Стародавньо-грецький авлос був тут замінений **тібіей (**різновид Авлос).

Починаючи з 4 ст. до н.е., грецькі зразки заступили для римлян цінність їх місцевого мистецтва. Традиції грецького еллінізму були в Римі не тільки сприйняті, а й отримали розвиток. Лише коли музичне життя імперії отримало свої специфічні форми, сучасники відчули не тільки спадкоємність, а й відмінності між Грецією та Римом. Як і в Греції, в Римі великий зв'язок поезії та музики, поетичні твори співалися в супроводі кіфари або авлосу, але це вже не справа самого поета. Професійний вишкіл вніс пишність у виконання віршів. Еклоги Вергілія, поеми Овідія співалися з танцями в театрі. Хор в грецькому розумінні зник із драми. Самі вистави мали не виховний, а святково-розважальний сенс. Сольний спів у супроводі тібіі, пластична пантоміма під инструментальну музику, іноді хорові епізоди - ось музика в римському театрі. На час Нерона там захоплювались віртуозністю: співаки і танцівники витісняли драматичних акторів зі сцени. Примхи співаків-трагедів висміювались в літературі. Високі гонорари, нездорове суперництво відокремлювали римську музичну атмосферу від громадського пафосу грецького трагічного театру.

Зміна суспільної атмосфери, що оточує мистецтво, позначається і на характері великих державних свят в Римі. Широкі циркові змагання, виступи гладіаторів, величезні концерти розраховані перш за все на занадто зовнішній зоровий або слуховий ефект. Народ вже не бере сам участі у святкуваннях, його лише потішають, відволікаючи від збурень.

У Римі з часом популярним стає співіснування різних музичних культур: тут і грецьки кифареди, і сирійські віртуозкі, й вавілонські віртуози, й олександрійські співаки, й андалузьські танцівниці з кастаньєтами; звучать і тіберія і кіфара, і величезна ліра, і арфа, і вавілонська волинка, і орган, і труба, і систр, і всілякі ударні. Змішання стилів вносить надлишкову строкатість в музтчне життя. Кадри професіоналів безперервно ростуть, поповнюються іноземцями.

Разом з тим з 2-го ст. н.е. визріває і противага - мистецтво раннього християнства. Цьому в епоху розкладання рабовласницького ладу сприяє занепад античної культури.

В кінцевому рахунку, **найважливіше значення** для подальшого розвитку музичного мистецтва Європи мали не тільки теоретична спадщина стародавньої Греції і не розрізнені зразки музики, а художні ідеї, пов'язані з синтезом мистецтв в стародавній грецькій трагедії, з нерозривним зв'язком поезії і музики. Цими ідеями надихалися багато музикантів - від Монтеверді до Глюка, від Глюка до Вагнера і Танєєва, від них до наших днів.

СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Із загибеллю античності почалась нова епоха, - Середньовіччя (V-ХІІІ ст. н. е.). Це епоха важкого гніту, воєн, хрестових походів і всевладдя римсько-католицької церкви, що здійснила величезний вплив на всі сфери суспільного розвитку.

У розвитку музичної культури Західної Європи тривалу смугу середніх віків важко розглядати як єдиний період, навіть як одну велику епоху з загальними хронологічними межами.

Перший вихідний рубіж середньовіччя - після падіння Західної Римської імперії в 476 р. прийнято позначати 5-м ст. Тим часом, єдиною сферою музичного мистецтва, яке залишило писемні пам'ятки, була до 12 ст. тільки музика християнської церкви. Її далекі витоки в Сирії, Палестині, Олександрії; в спадщині Стародавньої Греції і Стародавнього Риму, хоча «батьки церкви» і теоретики музики протиставляли мистецтво християнської церкви і язичницький художній світ античності.

Друга найважливіша межа, що знаменує перехід від Середніх віків до Відродження в Західній Європі, проходить не одночасно: В Італії - в 15 ст., у Франції - в 16 ст., в інших країнах боротьба середньовічних і ренесансних тенденцій протікає в різний час. До епохи Відродження все вони приходять з різним спадщиною Середньовіччя, з наміченими власними висновками з величезного історичного досвіду.

Для історії європейської художньої культури перехід від Античності до Середньовіччя був великим переломом. І як би не були сильні культурні зв'язки між пізньою античністю і початком середньовіччя, в головних рисах ці художні культури **принципово відмінні** у своїх визначальних, головних тенденціях. Цей вислів зовсім **іншого світогляду.** В античному мистецтві втілені любов і воля до життя, життєвий, земний драматизм, переконаність у гармонійності прекрасної людини. В мистецтві раннього середньовіччя - заперечення всіх цінностей земного життя заради спокутування після смерті, проповідь аскетизму. Античному культу людського тіла протистоїть передача зовнішнього людської подоби як тлінної оболонки безсмертного духу. Синкретичній єдності мистецтв протистоїть розуміння музики як служниці церкви.

Однак при всій відносності хронологічних граней Середньовіччя, при всіх неминучих генетичних зв'язках з минулим, при нерівномірності переходу до майбутнього, для музичної культури Західного середньовіччя характерні важливі явища і процеси, які властиві тільки їй і неприйнятні в інших умовах і в інші часи. Це:

1. Пересування й існування в Західній Європі безлічі племен і народів, що перебувають на різних щаблях історичного розвитку, множинності устроїв політичного життя в різних частинах Європи - і при цьому наполегливе і послідовне прагнення католицької церкви до об'єднання всього бурхливого, багатоликого світу не тільки загальною ідеологічною доктриною, а й загальними принципами музичної культури.

2. Неминуча подвійність музичної культури протягом усього середньовіччя: церковне мистецтво незмінно протиставляло свої єдині канони різноманіттю народної музики всюди в Європі - й одночасно в різних варіантах змушене було йти на компроміс і поступатися вторгнення місцевих народних музичних елементів в свої канонізовані форми.

Музична культура Середньовіччя в узагальненому вигляді мала 4 сфери побутування (не ізольовані, які взаємодіяли між собою):

- Церковна музика;

- Народна музика;

- Міська побутова музика;

- Придворна музика.

Протистояння церковної музики і народної було визначальним для характеру музичної культури Середньовіччя, тому що міська музика і придворна перебували в процесі поступового становлення. Перша пов'язана з поступовим становленням міст, формуванням специфічно міських верств суспільства; друга - з таким же поступовим формуванням феодальної знаті.

Особливий характер середньовічної культури й освіченості великою мірою визначається залежністю від християнської церкви. Для музичного мистецтва раннього середньовіччя саме ця диктатура визначила своєрідний розподіл його галузей: професійного церковного і місцевого народного. Перше записувалося з прогресуючою точністю, друге залишалось в усній традиції.

Взаємодія церковної та народної музики - безперервна боротьба при неминучості поступок й атаках, що не припинялись з обох боків: церква таврувала «гріховність» народного мистецтва, а народна мелодика з живими ритмами і вривалась в коло церковних піснеспівів. Кожен з цих музичних антогоністів мав своє значення в історії музики. Народна музика, спираючись на усну традицію, була інтонаційним фондом епохи; церковна музика була колискою музики писемної традиції, яка лежить в основі музичної освіченості.

Основними віхами професіоналізації церковної музики є створення: 1) григоріанського антіфонарія; 2) створення нової системи нотації; 3) розробка вчення про ладах.

1. Протягом 2-6 ст. йде процес формування нових пологів церковної музики, які в підсумку утворюють основу для григоріанського хоралу - єдиного обов'язкового зводу співів, прийнятих римською церквою. Порівняння зразків григоріанського співу і культової музики східних країн дають підстави говорити спадкуванні засобів псалмодії як особливого виду речитації з ритуального стародавнього іудейського співу, а мелізматичний склад деяких пісень (напр., аліл) - з корінних мелизматических традицій в музиці Сирії, Вірменії, Єгипту. Весь накопичений раннім християнством досвід був перероблений у григоріанському хоралі.

1.  Центрами церковної освіченості були церковно-співочі школи в різних монастирях. На час створення григоріанського антіфонарія вони вже накопичили певний досвід. Церковні наспіви, відібрані, канонізовані, склали (за папи Григорія Першого) офіційний звід (зведення) - **антифонарій**. Вхідні в нього хорові мелодії отримали назву григоріанського хоралу і стали основою співу в католицькій церкві. Оригінал антифонарія не зберігся і мелодійний склад григоріанського хоралу неможливо уявити з повною точністю.

**Звід** григоріанських наспівів **величезний.** Він включає піснеспіви до окремих свят, і постійну частину літургії. **Незмінними** є Kyrie eleison (Кіріє елейсон - Господи помилуй):

1. Gloria in excelsis Deo (слава в вишніх Богу)
2. Credo - Вірую
3. Sanctus spiritus (дух святий)
4. Agnus dei (Агнець (ягня) божий).

Склалися ці частини в різний час - від 2-го до 4-го ст. І лише з 14 ст. привернули увагу музикантів, що створювали кожен свою композицію меси - Палестрина, Орландо Лассо, Бах, Бетховен. Саме за такими композиціям ми уявляємо собі месу як цілісне художній твір.

2. **Представниками музичної науки** в монастирській культурі ставали ченці, її **осередками** - монастирські співочі школи. **Музично-теоретична думка** середньовіччя досягла найбільш відчутних результатів в розробці вчення про лади й у створенні нової системи нотації. Великим досягненням середньовічних теоретиків і музикантів було створення невменної системи нотозапису. Кращу якість невменної системи запису - наочність. Наочність необхідно було доповнити точністю запису. І це завдання, тобто реформу, вирішив видатний теоретик західного середньовіччя - Гвідо з Ареццо (бл 990 - 1050 роки?) - Гвідо д'Ареццо.

Обмеження музичної культури сферою церковного (з одного боку) і народного (з іншого) залишалися в силі в Західній Європі близько півтисячоліття. Значний перелом у розвитку художньої культури середньовіччя припадає на 11-12 ст. і обумовлений новими соціально-історичними процесами - зростанням міст, хрестовими походами, висуванням нових суспільних верств, першими осередками світської культури. У 12-13 ст. зародились нові форми світської музично-поетичної творчості і великою мірою змінилась і церковна музика. Але ці нові процеси проходили вже в умовах розвинутого феодалізму.

З кінця 11, в 12 і особливо в 13 ст. в музичне життя і в музичне творчість низки західноєвропейських країн проступають ознаки руху від первісних середньовічних форм музичної культури до більш прогресивних видів музикування, до нових принципів музичної творчості.

Перші осередки нової музичної думки були локальні, мали обмежену дію, тому що занадто багато відмінностей було в культурному розвитку окремих регіонів Західної Європи. У 12-13 ст. поступово виникали передумови і для їх поширення по всій Європі.

Довгий час **єдиними представниками світської музичної культури були жонглери, менестрелі, шпільмани.** Саме на основі їх музичної практики складались ранні форми світської лірики 12-13 ст. Бродячі музиканти використовували народні наспіви, музику міського побуту, в той же час і формуючи міську музичну середу. Пізніше з процесом професіоналізації, багато хто з них запрошувались в замки і маєтки феодальної знаті, яка також ще формувалась. В цьому вбачається зрощення міської світської музичної культури і придворної.

Церква переважно відкидала бродячих народних музикантів. Тобто інструментальна музика залишалась переважно заняттям жонглерів і менестрелів, які співають, танцюють, дають свої уявлення під звуки інструментів. Крім духових (труби, роги, сопілки, флейти Пана, волинка), з часом в побут увійшли арфа (від древніх), різновиди струнних - попередників скрипки.

Саме середовище «бродячих людей», менестрелів, жонглерів, шпільманів не залишалось єдиним за складом - в його складі невдахи з дрібного духовенства, мандрівні школярі, біглі монахи. З ними до спільноти жонглерів прийшли нові життєві уявлення, грамотність, відома ерудиція. При подальшому розшаруванні цього середовища, частина жонглерів, шпільманів, менестрелів все більше професіоналізованих, і прагнула відокремлювати себе від маси бродячих «комедіантів», а потім стала переходити до осілого способу життя в містах, де злилася з колом місцевих трубачів і дудошніков.

З кінця 13 ст. утворюються цехові об'єднання шпільманів, жонглерів, менестрелів: у Відні «Братство св. Миколая», в Парижі -«Братство св. Жюльєна», в Англії« гільдія «Королівських менестрелів». Таким переходом до цехового укладу й завершилася історія середньовічних жонглерів.

Дуже істотний пласт середньовічної світської музичної культури представлений діяльністю і своєрідною **ідеологією європейського лицарства**. Хрестові походи на Схід, пересування на далекі відстані, битви, облоги міст, ризиковані авантюри, завоювання міст, зіткнення з чужою культурою - наклали відбиток на світосприйняття лицарів хрестоносців. Коло їх життєвих уявлень розсунувся, прокинулись нові емоції, пожвавилася розумова діяльність. Коли частина лицарства змогла існувати у сприятливих мирних умовах, уже існуюче уявлення про лицарську честь з'єдналось із культом Прекрасної Дами і лицарського служіння їй, з ідеалом куртуазної любові і пов'язаними з нею нормами поведінки. Тоді й отримало свій ранній розвиток музично-поетичне мистецтво трубадурів, що дало перші в Європі зразки письмово зафіксованої світської вокальної лірики.

Ті з бродячих музикантів, хто не осіли, продовжували свої мандри в 14, 15, 16 ст., охоплюючи величезну територію і створюючи нові музтчно-побутові зв'язки з різними регіонами. Мистецтво трубадурів, труверів і ін. являє собою процес розвитку раннього світського мистецтва. Трубадури і трувери дали початок світській музичній творчості. Мистецтво трубадурів і труверів послужило сполучною ланкою між першими в Західній Європі формами музично-поетичної лірики, між музично-побутовою (частково народно-побутовою) традицією і високопрофесійними напрямками муз творчості в 13-14 ст. Останні представники цього мистецтва вже самі тяжіли до музичної професіоналізації, опановували основами нової музичної майстерності.

В Німеччині, де ще не було таких міцних основ для нового, світського світогляду, мистецтво міннезінгерів розвинулось майже століттям пізніше. Для міннезанга також мали значення народно-пісенні витоки, однак, у німецьких поетів-музикантів ясніше відчувалися зв'язки з духовною тематикою і з церковної мелодійної традицією послідовніше, ніж у Франції прославляли мінезінгери любов піднесену, ідеальну, що межує з культом Діви Марії. Більше серйозності, рефлексії, умоглядності, менше простих життєвих імпульсів. Менше, ніж в Провансі, позначалися в Німеччині впливу на мистецтво лицарського кола пісні-танці з її живими ритмами.

Мистецтво міннезінгерів не протистоїть мистецтву трубадурів і труверів. Воно по-своєму відповідає тому ж етапу в розвитку середньовічного суспільства. Останні мінезингери стояли вже на порозі нових творчих течій, нових форм об'єднання музикантів.

ВІДРОДЖЕННЯ

14 ст. відкриває новий період всесвітньої історії, в тому числі й історії музичного мистецтва. Це кінець феодального середньовіччя і початок капіталістичної ери. 15 ст. - межа розвиненого і пізнього феодалізму. Тоді в Європі вперше позначилась криза феодальної системи, вона відчувала глибокі потрясіння у вигляді заколотів, селянських повстань, революцій (Нідерланди, Франція - Жакерия, Англія Уот Тейлор). В надрах феодального суспільства, головним чином в містах, складалися нові, буржуазні відносини. Все це яскраво позначилося в музиці, визначило образно-тематичні, жанрові, стилістичні її риси. В ході Німецькій реформації - протестантський хорал став прапором цього руху, визвольна війна чеського народу викликала до життя гуситські гімни, французькі гугенотские псалми й пісні нідерландських партизан - гезів - відбивали ненависть народу до католицької церкви, її князям й установам і т.ін. Всюди швидко розвивалось міське музичне життя. Мейстерзінгери та ін. були й раніше, але тепер виступили на громадській ниві як значна культурна сила.

Це була епоха формування націй. 14-16 ст. - початок цієї епохи. Оновлення музичного життя означало його демократизацію, більш широке і сміливе звернення до народно-пісенної творчості. З нього черпала професійна музика - і світська, і церковна.

Однак змінилось їх співвідношення. Раніше музичний професіоналізм був монополією церкви (воно збереглося тепер тільки в вокально-інструментальних жанрах монументального плану - меса). Але першість завоювала світська музика: італійські мадригали, французькі багатоголосні пісні (шансони), англійські арії та балади. По своєму напрямку це було мистецтво гуманістичне, здорове і повнокровне, яке прагнуло до життєвої правди. Італійські каччії, французькі шансони, іспананські романси відтворювали картини рідної природи, сіл і міського побуту. Мадригали і канони розкривали таємні переживання людини, Реальне земне життя стало головною темою поезії і музики. Любовна лірика яскравіше й раніше за всіх віддзеркалила ці домагання на волі особистості. Нова тема зажадала і поновлення музичної форми, нових засобів вираження. Професійна вчена музика жадібно вбирала мелодійне звучання, ритми, з народної творчості.

Звернення до народних витоків (особливо в північно-західній Європі, в Англії і Нідерландах) сприяло поширенню музики багатоголосого складу. Формувались її жанри: поліфонічна меса, мотет, мадригал, багатоголоса пісня.

Велика перемога над середньовічної церковною традицією - формування нової галузі професійного мистецтва - інструментальної музики. (Для середньовічної музичної естетики тільки хоральність втілювала прекрасне. Воно було нерозривно зі сферою релігійною, церковно-хоровий спів панував у професійному мистецтві.

Далеко вперед зробила крок теорія музики, покликана до життя потребами музичної творчості. У Франції з'явився блискучий теоретик-гуманіст Ф. де Вітрі, сміливо проголосив принципи «нового мистецтва» (Аrs nova). Пізніше в Італії з'явиться творець науки про гармонію - Джозеффо Царліно. Швейцарець Глареан створив вчення про мелодію, підійшов до обґрунтування художньої закономірності мажоро-мінору і гомофонно-гармонічного складу. Отже, відродження античних принципів не вичерпувало змісту Ренесансу. Його душею став гуманізм, оспівування людини в прекрасній гармонії з природою, розтрощення духовної диктатури церкви і перемога радісного вільнодумства. (Відбилось в сонетах Франческо Петрарки, у прозі Франсуа Рабле, в живопису Рафаеля, Альбрехта Дюрера, у скульптурах Мікеланджело і т.д.).

Не тільки світська, а й церковна музика тепер втілювала ідеї гуманізму і художньої краси, переосмислювала релігійні мотиви на гуманістичний лад, часто розкривала людське, мирське, життєво-правдивий зміст крізь старі форми. Не випадково поліфонічна меса утвердилася як головний монументальний жанр нідерландського, італійської, іспанської, чеського Відродження, у творчості представника французького раннього Ренесансу Гійома де Машо, під кінець Чіквеченто (букв. 500, італ. назва 16 ст., період кінця Високого Відродження і Пізнього) - в італ. Палестріні.

Разом з тим, треба реально уявляти собі кордону - історичні та естетичні, в яких рух Відродження охопив тодішній європейський музичний світ і закарбувався в його явищах.

По-перше, при всіх величезних надбаннях музичне мистецтво не піднялось на ренесансні вершини «просторових мистецтв» ліплення, скульптури, особливо живопису.

По-друге, музичне Відродження розвивалося не суцільним потоком, а своєрідними циклами, які наростали, то відкочувались, висуваючи вперед то одну, то іншу країну Європи. У 14 ст. попереду було яскраво-новаторське мистецтво «Арс Нова» північно-італійських міст. 15 ст. ознаменувалось в Італії затишшям музичного відродження. Бурхливий розвиток потужних ренесансних течій переноситься в Нідерланди - в 16 ст. нідерландська школа поліфоністів завершує розквіт на батьківщині й активно мігрує по інших країнах і національностей. В цей же час Італія вступає в нову яскраву смугу, пов'язану з кульмінацією мадригального жанру і культового багатоголосся. В період згасання Високого Відродження в Італії, зміни його Контрреформацією, найвищого розквіту сягає верховий жанр французького музичного Відродження - багатоголоса пісня (шансон).

Складність музично-історичного процесу поляга в тому, що на зміну середньовічної замкнутості приходять широкі на ті часи культурні (й музичні) зв'язки між країнами і народами Європи. Нідерландські музиканти використовують досвід англійської та італійської поліфонічних шкіл. Пов'язані з французької музичної культурою нідерландці вплинули на музичне життя і творчість Німеччини, Італії, Франції, Польщі. Італійські та Французькі поліфоністи вплинули на долі іспанської музики. Все це призвело до національного знеособлення європейської музики. Але зате в живому суперечливому переплетенні складались багатонаціональні і міжнаціональні риси музичного життя Європи.

Нарешті, жанр (за духом ренесансної естетики і по устремлінням його представників мав був стати вищим досягненням Відродження) – опера, як відновлення античного театру, народилась тоді, коли італійське Чіквеченто завершувало своє існування.

План

1. Арс Нова в Італії. Народна творчість. Даула, Віланелла, хорові пісні, карнавальні танці.

2. 15 ст. в Італійському мистецтві. Поезія Данте Аліг'єрі, сонети і канцони Петрарки. Мелодика і вірш. Каччіа, баллата, фроттола, Віланелла. Мадригал і 3 його види. Мадригали підготували грунт для опери.

3. Літургійна драма.

ІТАЛІЯ

В музичному мистецтві Відродження раніше й найяскравіше розквітло в Італії. Французька «Арс Нова» отримала зріле і досконале втілення в мистецтві італійських композиторів. Незважаючи на феодальну роздробленість, італійці стали першою капіталістичною нацією. Для італійської історії цього періоду характерні знищення влади і привілеїв дворянства, повстання плебейських мас, піднесення демократичних сил тощо. Духовенство, католицька церква, феодальна знать чинили запеклий опір, відповідаючи судами інквізиції, контрреформацією, тортурами, багаттями та ін. Але й саме духовенство розшаровувалось - цілі групи повставали проти папи і переходили на бік народу.

**Народна творчість**. У музичному мистецтві Італії нові віяння проявилися в таких демократичних жанрах, як Лаул (одноголосий, а пізніше - багатоголосні хорові пісні флорентійських, римських ремісників), були ліричні, сатиричні. Мелодії мирські, темпераментні, захоплені життям, Очевидно, «Життєрадісне вільнодумство» раніш за все проявилася в народній пісенності.

Селяни виспівували віланелли. Човнярі складали баркароли, у Флоренції, Венеції та ін. містах популярними стали карнавальні пісні у вуличних ходах. Деякі жанри танцювальних мелодій отримували загально-італійське значення.

Деякі пісенні жанри ставали популярні і в колах знаті. Їм протегували наймогутніші правителі італійських місь. Напр., наспіви ремісничих цехів становили необхідну належність державних свят Венеціанської республіки, У Флоренції політичні діячі Лоренцо Медічі і Нікколо Маккіавелі створювали карнавальні пісні народного складу.

У 14 ст. (Тріченто) (**кватроченто**, також **кваттроченто** (італ quattrocento, «чотириста», скорочено від mille quattrocento - «тисяча чотириста») - загальноприйняте позначення епохи італійського мистецтва 15 ст., що співставляється з періодом Раннього Відродження) естетичні норми Арс нова були реалізовані в поезії Данте Аліг'єрі, а пізніше в сонетах і канцонах Петрарки. В музиці своє Арс нова творили композитори різних міст.

Вперше мелодика, більш співуча ніж в середні століття, зазвучала в гармонії з італійьким віршем. Віршування визначало протяжність і межі мелодійних побудов, положення цезури, завершальних оборотів, мелодизації вірша - у верхньому голосі. Нижній голос, зазвичай, намічав басову опору.

Це **пісенні жанри каччія** (дво- або триголосні «мисливські пісні народного складу, реалістичні картинки на різні теми - полювання з фанфарами рогів, прогулянка, весела сцена на риболовлю і т.д.); **баллата** - танцювальна пісня або сценка, писались для співу соло з инструм акомпанементом, іноді з хором.

Найглибший за змістом і витончений за формою жанр Мадригал (лірична пісня з контрапунктично обробленою мелодією, виразним стилем, на вигадливо-алегоричний, інтимно-ліричний або морально-повчальний текст). Склад – 2- голосний, нижній - співочий, верхній - інструментальний.

**Світські жанри. В** порівнянні з 14 ст., 15 ст. не створило яскравих музичних явищ, але й не був безплідним. Вокальна творчість залишилась на першому місці, з'явилися нові жанри. **Фроттола** - «Пісня натовпу» має плебейську природу. Відрізнялася співучо-виразною мелодикою. Ясно вираженим мажорних ладом, 4- голосним складом. **Віланелла** - реалістично повсякденна по образності, проста за складом, пов'язана з селянською піснею. Задумана в жанрі народної карнавальної пісні.

Головним досягненням музичного мистецтва наприкінці Відродження (16 ст.) були культова поліфонія і **мадригал**. Це жанр чисто світської вокальної лірики. Автори нових мадригалів - Якоб Аркадельт, Лука Маренцио, Карло Джезуальдо та ін. До цього жанру звертався і Палестрина, і корифей ранньої італійської опери - Клаудіо Монтеверді. Тексти запозичувались із ренесансної поезії, були піднесені і витончені, писалися в більш вільній формі, але були менш безпосередні, ніж Віланелла і фротолли.

Три види мадригалів.

1) Хроматичний мадригал - творець Лука Маренцио. Сильно програмне начало, прагнення висловити музикою якусь ситуацію, прагнення передати об'єктивну даність, відобразити об'єктивний світ, а на його тлі - суб'єкта. Наївне пророкування різниці натовпу і суб'єкта. Крайня експресивність в хроматизмах.

2) Декламаційний мадригал - представник Джезуальдо де Вальєза. Романтик за вдачею, всі мадригали присвятив убитій дружині. Він ніби вловлює інтонацію голосів, спад інтонації, зліт. У нього дуже експресивна звучання, гострі затримання, гармонії.

3) Мадригальні комедії - майже попередники опери, володіли розгорнутим лібрето, в них була перша спроба дати індивідуальну характеристику дійових осіб. Яскраві представники Алессандро -тріджо, Орацио Веккі.

Мадригали підготували грунт для опери. Інше джерело опери літургійна драма. Виникла в 10 ст. з тропів - вставок і доповнень до канонічної латинську монодію. Стежки з елементами театралізації, з яких імовірно зросла літургійна драма, будувалися за принципом питання - відповідь і супроводжувалися символічною жестикуляцією цілебрантів.

**Інструментальна музика.** Європейське середньовіччя майже не знало професії інструменталізму - церква придушувала його. Саме в цей час Італія повернула його до життя. Лютня - улюблений інструмент. П'єси гомофонного складу - інтрада, прелюдії, гальярдо та ін.

У концертному житті італійського Відродження переважав орган. У Флоренції та Венеції виникли органні школи. За часів Високого Відродження (в 16 ст.) італійські майстри багато писали для цього інструменту. Основні **жанри**:

Прелюдія - вступна п'єса вже існувала як інструментальний твір самостійного значення. Складалися переважно в аккордово-гармонійному складі, нерідко у фактурі фігураційного характеру.

Річеркар відрізнявся застосуванням різноманітних складних і хитромудрих засобів поліфонічного письма, що підкреслено в самій назві - ричеркар буквально означає «вишукана п'єса».

Канцона - своєрідна інструментальна «пісня без слів», в ній можна почути вокальні витоки інструментальної поліфонії. Імітаційна канцони 16 ст., як і Каччія 14 ст. - близькі попередниці фуги.

**Церковна поліфонія.** Прогрес інструментальної, й особливо органної музики, хоча і був перемогою світського початку, однак перебував у прямому зв'язку з розквітом церковної поліфонії. Зв'язок закономірний - розквіт вокально-пісенної творчості, особливо в монументальних жанрах, благотворно впливав на інструментальну культуру. За часів, коли Італія ще не мала опери, єдиним монументальною жанром, залишалась меса.

Італійська культова поліфонія склалася в тісному зв'язку з народною пісенністю і зі світськими професійними жанрами 14-16 ст. Представники - Палестрина, Аллегрі, Андреа і Джованні Габріелі.

Палестрина (і Аллегрі) - римська школа. Пов'язаний з Римською церквою - співав у хорі, був регентом в соборі св. Петра. Цей зв'язок з католицьким культом визначив релігійність світогляду і позначився на творчості. Однак скрізь чути художника. Він глибоко проникає в людську душу, чуйно слухає страждання і надії, висловлює їх у завершених формах.

Спадщина складається переважно з культової музики - мес (бл. 100), мотетів (більше 200), ламентацій, магніфікат, офферторії, духовні гімни, мадригали. В музиці переважають настрої зосередженого, спокійного піднесеного споглядання. Наспіви зворушливі у своїй простоті і щирості, в кульмінаційних моментах досягають захопленого, екстатичного звучання. Малюнок мелодії м'який, витончений.

**Нідерланди**

У 15 ст. - потужна школа поліфонії сформувалась. В історії музичної культури країни - це кульмінація, не перевершена і пізніше. На її досвіді вчилися поліфоністи Італії, Франції, Іспанії, Німеччини, Польщі.

Професійна музика і народні пісні. Церква не настільки була залежна від римського диктату, тісно пов'язана з бюргерством, з багатим купецтвом міст, була змушена рахуватися з його смаками і звичками, не змогла впливати так глибоко і владно на музику і музикантів. Вона терпимо ставилась до нововведень композиторів, які сміливо вносили в церковний спів інтонації, образи, прийоми світського музикування, нерідко заглушає релігійно-молитовне начало. Композиторів, які писали тільки церковну музику, не було. Найбільші майстри, які працювали для церкви, Дюфе, Жоскен Депре, Орландо Ласо. Тематичної основою для композицій ставали популярні пісні «Блідо личко твоє», «Озброєний чоловік», «Тисяча поцілунків», «О, нещасна доля» і т.д.

Церковні піснеспіви нідерландської школи виконувалися хором, нерідко з супроводом труб, тромбонів, органу та ін. Після вікового засилля григоріанського хоралу нові фарби, тембри надавали звучанню особливу урочистість світського плану.

У порівнянні не тільки з ранньої поліфонією середньовіччя (Ars antic), але і з Ars nova 14-15 ст. нідерландська школа зробила величезний крок вперед. Він означав не тільки збагачення мелодії, фактури, техніки письма, а й великий прогрес самої логіки музичного мислення, характерне для Відродження зростання інтелектуального початку.

Рання нідерландська школа - Дюфе. М'який, співучий ліризм, наївно-лагідне, ліричне висловлювання, людська теплота мови, жанрова картинність, архаїчна наївність і витонченість в той же час, роблять музику Дюфе найменш закінченою і типово нідерладською.

Зріла школа поліфоністів - Йоганн Окегем і Якоб Обрехт. Великі відмінності. Окегем - раціоналіст з неупередженим розумом, витончено-технічною майстерністю, часто уникав ліризму, прагнув відобразити загальні закономірності об'єктивного буття. Його композиції завжди технічно бездоганні і складні. Далекий від предметності художнього мислення земляків і сучасників, а також і від образотворчості французької музичної школи.

Творчість Обрехта - художньо багатогранніше. Це закінчена кульмінація нідерландської школи. Відточена контрапунктична техніка слугує красивою, пластичною розробкою пісенного матеріалу і знову повертає до достоїнств лірично-співучого, експресивного хорового письма.